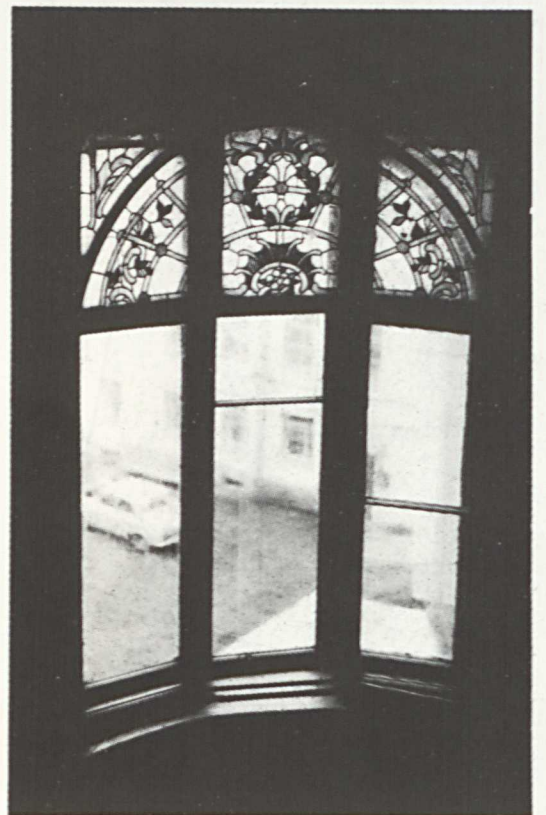


6³⁷⁹

1989

Декоративное
Искусство СССР

Радужные стекла



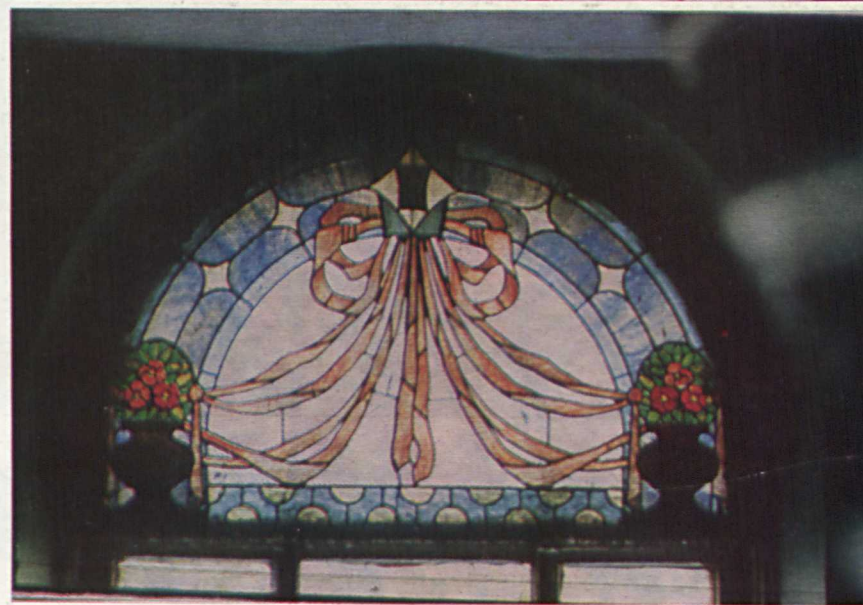
Петербург



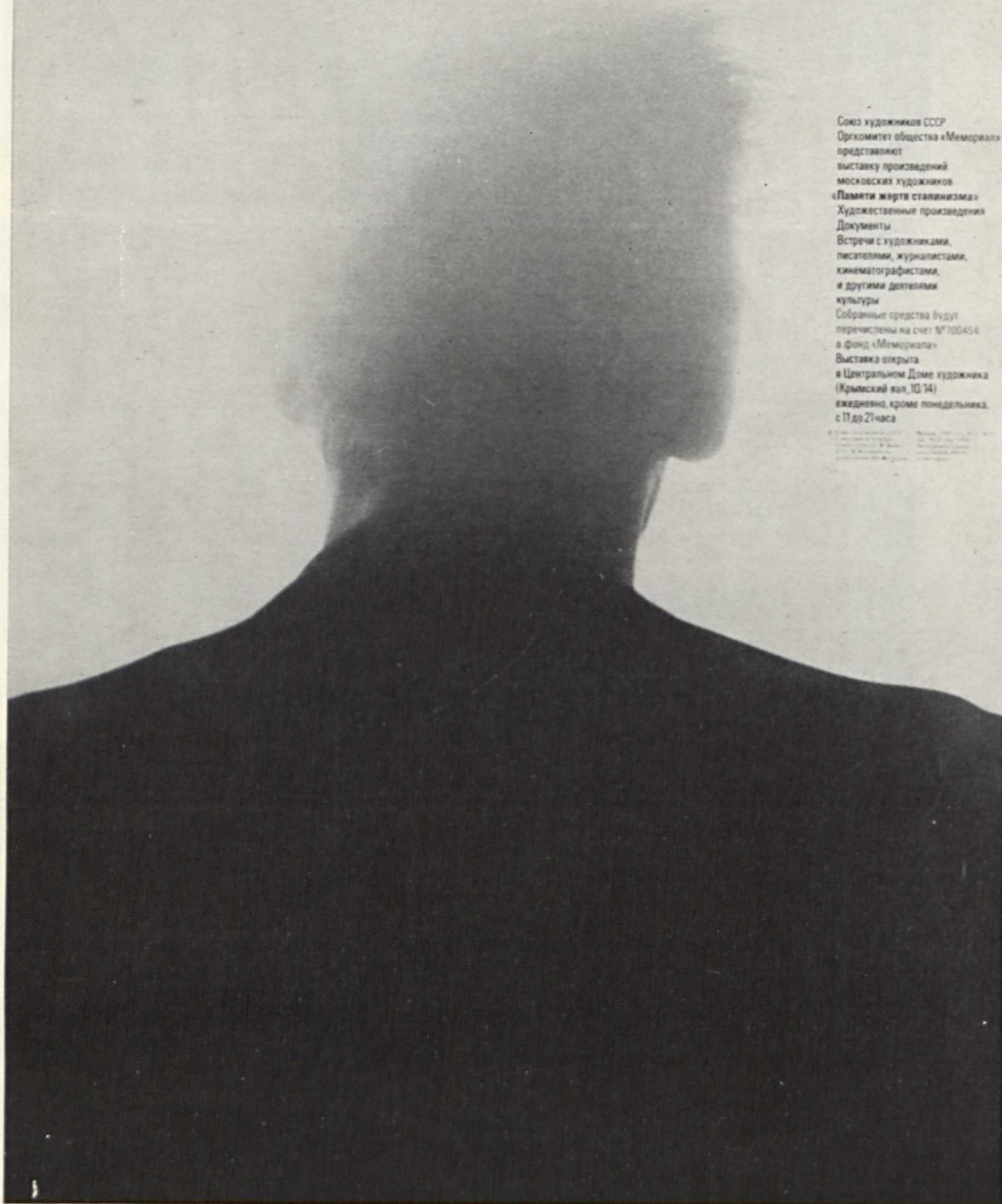
Статью о петербургских витражах
см. на стр. 19—20
Фото М. Мильчика

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. Некрасова

ОТД. ИСКУССТВ



ПАМЯТИ ЖЕРТВ СТАЛИНИЗМА



Союз художников СССР
Оргкомитет общества «Мемориал»
представляет выставку произведений
московских художников
«Памяти жертв сталинизма»
Художественные произведения
Документы
Встречи с художниками,
писателями, журналистами,
кинематографистами,
и другими деятелями
культуры
Собранные средства будут
перечислены на счет № 700454
в фонд «Мемориал»
Выставка открыта
в Центральном Доме художника
(Крымский вал, 10/14)
ежедневно, кроме понедельника,
с 11 до 21 часа

— На конкурсе я принес вот эту папку...
(На стол ложится глухо-черная неправдоподобно тяжелая папка.)
Мне говорят: Что же она у тебя такая тяжелая?
— Да разве тема легкая?
Меня спрашивают: И это все?
А где же твой фирменный стиль?..
А я говорю: А вот он.
Вот эта фотография, крошечная, два на три... С нее все началось — с черной вымаранной фотографии без лица. Черного силуэта. Я его в домашних снимках нашел.



И не знаю точно даже, кем он мне приходился, что за родственник. Взяли человека, вымарали из жизни и с фотографии, и его не стало.

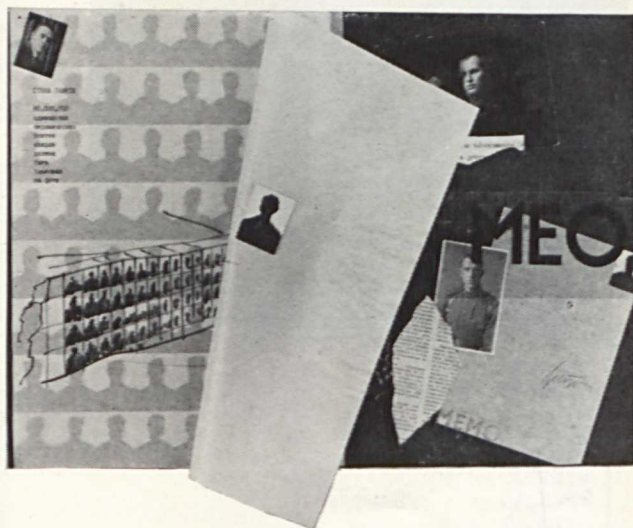
И я подумал: вот такая должна быть эмблема. Вот мой главный герой. Черный силуэт, про который даже не скажешь, мужчина ли это, женщина или ребенок.

Это мог бы быть и значок черно-белый на груди, и знак в уголке бумаги. А если набрать целый ряд и ослабить типографской сеткой — получится фон для письма. Словом, такая вот ячейка, допускающая любое умножение, превращение ее в растровую точку или наоборот — укрупнение.

И вдруг, так бывает, на фото-выставке увидел в чужой работе свою эмблему. Фото Володи Куприянова. И название, по-моему, гениальное — «против света». Это он когда-то давно на своем заводе кого-то на лишний, последний кадр попросил: встань против света. И щелкнул. И получилось на снимке это солнце, срезающее полголовы. Ну просто как специально сделан кадр. И я решил тогда, что эмблемой может служить этот снимок.

Надпись я набирал, конечно, стараясь, чтобы она была попро-

Рассказ художника Владимира Чайки о том, как, проектируя фирменный стиль для общества «Мемориал», он пришел к выводу, что фирменного стиля не надо



ще. Мне уже казалось, что надпись тут не главное, можно и без надписи обойтись. А потом я стал рисовать звезду. Откуда она взялась?

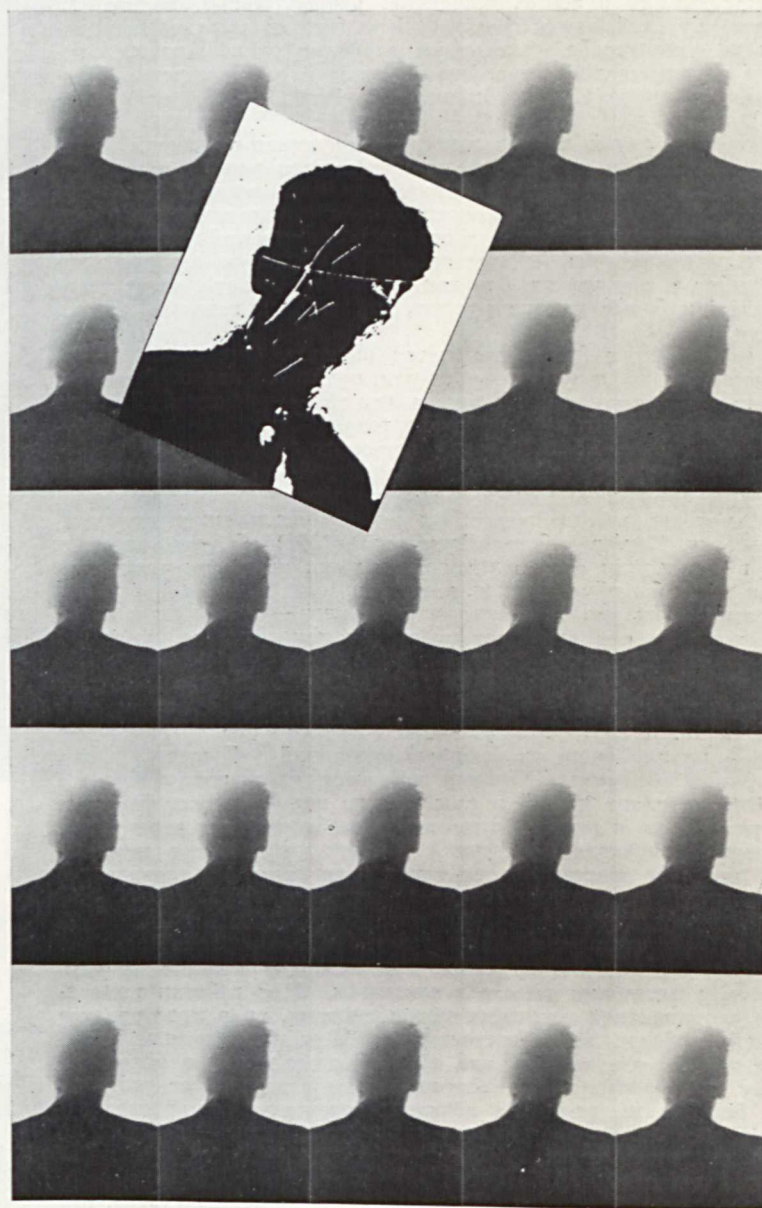
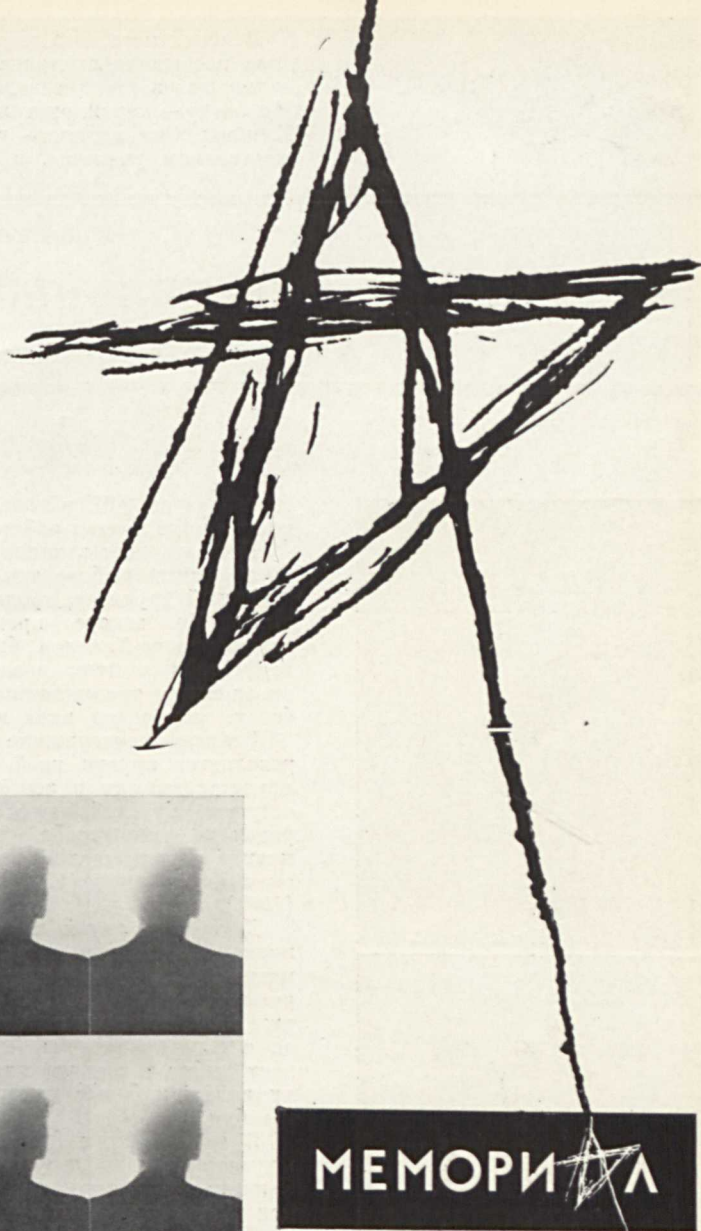
МЕМОРИАЛ

У нас в кино пошел фильм «Власть Соловецкая». И вот для тех, которые скушают перед сеансом, на стенде воспроизвели фотографии разных документов. Была там грамота ударника — для заключенных на Соловках, был сертификат на пятнадцать копеек, чтобы в лавке тюремной что-то брать. И еще я там увидел такие странные граффити, надписи на кирпиче. Что-то люди, запертые в этих стенах, еще хотели сказать, какую-то память о себе пытались оставить. Отсюда и тема недописанной звезды, что вот вроде бы кто-то выцарапывал на на стене камеры звезду... Да не дописал, сорвалась рука...

(Демонстрируется кирпич с процарапанной звездой — удивительное для промграфики предъявление логотипа. Демонстрируется также, как эта звезда входит в начертание слова «Мемориал»).

Вот так, вместо буквы «А». Но это уже, наверно, лишнее.

А от этой ячейки отталкиваясь, одного черного силуэта на белом, такой керамической плиточки, я стал думать и о памятнике. Я бы

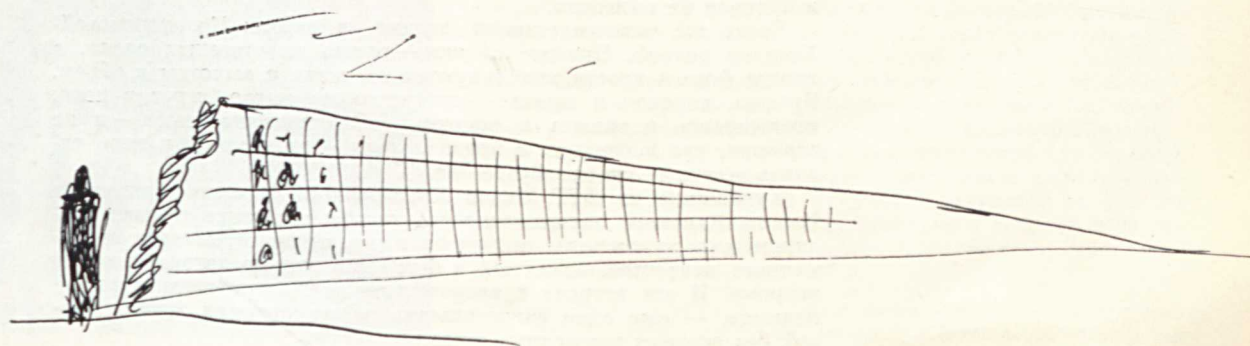


МЕМОРИАЛ

сделал стену, идеально ровную стену. Горизонталь, не зависящую от лесов и полей, — как вбитая в землю чертежная доска. Она не завершена и вся сплошь покрыта такими плитками с черными силуэтами. И как только мы узнаем о каком-нибудь из этих людей, находим его фотографию — одну из плиток меняем на реальный снимок. Вот сколько безымянных плиток мы сможем заменить, такова нам и цена.

Потом уже я увидел «стену памяти», которую придумал Дмитрий Крымов. И я подумал, что значит я где-то близок к цели и все мы ходим примерно вокруг одного и того же решения, хотя его еще не знаем. Знаем только, что это должен быть не просто гранит или мрамор, не какой-то сконструированный «стиль», а что-то очень тесно связанное с человеком, с каждым человеком: одновременно и памятник, и архив, и кладбище.

Материал подготовил А. Т.



В конце прошлого года в Центральном Доме художника проходила необычная выставка художественного текстиля — панно, выполненные в технике коллажа с добавлением вышивки и вязания. Их автор — художница из ФРГ Мария Петровна Краснорепова-Хасцлер. Она родилась в Мордовии, училась в Уфимском художественном училище, в конце шестидесятых вышла замуж за

Художественная жизнь

Текстильный импрессионизм

Генриэта Шушарина



инженера из ФРГ и поселилась в городе Реннингене. В текстильной технике начала работать уже в Германии.

Первые работы, такие как панно «Икона» (1969), при очевидно значимом выборе темы и образного строя имели чисто декоративный характер, традиционно трактуя образы русской иконописи. Но вскоре произошло обретение нового качества. Краснорепова-Хасцлер быстро овладела накопленным западным искусством опытом новаторского обращения с материалом, использования традиционных декоративных техник в станковых работах, включения кича в контекст высокого искусства.

Основное содержание творчества Краснореповой-Хасцлер определяется кругом идей, связанных с изначальными, всеобщими представлениями о земле, рождении, начале жизни, полете. Из осязаемо круглой земли растут цветы, травы, плодоносные деревья до самого неба — очевидные вариации древа жизни, лейтмотива народного искусства. Это — в целой серии картин: «Русская фантазия» (1974), «Страна Швабия» (1975), «Родина» (1980).

Детство — исток, начало жизни — предстает в работах Краснореповой-Хасцлер ностальгически-прекрасным миром, в котором цветы, увиденные глазами ребенка, огромны, птицы садятся на руки («Весна», 1983). Там домики, как сказочные теремки, и они уже на земле, они над нею, в стране воспоминаний, сливающейся с образом родины («Детство», 1985). Образную остроту придает выбор точки зрения. Это вид с птичьего полета, когда сверху видны и белые купола русских церквей, и веселая страна Швабия.

В вечный круг бытия врывается насилие. Огромный спрут, подмывший дома и церкви, рука-манипулятор, несущийся бык. Свидетельство нарушения порядка вещей — распятый Христос над обезглавленными храмами («Жертва», 1978).

Стилистически, помимо легко читаемых переключек с народным искусством, творчество Краснореповой-Хасцлер связано с городским лубком. Художница с легкостью использует его расхожие мотивы, всегда превосходя их, привнося ощущение значительности. Так, в работе «Лежащая» (1977) обнаженная женщина в окружении роз на диване с витыми ножками становится воплощением бытийного покоя, вечности.

Ткань, нитки для Краснореповой-Хасцлер — это язык, посредством которого она выявляет не только декоративное, но и образно-символическое звучание материала. Наполнен значениями лоскутный хаос — обрывки прежних жизней и материал для нового творения («Хаос», 1988). Дома детства — не на поверхности ткани, а за ней, просвечивают через нее. Прозрачная ткань — призма времени, флер воспоминаний («Детство», 1985).

Мария Краснорепова-Хасцлер понимает язык неживой материи. Она наделяет душой и смыслом не только ткани, фактуры и структуры, но и вещи. Иногда эта способность бьет через край, метафоры становятся аллегорией. Шляпы, перчатки с неизгладимой печатью повседневности тянутся за светлыми шелковыми лентами-мечтами, уносящимися в небо («Мечты», 1985).

Особенно поражает неизбалованного советского зрителя свобода обращения с технологией художницы. Краснорепова-Хасцлер — представитель того направления, для которого техника не есть данность, а возникает вместе с замыслом. В ее работах присутствует сложившаяся технологическая система, но в пространстве большей свободы, непосредственности. Используя разные материалы как бы вне правил, она с такой же легкостью отказывается от той привычной технологии работы с тканью, основой которой была шлифованная веками тщательность и красота заделки. Художница не стремится скрыть «кухню» — прикрепление легкое, прямо через край, и нитка видна — этакий текстильный импрессионизм, грубый, сочный мазок. Можно так, но можно совсем по-другому, как в работе «Страна Швабия» (1975), где с тщательностью и даже педантизмом вышиты и переплеты окон, и надписи на вывесках.

Столь же непосредственно входит в работы Краснореповой-Хасцлер рельеф. Приемы стежки — прямо из стеганых одеял, а иногда формы просто моделируются на ткани с выходом в объем. Бусины, поролон и прочее «непочтенное» сырье идут в дело, превращаясь в звезды, в высокое поблескивающее небо, — и не страшно, что вроде кич и вроде нельзя — попадание в поле таланта всегда сулит преображение.

Художница из ФРГ Мария Краснорепова-Хасцлер родилась в России. Картины, пользовавшиеся успехом в разных странах (недаром имя художницы включено в престижный каталог современного искусства, изданный в ФРГ), на родине автора увидели впервые. И эта встреча с творчеством соотечественницы и современницы — еще одно свидетельство восстановления живых связей, без которых немыслима живая культура.



М. Краснорепова-Хасцлер
Текстильные композиции:

Детство

Жертва

Автор на московской выставке

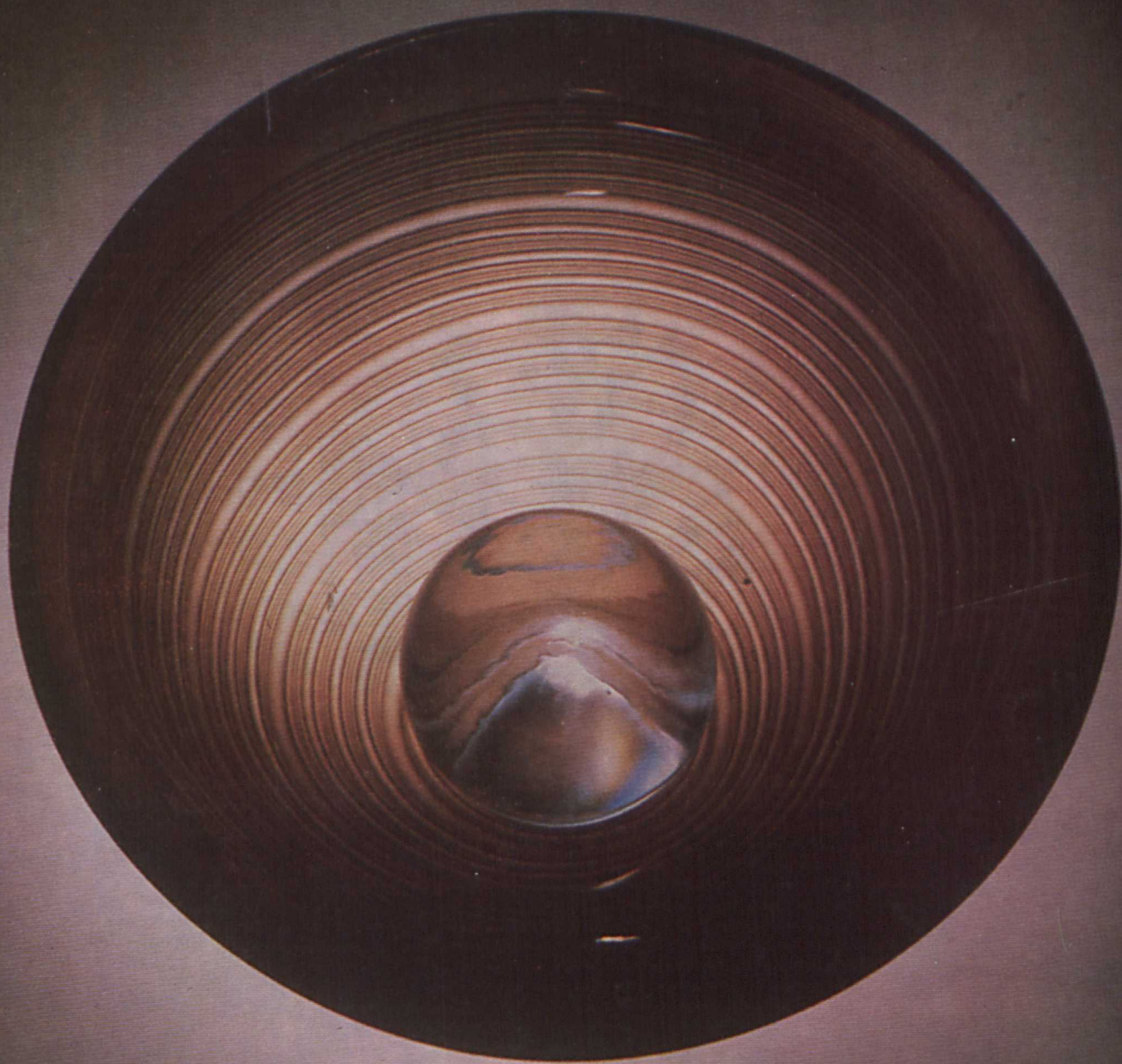
Страна Швабия

Русская фантазия

Стекло Бориса Федорова

Мысли художника,
комментарии искусствоведа

Людмила Казакова



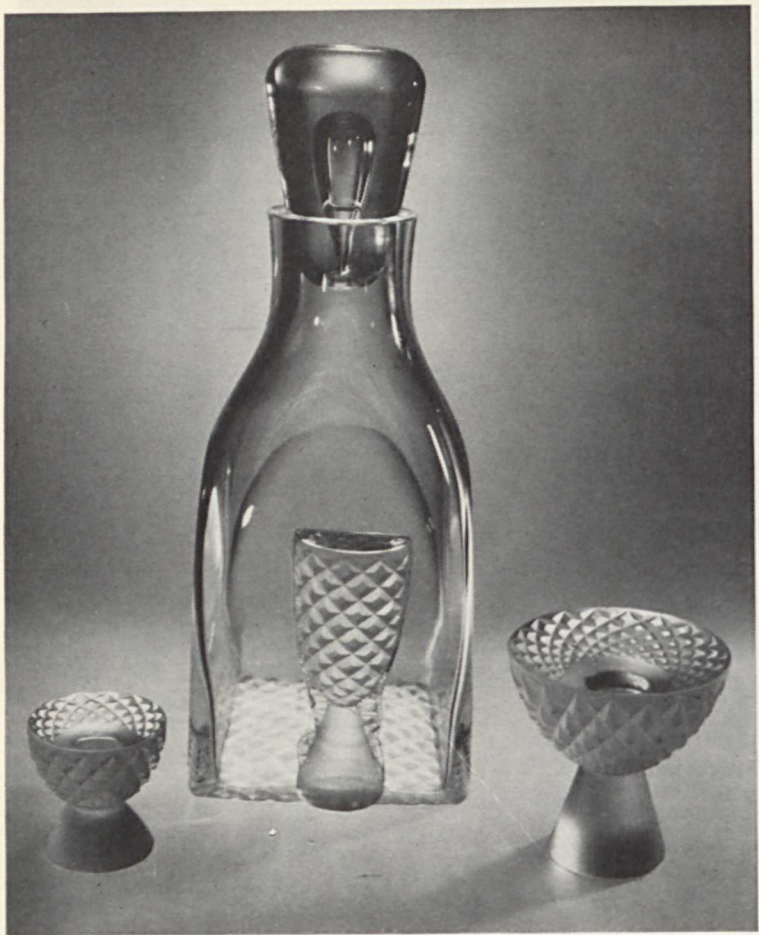
Пульсары

Творчество художника Бориса Федорова дает повод к разговору о том, что такое авторское стекло сегодня, каков круг проблем современного художественного процесса в стеклоделии.

Выставка Федорова во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства показала, сколь интенсивен, интересен, динамичен в своем развитии более чем пятнадцатилетний путь автора в искусстве стекла. Наш разговор с художником начался с вопроса: что значит выставка в его биографии?

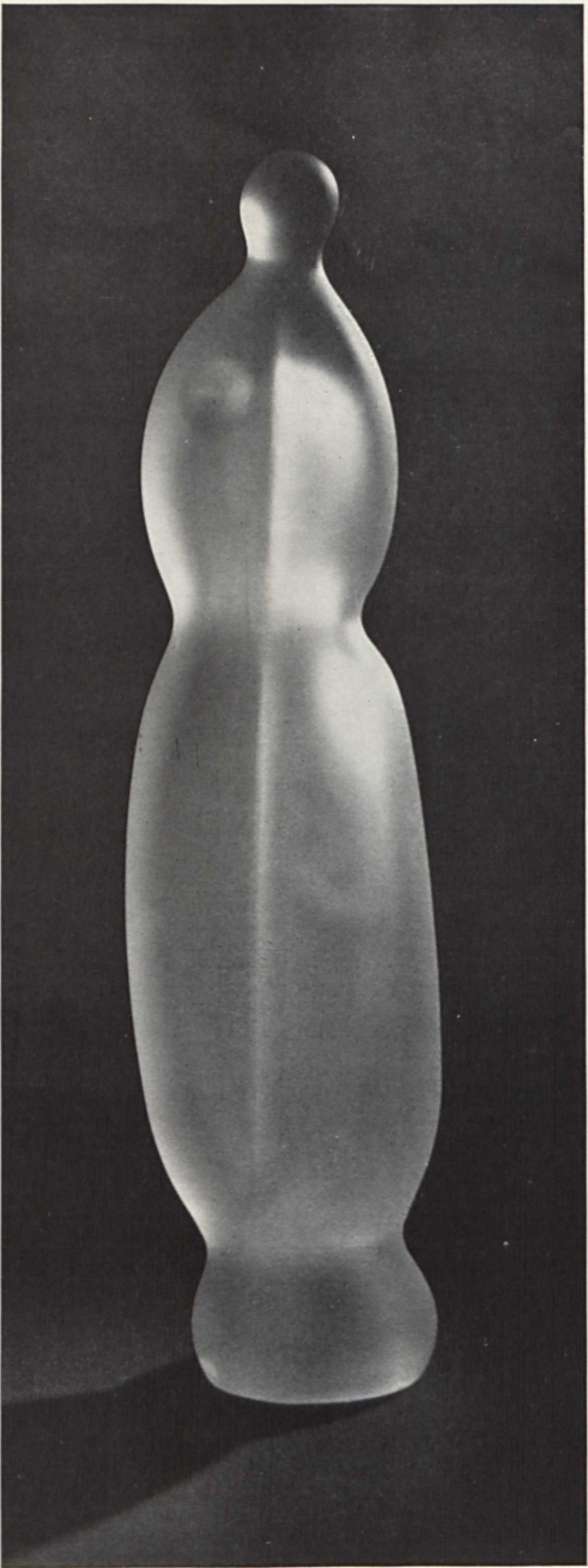
«Как всякий художник, я мечтал о выставке. Я уверен, что в жизни художника выставок должно быть гораздо больше. Делать выставку не значит «отчитываться перед зрителем» — это важно для самого процесса творчества. У каждого художника в работе существуют циклы. Один этап прошел — и вот бы его показать. Так для меня на предыдущей выставке в Калининском главном был цикл «воды». А в настоящую выставку влились и ранние работы, то, что я делал на Дятковском хрустальном заводе, и новые, самые последние. Я выстраивал определенную линию, про каждую работу я думал — развивает ли она этот ряд или нет, как ранние вещи соседствуют с тем, что я делаю сейчас. Иначе говоря, хотел вскрыть для себя свою собственную лабораторию».

Персональная выставка всегда выявляет личность художника в его становлении, развитии. Это может быть непрерывное вос-



Трапеза

Зимнее солнце



Элегия

На стр. 7
Ландшафт

хождение, может быть ровное течение мысли, но при этом всегда воссоздается целостное представление о творческом пути автора.

Свой первый период творчества, связанный с Дятковским хрустальным заводом, Федоров называет светлым, гармоничным. Да, пожалуй, эти определения целиком и полностью можно отнести к ряду его произведений 70-х годов. Это композиции из бесцветного хрусталя с гравировкой «Полдень», «Жатва», «Есть в осени первоначальной» (посвящение Ф. И. Тютчеву), «Парк» и другие. Все названные композиции — своего рода лирическая сюита с определенным литературным подтекстом. В них — чистота и хрупкость материала, музыкальность ритмического строя, элегическая грусть, созерцательность, раздумье. Контраст прозрачной поверхности и матовой гравировки, лучезарный свет, проявляющий рисунок, — все отражает душевное равновесие и покой. Но что же возвышало эти работы, вполне традиционные по приему, что отличало их от ранее виденного? Конечно, многое объясняет великолепное чувство материала и высокий профессиональный уровень исполнения. Но главное достоинство заключено в пластическом качестве формы и декора. Тематичность, изобразительность, столь свойственные нашему стеклу, понимаются Федоровым по-своему.

«Я изначально не мог украшать предмет «клеем», меня это совершенно не привлекало, «картинка» должна быть органично



связана с предметом». Эта органическая связь происходит на уровне пластического мышления, осознания единства формы и декора. Оттого сами формы предметов несут в себе изобразительное начало, как, например, в композиции «Жатва» округлые, слегка пережатые объемы-цилиндры напоминают снопы; формы композиции «Улей» воспринимаются как соты.

Другая особенность авторского метода заключается в точном отборе средств, адекватных стеклянному образу, в нахождении приема, наиболее уместного и выразительного именно для той или иной конкретной темы. Так, в одной из лучших ранних работ — блюде «Волна» простой прием глубокой пластической грани использован в его максимальном художественном проявлении. В едином ритме изгиба грани и поверхности возникает образ волны, остановленной в застывшем стекле. Почти каждое произведение отмечено неординарностью авторского решения, начиная от замысла, кончая техническим приемом. Когда все нити создания образа сходятся в единой точке, замысел достигает цельности воплощения. Такой, на наш взгляд, является композиция «Киммерия» (1979), значительная работа автора, органично соединившая объемно-пластические формы (решенные почти в скульптурном ключе) с изобразительными элементами. Это своего рода стеклянный пейзаж коктейбельского побережья, края М. Волошина, запечатлевшего его в великолепных акварелях. Плавные, неправильных очертаний формы, отшлифованные водой, ветром, изборожденные песком, ассоциативно воссоздают ощущение реального пространства. Главный принцип в работе — исходить из «недр» самого материала — воплотился здесь в полной мере.

Совершенно новый принцип применил Федоров в целой серии работ, объединенной общим замыслом («Лапландия», «Март», «У причала», «Зимнее солнце»). Предметная форма (бокал, сосуд) заключена в скульптурную оболочку, являя два начала, две ипостаси жизни материала — хрупкой капли и толщи массы. Во всей природной красоте предстает «льдистое» стекло в цикле работ на тему «воды», столь притягательной для художника. Прозрачное стекло и родниковая вода кажутся близкими, родственными в своей природной стихии. Хрустальные сталактиты, замерзшая вода, изморозь, иней, сверкающие капли — почти все состояния жизни материала переданы в композициях «Сон-

ная вода», «Жемчуг», «Плывущие сосуды», «Полынь». Кристально чистые, наполненные светом и воздухом объемы оживлены движением едва заметно вибрирующей волнистой поверхности, легкой матовостью фактур, световыми нюансами. В многопредметных композициях оптический эффект создает почти осязаемое впечатление движения, звука, всплеска. Эти ощущения невольно ведут к музыке К. Дебюсси, М. Равеля, и пусть это не покажется надуманным сравнением, ведь стекло и звук вполне сопоставимы в эстетическом восприятии.

«Я думаю, что многие композиции могут быть «физически» похожи на материал, из которого они сделаны. Прозрачное стекло похоже на кусок, блок выплывающей воды: бросишь камешек на поверхность — возникает чистейший пузырь или волна. Стекло хранит память. Если в него заложить, а затем вытащить монету, то в стекле останется ее отпечаток. Стекло можно затем разбить, отпечаток увеличится, частично сотрется, но все-таки будет повторять то, что заложено «раньше». Вот на таких ощущениях, соединенных с мыслью о функции памяти в стекле, строятся многие образы Федорова.

Обращение художника к чистой пластике, не связанной с посудными формами, отражает общие перемены в развитии стекла 1980-х годов, стремление вывести его на путь развития больших искусств. Суть процесса не только в приобретении качества станковости, но в приближении к концептуальному пониманию материала, к освоению следующей ступени неизобразительной формы. Однако, в отличие от европейского авторского стеклоделия, где основное место занимает эксперимент с материалом, наше стекло всегда сохраняет образную одушевленность и поэтому всегда конкретно-ассоциативно. Такими видятся работы Федорова последних лет — «Полнолуние», «Осколки луны», «Реликты», «Ландшафт». Пластические формы, при всей абстрактности, несут элементы образной конкретности. Хотя остается некоторая закодированность, которая расшифровывается в разной степени воображением зрителя. Самого автора мучают сомнения: «Умею ли я найти выход из собственного сложного состояния в материал, не сделать работу слишком закодированной? Все-таки я хочу сохранить какую-то простоту, логику, ясность. Стараюсь не быть многоречивым, производить строгий отбор...»

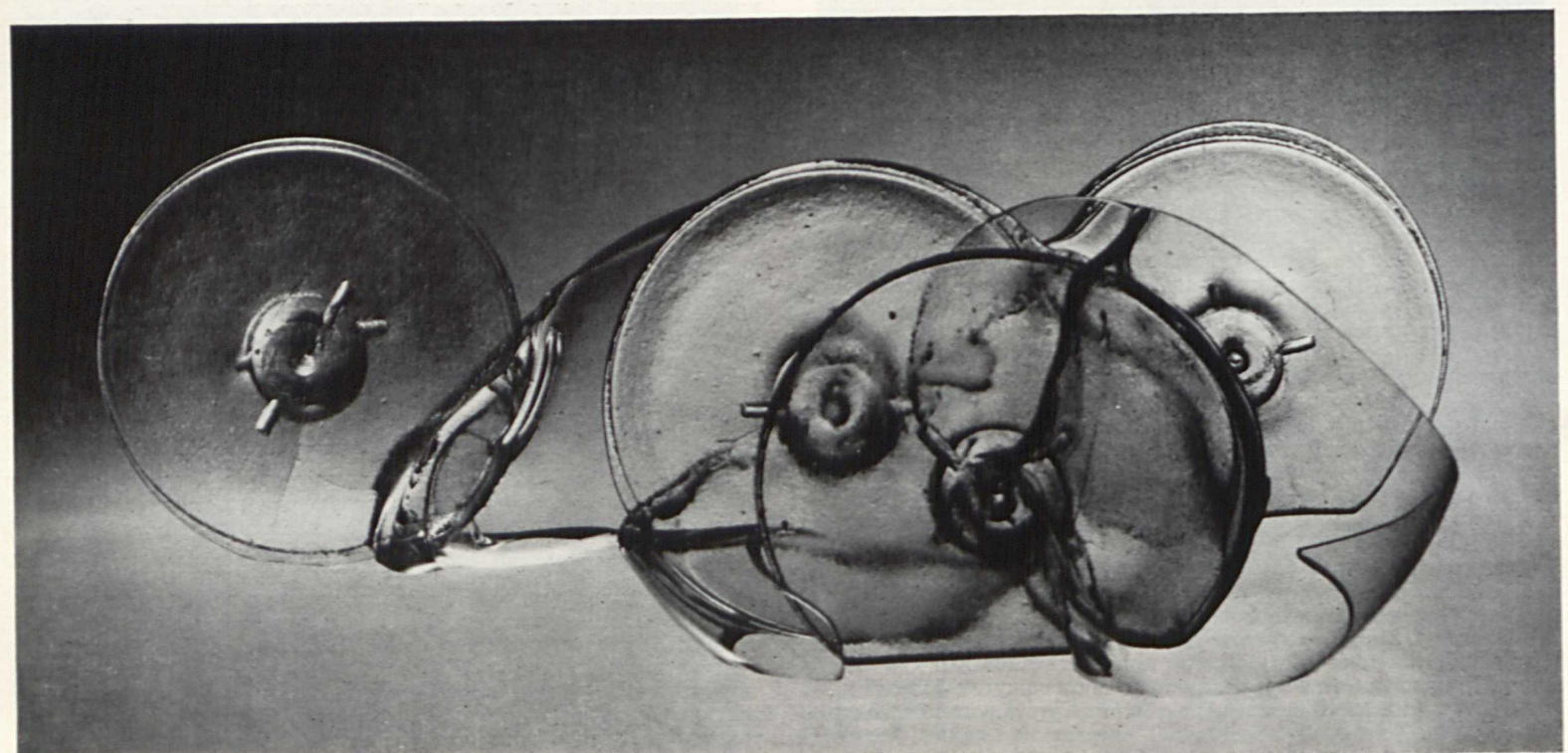
Многое в творчестве Федорова объясняет его графика — офорты, пастель. В графических листах художник достигает полной свободы самовыражения, обыгрывает мысли в разных изобразительно-орнаментальных вариациях. Темы его офортов, хотя и привязаны к стеклянным образам, отнюдь не являются лишь парафразой к ним. В произведениях графики, самоценных по своему художественному уровню, раскрываются мировоззренческая позиция автора, его восприятие мира, толкование увиденного, пережитого, реального и фантазийного. Здесь, как и в стекле, художник решает проблему бытия предмета, объекта, его пространственных метаморфоз.

В последнее время Федоров обнаруживает не только ярко выраженный интерес к пластике, а в ряде случаев — к скульптуре («Плач Пенелопы»). Очевидна и смена настроений — от гармонии, светлой радости, безмятежности к беспокойству, сложности переживаний. Художник обращается к богатейшему фонду культурно-исторического наследия; воплощает в стекле свои философские раздумья. «Для меня мои последние работы — это состояние собственной души». Трудно переложить на язык слов эмоции, заложенные художником в свои произведения, рассказать о движении художественной мысли, о глубине, неоднозначности содержания его стеклопластики.

«Чистая пластика — это новый этап, стекло новой формации. Тут нужно смелее пробовать. Вдруг у нас получится иначе, не так, как у чужих?» Поясним эту реплику. В октябре 1988 года Федоров принимал участие в III Международном симпозиуме в Новом Боре в Чехословакии. Его работы — пластическая композиция и сосуд-скульптура — получили признание на заключительном смотре-выставке. Они выделялись особой одухотворенностью пластичных объемов, достигнутой сочетанием современного скульптурного хода с чертами классической школы.

Новые эстетические грани звучания материала раскрывают многие художники. Так, польский мастер В. Хасиор, выставка которого проходила в Москве, обращаясь в своем творчестве к стеклу, обратил внимание на скрытый в нем драматизм. «Достаточно его разбить, чтобы сразу вспыхнула вся психологическая страсть и безудержная энергия, скрытая до тех пор в этой «незримой» материи. Разбитое стекло в окне сразу же вызывает сопротивление, беспокойство, является нарушением привычного домашнего уклада». Сходные ощущения вызывают работы Федорова «Катаклизмы», «Форвард». Поясняя их, автор говорит: «Я предполагаю «разбитость» стекла, от чего возникает ощущение драмы в состоянии материала. Само стекло помогает мне почувствовать это, надо лишь заметить, что с ним произошло, дальше это «вытануть», развить, и вещь должна состояться». Но ведь стекло, хрусталь — материал чистый, торжественный, не располагающий к драматизации. Нужна игра высокого класса, высокая степень профессионализма, чтобы, выстраивая образ, проникнутый коллизиями, не впасть в разрушительную ноту, в насилие над материалом. Федорову это удается.

Искусство стекла вступило в новую полосу развития. Можно сказать, что появление в искусстве стекла трехмерного объемно-пространственного объекта как предмета эстетического созерцания и эмоционального переживания стало важным реформаторским шагом в стекле XX века, так же как начавшееся на рубеже веков пластическое освоение материала было импульсом к новым принципам формообразования. Расширилась палитра художественных средств. Живопись, скульптура, графика — все зазвучало на языке стекла, обрело неповторимую «преобразовательную» силу, возможную только в стеклянных образах выразительность. В таком контексте развития современного искусства стекла видится творческая индивидуальность Бориса Федорова.

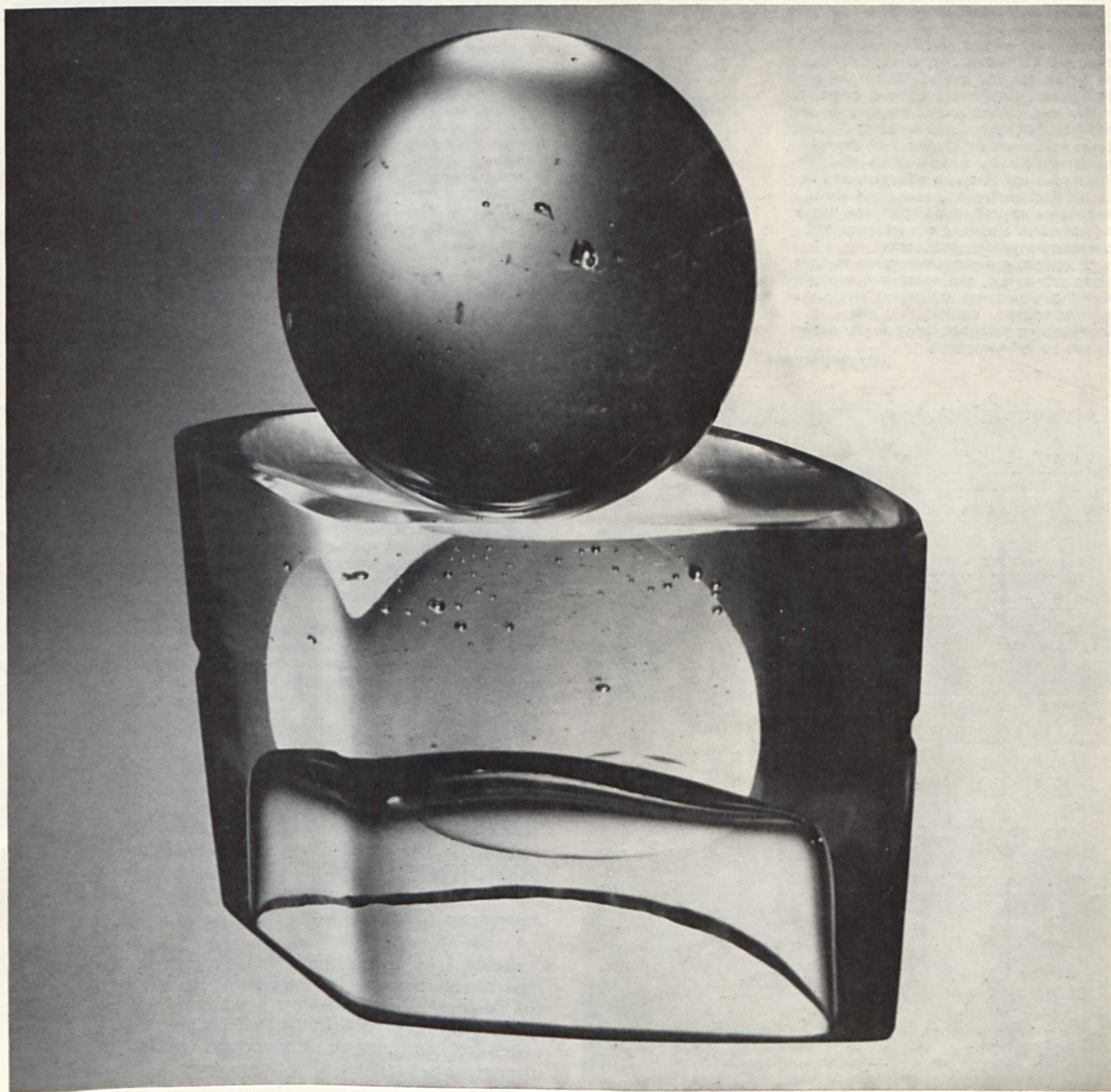


На стр. 8
Плач Пенелопы
Форвард



Плывущие сосуды
Полнолуние

Фото В. Андреева



Перед Вами — фрагмент рукописи, пролежавшей в портфеле редакции без малого десять лет. Вначале ее публикация казалась немислимой по «цензурным» соображениям. Потом, когда «соображения» эти несколько ослабли, оказалось, что автор, не дождавшись, уехал. А до недавнего времени, как помнит читатель, книга, изданная «там» [В. Паперный. Культура «два». Мичиган, 1985], считалась как бы несуществующей. Ее нельзя было не только цитировать, но даже упоминать в сносках. Ее можно было только забыть.

Между тем диссертация В. Паперного писалась в свое время как обычная плановая работа в секторе социальных проблем архитектуры ЦНИИТА и была для всех нас чем-то очень важным.

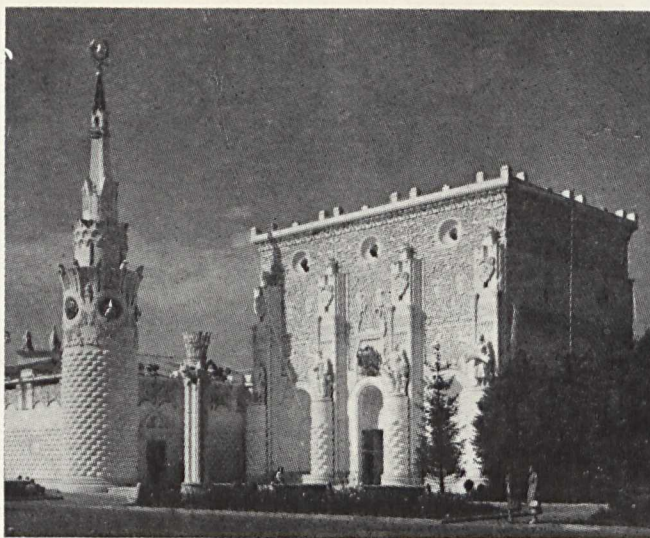
Ведь в те годы, как наверняка помнит читатель, изучение «искусства 20-х» было как бы движением Сопротивления, глуповатым партизанским рейдом. Почтение эстетики «двадцатых» обыгрывалось как пародия. В. Паперный же начал с того, что занялся архитектурой 30-х — ВСХВ, — и вдруг этот показной бред нашего зодчества предстал в его работе чуть ли не бриллиантом, неким гностическим безумием, гротеском и маскарадом, который был не лучше и не хуже того, что он сменил.

Снять покров с культурных устремлений 20-х, которые именуются в книге «культура 1», и сопоставить с ним ту последовательную ломку мировоззренческих ориентиров, которая привела в середине 30-х к «культуре 2» — оказалось под силу автору именно потому, что он был в тогдашних наших спорах «чужаком», не сравнивал, что лучше. Он только анализировал, морфологизировал, смеялся.

Он разыскивал живых свидетелей тех лет (так был приглашен в сектор С. Алексеев, начальник наблюдения за строительством ВСХВ), читал в архивах то, что удавалось прочитать, и обнадеживал нас своим открытием: в России одна эпоха сменяется другой не по причинам чисто социальным, а вследствие маятниковой смены культурных установок.

Я думаю, что когда его книга выйдет у нас полностью, она наверняка породит у читателя желание замыслить нечто, идущее вразрез с нынешним днем. А значит, не устареет, сколько бы мы ни ждали ее публикации.

АЙДЕР КУРКЧИ



История

Строительство и вредительство

(Из книги «Культура-2»)

Владимир Паперный

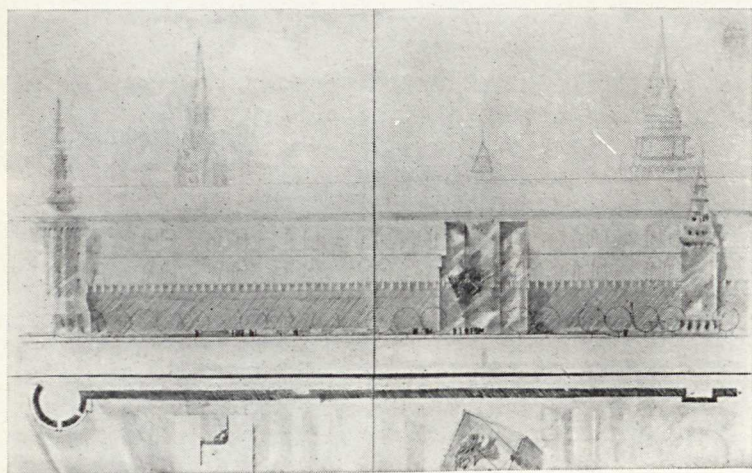
Решение о строительстве Всесоюзной сельскохозяйственной выставки принял 2-й Всесоюзный съезд колхозников-ударников. Выставку было решено открыть 1 августа 1937 года к 20-летию советской власти, на 100 дней. Работы начались со второй половины 1935 года. Павильоны делались из типовых деревянных деталей. Работа шла медленно, но к июлю 1937 года уже стояли павильоны Белоруссии, Украины, общий павильон Закавказских республик, Татарии, Туркмени, Механизации, Главный павильон, павильоны Свеклы, Овощей и другие.

Поскольку к сроку построить выстав-

ку не удалось, был назначен новый срок — 1 августа 1938 года. Заодно решили увеличить срок службы павильонов до 5 лет.

Тем временем был расстрелян нарком земледелия Чернов (процесс Бухарина, март 1938 года) и арестованы главный архитектор ВСХВ В. Олтаржевский, начальник стройуправления И. Коросташевский и др. Наркомом земледелия и одновременно председателем Главвыставка был назначен Р. Эйхе, но в мае был арестован и он.

Временные деревянные павильоны, рассчитанные на 100 дней, переделывались так, чтобы они смогли простоять 5 лет. Вот тут-то и обнаружилось, что шейки колонн беседки, стоящей перед павильоном Узбекистана (теперь «Советская культура»), были слишком тонки, а сами колонны вредительно заглублены вместо 180 сантиметров на 50 сантиметров. Конечно, для 100 дней хватило бы и этих шеек колонн и такого заглубления, но павильоны-то должны были теперь простоять 5 лет. Решение о пятилетнем сроке службы павильонов, принятое в настоящий момент, распространяло свое действие в прошлое: тот, кто в прошлом не выполняет решений, принятых в настоящем, оказывается вредителем.



Пока готовился этот материал, второй тур конкурса на памятник Победы в Москве закончился. Ввиду кратковременности срока, отпущенного для знакомства с проектами, профессиональные журналы оказались выключенными из процесса их обсуждения. Мнение специалистов — критиков, искусствоведов — не было высказано. Тем не менее жюри сделало свой выбор. Чем оно руководствовало при отборе двух (из одиннадцати) проектов? Каким числом голосов они прошли? Какие критерии стали определяющими? Это осталось неизвестным. Организаторы конкурса, действуя по старинке, не сочли нужным посвящать общественность в эти вопросы. Гласность, как видим, не коснулась области монументальной практики.

Подведены итоги второго тура, но не закончился сам конкурс. Поэтому мы решили дать возможность критикам (пусть и с запозданием) поделиться размышлениями о прошедшей в Манеже выставке проектов. Начать этот разговор мы предложили московскому критику — Александру Якимовичу.

Мнения, суждения, споры

Памятник Победы: философия триумфа

Александр Якимович

Конкурс на памятник Победы выявил не только противостояние государственных ведомств культуры, с одной стороны, и разрозненных групп независимых специалистов — с другой. Обнаружилось еще кое-что примечательное для социолога и культуролога: вялость и неэнергичность реакции общественности.



Между тем стало ясно, что срок 1 августа 1938 года тоже нереален, и открытие было перенесено на 1 августа 1939 года. Попутно было обнаружено вредительство в художественном решении выставки. Прежде всего, не было ни одной скульптуры ни Ленина, ни Сталина, иными словами, сельское хозяйство было лишено имени. Во-вторых, вход на выставку, построенный В. Олтаржевским, «напоминал забор», то есть не было свойственной архаическому мышлению выделенности входа как места пересечения границы. Кроме того, в планировке выставки не было «яркости и праздничности», а архитектура многих павильонов была обезличена и «невзрачна». Наконец, павильон Механизации В. Олтаржевского вредительно «закрывал перспективу по продольной оси выставки и тем самым создавал неверное представление о ее масштабах и размахе» (Архитектура СССР, 1939, № 2, с. 5). Если же выставка (изображение сельского хозяйства) покажется зрителю лишенной размаха, то есть опасность, что размаха лишится и само сельское хозяйство.

Решено было снести и построить заново павильоны Механизации, Белоруссии, Поволжья, Арктики, павильон Закавказских республик (заменив его тре-

мя отдельными — что тоже в какой-то степени символизирует переход от понятия к имени, поскольку Грузия ассоциировалась теперь не с понятием Закавказья, а с именем Сталина) и Главный вход. Павильоны сломали потому, что люди, руководившие их строительством, оказались «вредителями». Попутно выяснилось, что павильоны не соответствуют требованиям новой культуры — ее представлениям о долговечности и художественности.

Перед Главным павильоном решено было поставить скульптуры Ленина и Сталина, сверху, на башне Главного павильона — скульптуру «Тракторист и колхозница», а перед новым павильоном Механизации — 25-метровую железобетонную статую Сталина.

Любопытно, что когда эта статуя была почти полностью смонтирована, руководители строительства (а почти все они были из НКВД) потребовали, чтобы главный конструктор выставки С. Алексеев залез внутрь пустотелой статуи и убедился, что вредители не положили туда бомбу. Это тоже очень характерное опасение, прямо указывающее на мифологический характер мышления: вредителям достаточно разрушить изображение вождя, чтобы причинить вред ему самому.

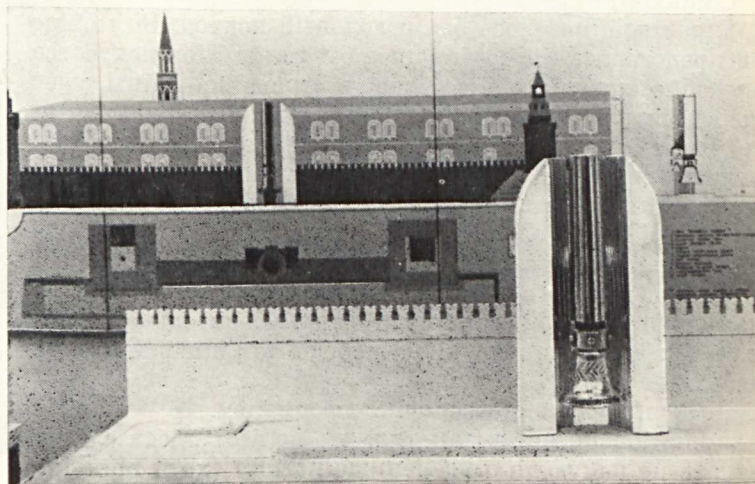
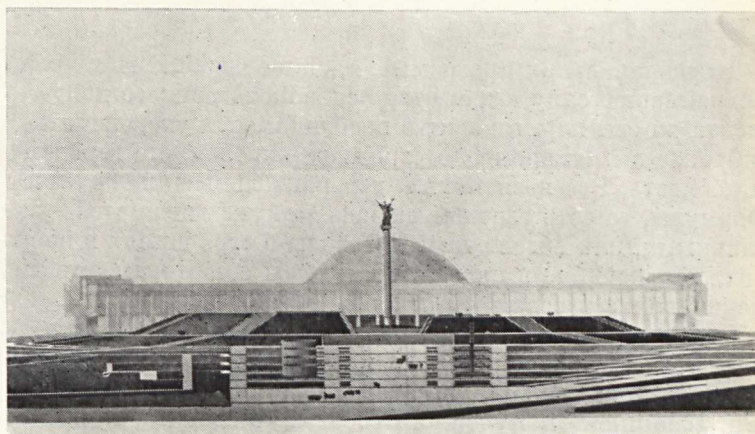
Сама идея поставить в Москве монумент, посвященный Победе, вызвала у многих волнение и энтузиазм. Но когда, повинувшись (не без некоторой неохоты) общественным настроениям, ответственные инстанции начали «советоваться с людьми» и стали собирать письменно зафиксированные суждения и отзывы на проекты памятника, чтобы учесть глас народа при работе жюри — то на этой стадии реакция общественности стала какой-то заторможенной.

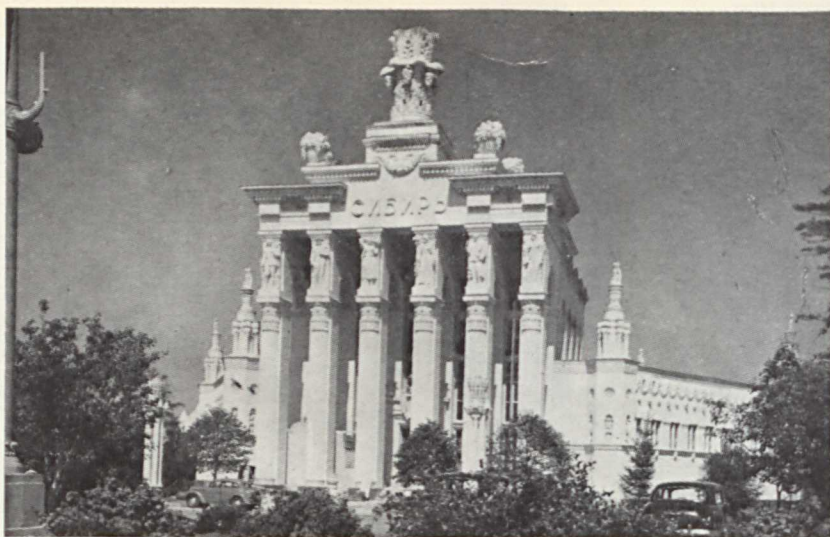
Очень часто зритель пишет, что ни один из проектов особенно не нравится, но, если уж надо выбирать (запомним формулу: если надо), то можно выбрать... Далее мнения расходятся, и можно бы быть довольным достигнутой стадией плюрализма, если бы не требование выбора.

Иначе говоря, снова перед нами явление, типичное для переломного времени: общий всплеск эмоций по поводу первого, официально утвержденного проекта на Поклонной горе... Но как только появился хотя бы некоторый выбор, хотя бы намек на то, что можно выбрать из нескольких вариантов один, наилучший, — так сразу явилась перед всеми проблема выбора.

В результате из многих проектов ни один не выбирается единодушно и уверенно, но, с другой стороны, и резкое «против» тоже не звучит. И тогда возникает вопрос: настоящий ли выбор нам предлагают или некое его подобие?

Итак, что же было предложено обществу для выбора в одиннадцати проектах, отобранных жюри на первом туре?





Наверху, на спине Сталина, оставалось небольшое отверстие. Решено было опускать Алексея через него. Но тут Алексею пришла в голову мысль: захватить с собой небольшую модель статуи и установить ее внутри большой. Представители НКВД поддержали его. Алексея обвязали веревками, дали ему в руки фонарь и модель и спустили вниз. Бомбы там не оказалось, Алексей установил модель, его вытащили и отверстие зацементировали. Обе статуи простояли друг в друге до 1954 года.

Это чисто мифологическое событие. Модель статуи после изготовления самой статуи была не нужна. Но разрушить эту модель никто не мог решиться, поскольку, с точки зрения культуры, это могло причинить ущерб большой статуе и дальше — вождю. Поэтому и хранить ее где бы то ни было казалось слишком рискованным — это было как то самое яйцо, в котором, как во многих русских сказках, заключалась смерть Кощея Бессмертного. Наиболее безопасным сочли хранить смерть Кощея внутри самого Кощея. «Кощей Бессмертный» — как уверяет Олжас Сулейменов, — олицетворение злой непрекращающейся неистребимой агрессии степи в эпоху Ига... И в слове кощун — богохульник тоже раздается знакомый отголосок: речи и поступки

нехристя — кощунство» (Сулейменов О. Азия. Книга благонамеренного читателя. — Алма-Ата, 1975, с. 155).

Если допустить, что культурное бессознательное отождествляло Сталина с Кощеем — примерно так же, как (вполне сознательно) Петра отождествляли с Антихристом, — это вовсе не значит, что такую культуру можно рассматривать как прямое выражение христианства или язычества. Культура строит себя из элементов и того, и другого. С одной стороны, Петр становится главой церкви и многие петровские указы прямо направлены на искоренение язычества. Таков, например, указ 1714 года «об уничтожении кумиров и кумирниц у Вогуличей... у Остяков, у Татар, и у Якутов, и о крещении сих народов в христианскую веру» (Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1830, т. 5, № 2863). С другой стороны, петровские ассамблеи или «Всеобщейший всешутейский собор» целиком повторяют традиции «зборищ идольских», «игрищ поганных» с «плесанием, плесканием, сопением и гудением».

С одной стороны, в сталинскую эпоху сносится больше церквей, чем за три века «татаро-монгольского ига», с другой — во время войны христианство и марксизм (и патриотизм) образовали некое единое целое:

*Как будто за каждую русскую околицей,
Крестом своих рук ограждая живых,
Всем миром сойдясь, наши прадеды*

*молятся
За в Бога не верящих внуков своих.*
(Симонов)

В этих строчках предельно точно выражено то, что все историки русской церкви называли двоеверием.

Однако вернемся к нашим баранам на ВСХВ. В описанном событии — помещении модели статуи внутри статуи — можно увидеть и другие аспекты. Вредители, как предполагалось, могли положить внутрь статуи бомбу. Алексею и работникам НКВД хотелось положить туда нечто противоположное бомбе. Если бомба могла уничтожить статую, то антибомбой стало удвоение статуи.

Наконец, не исключено, что сама идея чего-то, помещенного внутри того же самого, восходит к традиционным русским матрешкам. Традиционность их, конечно, относительна, поскольку они были завезены в Россию из Японии в конце XIX века — но не случайно же они так прижились. Быть может, есть в структуре архаического русского сознания нечто, соответствующее процедуре последовательного помещения чего-то внутрь того же самого?

Те павильоны, которые снесли, строи-

Первоначальная программа, идейное задание конкурса, сохранившее силу в качестве основополагающего документа до сих пор, говорит о необходимости увековечить в бронзе и мраморе идею «триумфа народа», его героизм и доблесть. Все позитивные, утвердительные члены этой формулы, то есть героизм, победа, триумф, являются главными, или абсолютными. Тезисы о страданиях и жертвах, мелькающие в программе, нужны ее авторам, чтобы подкреплять и освящать основные выводы.

Мы все хорошо помним, что долгое время не одобрялось «акцентирование» ужасов и страданий войны. Если художник изображал, например, «слишком» израненного или «слишком» измученного советского солдата, то до общественного показа такое старались не доводить.

Слишком!

Станный, казалось бы, и нелепый подход. Возможно ли представить себе, что какое бы то ни было искусство способно «преувеличить» ужас и страдание войны, унесшей десятки миллионов жизней? Но философия триумфа требовала (или, может быть, рано еще говорить в прошедшем времени) обязательно позитивного, более того — триумфального вывода. Да, мы пострадали, но МЫ — ПОБЕДИТЕЛИ. Сама огромность народных жертв должна была подчеркнуть величие нашей победы. Отсюда чеканная идеологическая формула: «Победа, завоеванная дорогой ценой». Формула очень убедительная и сама по себе бесспорная. Цена победы так высока, что нельзя не помнить о ней.

Несколько слов о бесспорных формулах.

Ленин очень метко заметил, что во всех идеях следует искать не какую-то отвлеченную истину (хотя принцип

истины как таковой он вовсе не отрицал), а прежде всего стоящие за ними интересы определенных социальных сил.

То, что народ победил злейшего врага и победил целой величайших жертв и страданий, — в этом ни один здравомыслящий человек не усомнится. Истина есть истина.

Вопрос в том, кому нужна формула МЫ — ПОБЕДИТЕЛИ? Кто, какие именно социальные силы прямо заинтересованы в том, чтобы пестовать и культивировать психологию триумфаторов и уверенность в том, что мы живем в стране успехов и побед?

В памятниках и мемориалах люди запечатлевают не только знаменательные факты и события давнего и недавнего прошлого, но и свое сегодняшнее видение мира, свою сегодняшнюю мысль об истории своей страны. Памятник — это концентрат определенной социальной философии, имеющей хождение или господствующей в обществе.

Программа конкурса прочно опирается именно на такую социальную философию, и ни на какую иную. Любой из одиннадцати проектов (действительно, самых зрелых и профессиональных среди всех представленных), которые были допущены до второго тура конкурса, в первую очередь и в конечном итоге прославляют триумф и победителей.

Это — центральное условие программы и главный принцип проектных предложений.

Этот принцип может осуществляться (и на практике осуществляется) в разных стиливых формах, разными выразительными средствами.

Несомненно, что диапазон стиливых и выразительных



лись заново, но уже из металла, бетона и мрамора, а те, которые не снесли, укреплялись и облицовывались. Чтобы установить на деревянной башне Главного павильона 70-тонную железобетонную скульптуру «Тракторист и колхозница» (авторы Р. Н. Будилов и А. А. Стрекавин), пришлось уже оштукатуренную башню незаметно усиливать по углам металлическим каркасом.

Внутри Главного павильона, чтобы ликвидировать его «обезличенность», решили сделать подвесной кессонированный потолок. 2500 кессонов изготовили из гипса. Они весили 30 тонн, и естественно, пришлось усиливать легкие временные деревянные фермы потолка. В 1940 году один из кессонов упал. Это было расценено как вредительство — ведь кессонированный потолок в конечном счете изображает небо, и падение кессона это падение нашего неба. Как ни странно, это почти и было вредительством, во всяком случае, это один из немногих в те годы случаев, когда забота о состоянии сооружения была принесена в жертву комфорту: на чердаке работали рабочие, которым лень было спускаться вниз в туалет, поэтому, как свидетельствует С. Алексеев, они использовали кессон в качестве унитаза. Жаль, что этого сюжета не знал Н. С. Лесков, когда пи-

сал свой «Загон». Впрочем, комиссия, расследовавшая падение кессона, до истинной причины так и не добралась, и никто из вредителей, к счастью, не пострадал. Пухлый том отчета комиссии, составленный профессорами и академиками, заканчивался утверждением, что кессон упал из-за перекристаллизации гипса. Кто знает, может быть, от этого и бывает перекристаллизация?

За 4 месяца до окончательного срока открытия выставки Н. С. Хрущев, которого только что сделали первым секретарем ЦК Украины, осмотрел украинский павильон и остался им недоволен. «Украина — житница Советского Союза», — сказал он, — павильон хуже павильона Москвы». Может показаться, что слова Хрущева нарушают свойственную культуре структуру иерархии, но это не так. Каждому отдельному элементу этой структуры свойственно было тянуться ввысь, стараясь обогнать другие элементы. Каждому руководителю — стремление поднять руководимое им учреждение выше других. Хрущев недоволен, что павильон Москвы лучше павильона Украины, и требует последний сломать и построить заново, но точно так же поступал Хрущев в 1937 году, когда он был первым секретарем МК ВКП(б): приказал сломать и построить заново

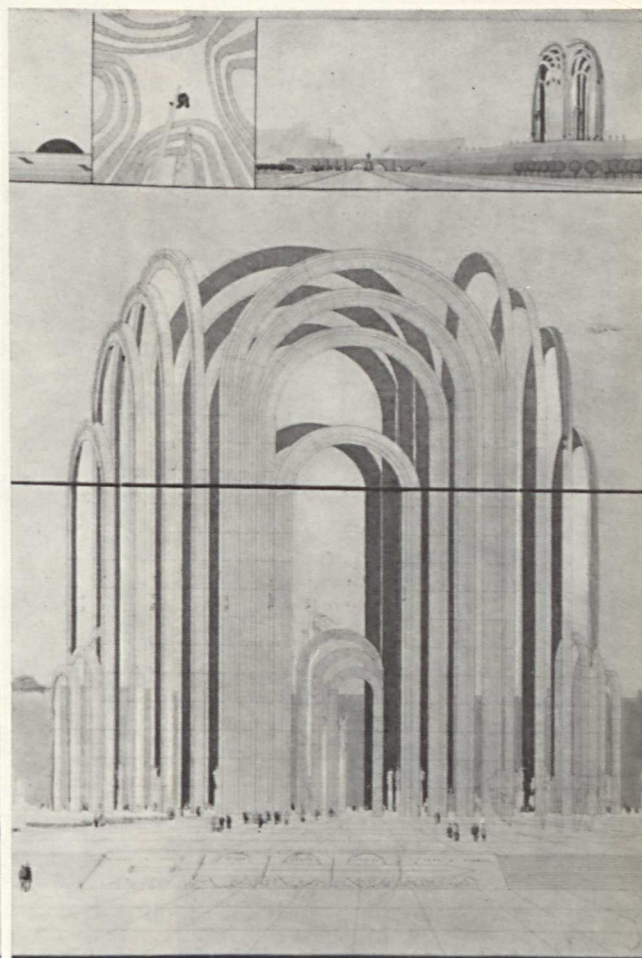
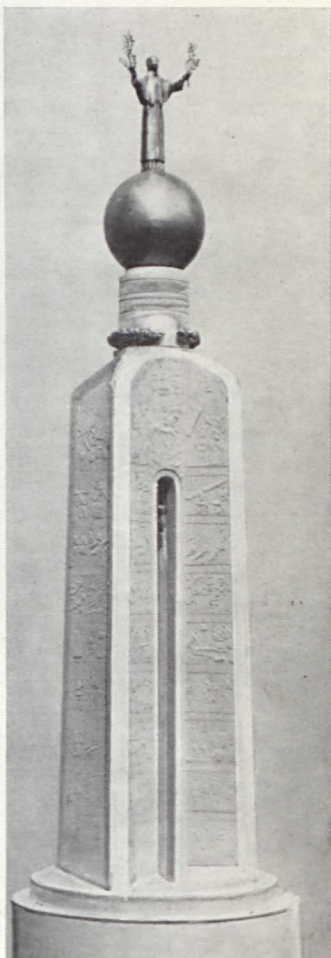
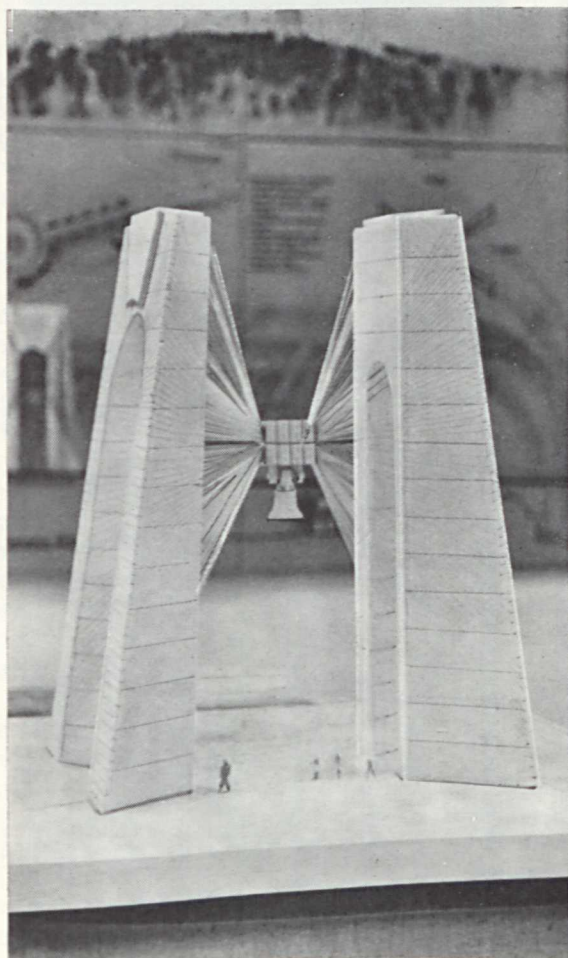
павильон Москвы, потому что тот был, по его мнению, хуже остальных, в частности, павильона Украины. Каждый элемент иерархии тянется ввысь, но одним культура позволяет расти, а другим — нет. В конечном счете иерархия павильонов ВСХВ повторяла общую для культуры схему: павильон Украины на выставке был, а павильона РСФСР не было, поскольку был Главный павильон, то есть РСФСР и СССР для строителей выставки были синонимами. При этом на выставке был павильон Москвы, а павильона Киева не было.

Хрущев потребовал сломать павильон Украины, но за оставшиеся 4 месяца успеть построить новый было трудно. Алексеев придумал такую вещь: внутри павильон оставили как он был, а снаружи обстроили фасадами нового павильона, и уже потом, зимой 1939 года, перестроили и внутренний павильон.

Эта процедура — обстраивания старо-



го сооружения новым фасадом — очень характерна для всей советской архитектуры. Так поступали с дореволюционными постройками (здание МПС И. А. Фомина вокруг Запасного дворца Екатерины II у Красных ворот, здание кремато-





рия С. Е. Чернышева вокруг недостроенной церкви Серафима Саровского и Анны Кашиной в Донском монастыре, полилиника ЦК ВКП(б) Б. М. Иофана перед домом Шереметева на Воздвиженке). Так поступала и культура сталинской эпохи с постройками предыдущей (шусевский фасад на конструктивистском здании гостиницы Моссовета, фасад архитектора С. Лященко на полуконструктивистском доме П. Голосова на Дорогомиловской набережной, павильоны ВСХВ). Наконец, так поступала культура шестидесятых годов с теми же самыми павильонами ВСХВ-ВДНХ: они обновились фасадами из штампованного алюминия, имитировавшими современные методы строительства. Надо полагать, что так же будет поступать и складывающаяся культура с «мрачными коробками» (как она их уже называет) 60-х годов.

Во время перестройки павильонов каждый автор старался зрительно сделать свой павильон выше. Этого можно было достичь, как вспоминает С. Алексеев, лишь «путем устройства сплошных оштукатуренных парапетов по всему периметру стен» — такими парапетами, занимающими иногда по высоте до двух-трех этажей, было снабжено в Москве огромное количество домов, построенных

в 40—50-е годы. В результате крыши представляли собой гигантские бассейны, заполнявшиеся зимой снегом. Нетрудно представить себе, что происходило весной. Не следует поэтому удивляться, что внутри павильонов, как пишет Алексеев, «все время стены были мокрыми».

Первого августа 1939 года состоялось торжественное открытие выставки. Но и тут не обошлось без вредительства. Когда директор выставки академик Н. Цицын потянул за трос, чтобы поднять флаг выставки, трос заклинило и флаг не поднялся. Когда флаг поднимали в следующем году, этому вредительству было заранее противопоставлено antivредительство: Цицын тянул за фальшивый трос, а спрятанные наверху в башне рабочие тянули за настоящий. Так хитростью удалось поднять сельское хозяйство на нужную высоту.

Итак: «культура 2» не верит в случайность плохих событий. За каждым плохим (как и за каждым хорошим) событием стоит чей-то умысел. Приведем еще несколько примеров «вредительства» в области строительства и архитектуры. Тексты утверждают, что вредители

— «бросали сверху в ствол шахты камни» и засовывали «гвозди в насосы» при строительстве метро, распространяя

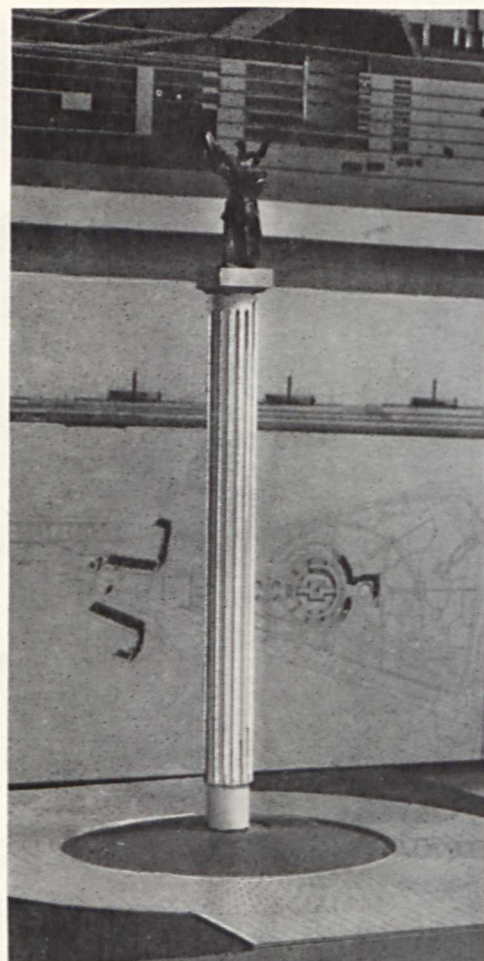
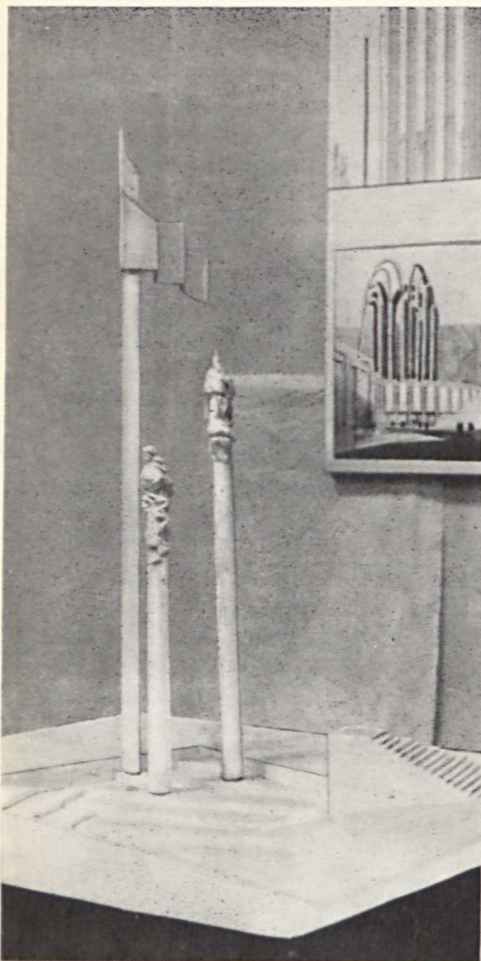
при этом клеветнические слухи, что на кессонных работах люди «теряют способность к половой жизни» (Как мы строили метро. М., 1935, с. 14—16); заодно вспомним и о тех гвоздях, которые, по словам Вышинского, подбрасывали в масло Бухарин и др. (Конквест Р. Большой террор, 1974, с. 768);

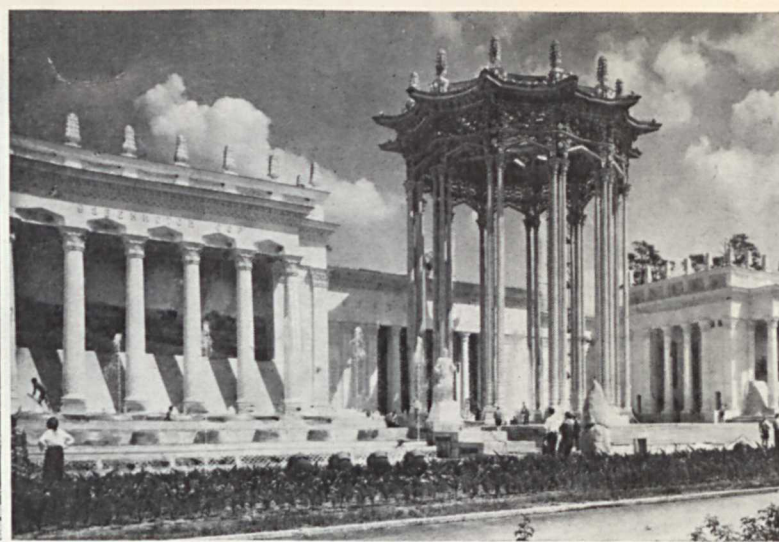
— нарочно не соблюдали «горизонтальность рядов» кладки и «вертикальность стен» при строительстве дома рабочих завода «Станколит» (Архитектурная газета, 1935, № 3, с. 4);

— при планировке города Стерлитамака вредительски полагали, что башкирское население не должно увеличиваться (ЦГАЛИ, 674, 2, 30, л. 60); тут уместно будет вспомнить о «попах, кулаках и бывших белых», которые, пробравшись в ЗАГСы, вредительски «недоучитывали рождаемость и явно преувеличивали смертность» (Собрание законов и распоряжений рабоче-крестьянского правительства СССР, 1935, № 53, с. 432);

— «сознательно и вредительски» вычеркнули из планов Академии архитектуры «вопрос теории архитектуры» (ЦГАЛИ, 674, 2, 34, л. 67);

— «разместили жилое строительство в зонах, подверженных непосредственному влиянию вредных в санитарно-гиги-





епическом отношении газом» (Архитектура СССР, 1937, № 6, с. 66);

— оранжерею «Субтропики» на ВСХВ попытались ориентировать на Север (из воспоминаний С. Алексеева);

— пытались расселить трудящихся «в непосредственной близости от взрывоопасного завода», протаскивали «идею размещения города в Орске на крутых склонах скалистой горы» (Архитектура СССР, 1938, № 1, с. 15);

— «старались затруднить экономическое развитие подлежащих планировке районов; применяли «затягивание и запутывание планировочных работ, искусственное растягивание территории города в таких масштабах, что создавали совершенно невозможные условия транспортной связи (Красноярск), распыленные строительства по множеству точек и т. д.» (Архитектура СССР, 1938, № 8, с. 1);

— в Моссовете «прилагали все усилия к срыву жилищного строительства» (Орлеанский В. Планировка и реконструкция Москвы. М., 1939, с. 42);

— в архитектурных вузах «всячески поддерживали в промышленном зодчестве ложные идеалистические теории» и делали ставку на «архитектурные излишества» (Архитектура СССР, 1939, № 5, с. 20);

— в Академии архитектуры допускали «чрезмерное увлечение рисунком и акварелью» (Архитектура СССР, 1938, № 6, с. 4);

— в эмблеме серпа и молота на ВСХВ повернули молоток бойком к режущей кромке серпа (из воспоминаний Алексеева).

Как естественно вошли бы в этот список и те вредители, которые в 1606 году в Перми «напускали на людей икоту» или в 1632 году наговаривали на хмель с целью вызвать моровое поветрие (Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII стол. СПб., 1860, с. 187, 199), и те кликуши, которые угрожали благополучию государства в 1715 году (Полное собрание законов Российской империи, т. 5, № 2906). Но не будем расширять наш список. Перечисленного достаточно, чтобы сделать некоторые наблюдения.

Все названные выше события, с точки зрения «культуры 2», вполне однородны. Сегодняшний наблюдатель усмотрел бы в них разные типы событий. Во-первых, это случайные события или события, вызванные низкой квалификацией работников. Таковы падающие в шахту камни, гвозди в насосах, кривая кладка стен, неудачное размещение города и

т. д. С точки зрения постороннего наблюдателя, виновных следовало бы послать не в исправительно-трудовые лагеря, а скорее на курсы повышения квалификации. Во-вторых, это события, которые сегодняшней наблюдатель счел бы вполне сознательными, но этически нейтральными. Таково, например, распыление строительства по множеству точек; кто знает, нужно ли концентрировать строительство в одной точке или распылять его по множеству — это, казалось бы, вопрос чисто технический, в одном случае нужно одно, в другом — другое.

И в том и в другом типе событий сегодняшней наблюдатель скорее всего не увидел бы ничего вредительского. Мы даже готовы утверждать, что культура 2 ошибалась, уничтожая своих вредителей, как это утверждает, например, в своей книге Роберт Конквест.

Но взглянемся: способность к половой жизни, в которой нельзя сомневаться,



прирост населения, уменьшение которого нельзя предполагать, рождаемость, которая не может быть низкой, смертность, которая не может быть высокой, — за всем этим, пожалуй, стоит тот самый пафос высокой биологической активно-

средств стал шире, чем десяток лет назад. В смысле приемов, методов воплощения идеи мы видим на втором туре больший выбор. Есть даже почти авангардистский проект («супрематический»), есть и проекты в духе древнерусской стилистики. Но смысл и содержание во всех случаях один и тот же.

И возникает вопрос — что же мы выбираем в первую очередь? Основы своего бытия или покроя одежды?

Если первое, то — приемы, стиль и даже вопросы мастерства придется оставить в стороне. Эти вопросы тоже очень важны, но все-таки главный вопрос: о чем будет говорить памятник, какую идею провозглашать, какую философию?

*

Посещение манежной выставки сомнений не оставляет. Перед нами — официальная философия определенного рода, которая, при всех ритуальных жестах в сторону либерализации и перестройки, стремится прежде всего сохранить концепцию триумфальности советского общества — в тех самых условиях, когда история все более раскрывается перед обществом в иных, более сложных и противоречивых измерениях.

Тезис о «победе народа», как мы все помним, является звеном в цепи других чеканных «сусловских» формул: «Народ и партия едины» и др. То есть речь идет прежде всего о триумфе руководящей политической силы.

С точки зрения этой философии, важно и необходимо построить триумфальный мемориал победителям, то есть Советской Армии и ее политическому ядру, несмотря на то, что сегодня все знают: от рук своих же, единокровных, палачей погибло в 1935—45 годах больше советских офицеров, чем на фронтах войны.

Многие лучшие ученые, поэты, художники замолкали или теряли голос не по вине немецкого фашизма, а по иной причине. Цвет интеллигенции, миллионы крестьян уничтожали, морально калечили (и физически тоже) люди, носившие форму Красной Армии. Есть ужасные истины, от которых нельзя отвернуться, на которые нельзя прикрикнуть, чтобы помалкивали.

Проектируемый памятник посвящен всему сражавшемуся народу и всей сражавшейся армии. Но вместе с героями фронта — в ней участвовали десятки тысяч «волков сыска». Они вылавливали и пропускали сквозь застенки и лагеря огромное количество ни в чем не повинных людей. Они фабриковали «шпионов», «диверсантов» и «заговорщиков».

А кому-то нужно, чтобы был один общий памятник на всех и про всех.

*

Говоря о «философии триумфа» — я имею в виду нечто большее, чем метафора. Это целостное мировоззрение, то есть законченная система убеждений и понятий, объясняющая цель бытия и загадку смерти, обязанности человека перед другими людьми и все прочее.

Была в свое время крылатая фраза: «Война все спит». Фраза пророческая, как сура Корана. В ней предугадана истина нашей философии триумфа: «Победа все списывает».

Мы можем сколько угодно теперь говорить о застенках, о насильственной и убийственной коллективизации, о появлении антиэкономической «плановой» экономики с ее немислимыми диспропорциями, ее командными методами.

А великая Победа есть все равно великая Победа,



сти, которым культура 2 противопоставляла себя культуре 1. Даже в самом противопоставлении живого масла и подкинутых в него железных гвоздей, насосов (хотя и железных, но накачивающих воду) с теми же гвоздями, жидкостями — с вредными цехами — можно увидеть тот самый пафос живого, которым культура 2 противопоставляла себя «мертвой» культуре 1.

Точно так же растаивание территории города враждебно культуре, поскольку несет в себе горизонтальность прошлой культуры. Распыление строительства слишком живо напоминает изживаемую равномерность. Отсутствие устойчивости в планах угрожает идее неподвижности. Недостаточная заглубленность колонны — свидетельство ориентации не на вечность, а на временность, кроме того, недостаточно заглубленная колонна не вырастает из земли и может «убежать». А слишком узкая шейка в основании колонны, во-первых, нарушает ступенчатую вертикальную иерархию, во-вторых, колонна может просто обломиться, тогда одной вертикалью будет меньше.

Мы видим, что случайные или безвредные, с нашей точки зрения, события были отнюдь не случайны и отнюдь не безвредны, ибо культура видела в них

угрозу самым первичным своим категориям.

Но чтобы в предположении о влиянии кессонных работ на половую активность увидеть угрозу реальной половой активности, необходимо наличие в культуре того механизма, который мы (вслед за Ю. Лотманом и Б. Успенским) должны назвать «мифологическим мышлением», то есть — отождествлением названия и называемого, изображения и изображаемого, слова и его значения. Культура как будто верит, что если произнести вслух (или напечатать в книге) мысль о том, что население не увеличивается, оно тут же перестанет увеличиваться, а если в эмблеме серпа и молота молоток повернуть бойком к режущей кромке серпа, то это мгновенно приведет к конфронтации рабочего класса и крестьянства.

Однако в приведенном списке вредительских действий есть и такие, которые сегодня невозможно объяснить даже с мифологической точки зрения. Это события, которые покажутся нам вполне созвучными мифологии и которые, тем не менее, культура 2 склонна рассматривать как вредительские. Такова, например, борьба с увлечением рисунком и акварелью, с архитектурными излишествами, с идеалистическими теориями —

все это было бы вполне уместно в культуре 1 и не очень вяжется с уже сложившимися у нас представлениями о культуре 2.

Тут мы касаемся чрезвычайно важной черты культуры 2. Культура может требовать одновременно двух взаимоисключающих вещей: стандартизации строительства и индивидуального подхода к каждому сооружению, удешевления архитектуры и достижения максимального ее богатства; физического уничтожения памятников собственной архитектурной традиции и объявления этой традиции единственным источником творчества; полного вырубания деревьев на Садовом кольце и буйного озеленения; ликвидации ленинградской архитектурной организации и возрождения петербургской традиции; ликвидации азиатского склада Москвы и чисто азиатских мер по его искоренению и т. д.

Отсюда вредителями в культуре 2 могли стать и те, которые, подобно конструктивистам, недостаточно увлекались рисунком и акварелью, и те, которые увлекались им чересчур.

Вредительством могло казаться и «распыление строительства по множеству точек», и «вредная бюрократическая теория концентрации <...> работ» (Собрание законов и распоряжений...

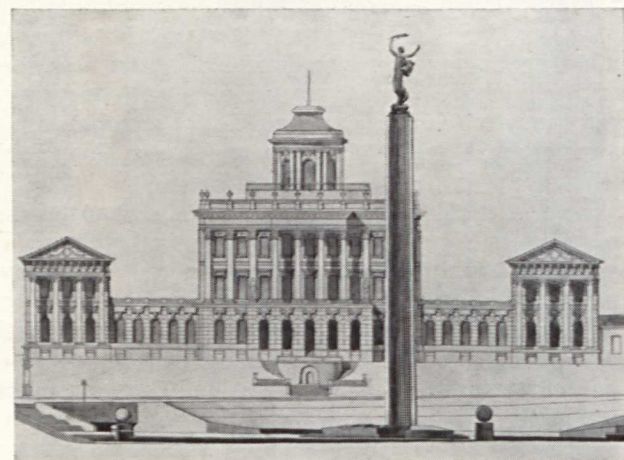
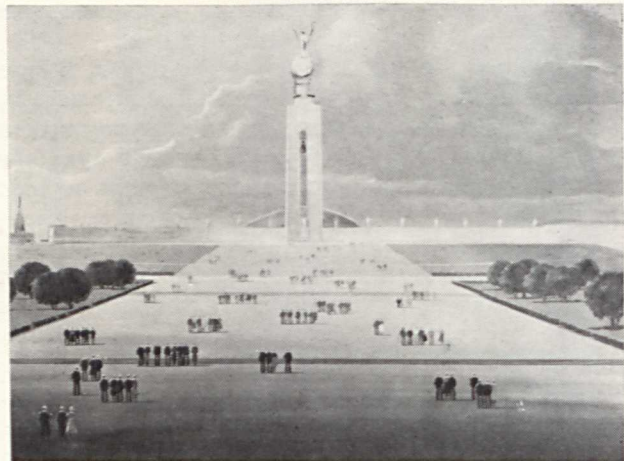
доказавшая триумф всей общественной системы. Воздвигая мемориал Победы, мы громко заявляем, что эта система все равно лучшая.

Она поражена алкоголизмом и наркоманией, она забита о детях и стариках. Никто уже этого не отрицает и не замалчивает. А главное все равно не в этом, а в том, что **МЫ — ПОБЕДИТЕЛИ**. Наша система разгромила врага, сильнее которого не было на земле до тех пор. Мы сильнее всех на земле.

Мы лучше всех на земле. Нет лучше той жизни, которая у нас, и потому нет лучше и мудрее того руководства, которое ведет нас, как известно, от победы к победе.

Я вовсе не пытаюсь кого-нибудь уличать, обвинять, клеймить или высмеивать. Как добросовестный социолог-культуролог, я просто стараюсь ясно перевести на прямой и общеупотребимый человеческий язык тот смысловой пласт, который лежит в основе целой идеологии и который каждому из нас интуитивно понятен, но почему-то остается до сих пор непереуловленным и неизученным. Я честно пытаюсь заниматься переводом и изучением текста и подтекста той общественной философии, которая реально существует и которая отражается в памятниках и мемориалах, книгах и кинофильмах.

Обратимся к скрытому подтексту «триумфального комплекса». С точки зрения «психологии победителя», радикальные попытки перестроить общество вредны и преступны. Ведь перестраивать полагается то, что обветшало, сгнило или вообще построено по негодным чертежам. А если общество — само «совершенство»? Если оно — самое сильное? Самое лучшее? Триумфальное? Если так — уймись, волнения страсти, и никаких оптовых рынков или конвертируемой валюты чтобы не было и духу,





1937, № 28, ст. № 114).

Структуру новой иерархии мы могли бы дополнить, так сказать, подводной частью, построенной так же иерархически, только перевернутой вверх ногами. Так, например, просто вредители живут в исправительно-трудовых лагерях коллективным бытом; те, кто еще хуже, помещаются в различного рода БУРы и карцеры; самые страшные злодеи содержатся индивидуально, в камерах-одиночках. Такое же иерархическое распределение индивидуальности мы видим наверху: 60% населения страны (просто хорошие люди) живут в коммунальных квартирах коллективным бытом, чем выше оценивает культура достоинство человека, тем больше у него возможности для индивидуализма.

Ценность выделенных культурой лучших людей заведомо выше ценности всех остальных, поэтому, создавая индивидуальный быт лучшим, культура, экономно тратя силы, создает его для всех.

В антимире культуры, видимо, происходит то же самое: коллективизм общего барака привлекательнее индивидуализма карцера, но условия антимира и должны быть непереносимыми, поэтому, создавая непереносимые условия для худших людей, культура, экономно тра-

тя силы, создает его для всех.

Она уже не выставляет свой антимир напоказ, как это делала культура 1 с идеей преступности, напротив, она его тщательно прячет. Однако существование подводной (подземной, изнаночной) части пронизывает все сферы ее существования, поэтому сознание каждого отдельного человека, пусть даже и не подозревающего о существовании антимира, оказывается разделенным на те же сферы: иерархический мир — и тщательно спрятанный, тоже иерархический, антимир.

Каждый человек чувствует, что где-то в глубине его души есть кусочек вредительства, и это до некоторой степени проявляется загадочную фразу К. Алабяна, сказанную в день открытия первого съезда архитекторов: «Пленум ЦК повернул наше внимание к действительным, насущнейшим вопросам нашей политической жизни, к борьбе с врагами народа. Отсюда... должна быть широчайшим образом развернута самокритика» (ЦГАЛИ, 674, 2, 30, л. 3). Если средство борьбы с врагом — самокритика, то ясно, что враг находится внутри тебя самого.

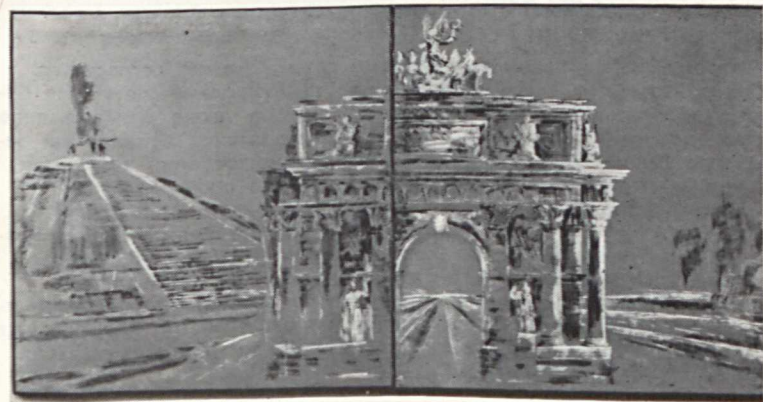
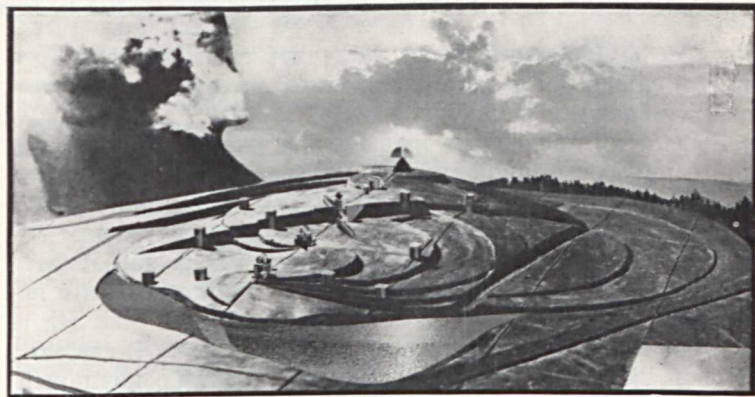
Руками врагов (то есть заключенных, а позднее — пленных немцев) построены все значительные сооружения, и это

тоже дополняет наше представление о структуре иерархии этой культуры. Высшие архитектурные достижения — метро, ВСХВ, высотные здания — выражают всю культуру, и ее мир, и ее антимир. Эти сооружения вырастают из земли, как бы унавоженной «вредителями», и адресованы небу, где, как полагает культура, прячут ее герои. Ей свойственно антропоморфизировать архитектурные объекты (дом, город), и наличие в культуре 2 такой архаической черты как нельзя лучше доказывает, что эта культура не была изобретением кровавого диктатора, не возникла в результате сионистского, масонского или любого другого заговора, а сложилась как результат победы более архаических и устойчивых культурных форм над более новыми и менее устойчивыми.

Болезнь и преступление в культуре 2 имеют одну и ту же природу — это нечто вроде бесовской одержимости: в



человека проникла некая враждебная ему сила, и самое главное — не дать этой силе перекинуться на окружающих. Дефективных детей, которых культура 1 всячески старалась вставить в общий строй, теперь стараются, наоборот, как



а модные «фермерские» модели сельского хозяйства отменить вместе с безнравственной передачей «Взгляд» и конкурсами красоты.

Слишком дорого заплачено за совершенство нашей жизни, чтобы о том забыть. Так что пусть журналисты не заговариваются и не покушаются. Великой кровью, великими потерями оплачена сегодняшняя жизнь. Расплатываться ее устои ради сомнительных новаций не позволим.

Можно понять ветеранов войны, которые хотят, чтобы был памятник Победы в Москве. Они пишут, они требуют — и имеют полное право требовать.

А формулируют программу и проводят конкурс идеологические органы, с их философией триумфа.

Солдатам войны кажется, что самое главное — отметить великое событие и главное дело их жизни. А каким он будет конкретно — это уже дело второе, это решает начальство и специалисты. Есть же у нас мастера, они свое дело знают. А мастера знают твердо, что делать надо так, чтобы выполнить программу конкурса. И они выполняют. Ветераны ждут памятник — «для нас» и «про нас». А памятник будет не совсем про них. Будет памятник самому лучшему обществу, самой счастливой жизни, самой главной руководящей политической силе. Будет памятник, поставленный идеологией триумфа для вразумления будущих идеологов.

*

Один очень мудрый человек рассмотрел разные способы обмана человека человеком. Это было почти ровно пятьсот лет назад. Он пришел к выводу, что самый неотразимый обман происходит тогда, когда людям говорят чистую правду, но с помощью этой правды толкают в

можно надежнее изолировать. В 1935 году создаются специальные школы для дефективных детей, окруженные ореолом мистического ужаса, туда же предлагается помещать и «тех учащихся, которые систематически нарушают школьную дисциплину, дезорганизуют учебную работу и отрицательно влияют своим антиобщественным поведением на остальных учащихся» (Собрание законов., 1935, № 47, ст. № 391). Антиобщественное поведение и дефективность имеют, с точки зрения культуры 2, одну природу, во всяком случае заслуживают одного и того же наказания. Пожалуй, ярче всего представления культуры о сходстве природы преступности и ненормальности проявились в идее создания тюремно-психиатрических больниц.

Деятели культуры 1 был свойствен, так сказать, средовой детерминизм.

Всякое девиантное поведение, с их точки зрения, это всегда лишь следствие неправильных условий, поэтому в чем бы оно ни выражалось — в болезни, в преступлении, в ложной идеологии, — его не надо стыдиться, прятать, надо просто изменить условия, и все исправится автоматически.

«В деле лечения больных, — писал в 1924 году московский журнал, — увлечение одними лекарственными средствами отходит теперь уже на задний план. Гораздо полезнее, существеннее и даже дешевле поставить больного в наиболее благоприятные для него условия, при которых сам организм будет побеждать развивающиеся в нем зачатки болезни» (Городское хозяйство Москвы, 1924, № 2, с. 28—29). В связи с этой идеей в Москве строятся, например, диетические столовые. Человек, страдающий, допустим, язвой желудка, высоко подняв голову, торжественно входит теперь в светлое здание диетической столовой, понимая, что он ничуть не хуже всех остальных.

В 1920 году специальным декретом СНК был создан институт дефективного ребенка (Собрание указаний и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства РСФСР, 1920, № 93, ст. № 500). Дефективный ребенок рассматривался тогда не как семейная трагедия, не как Божья кара, но скорее как потенциальный труженик, которого надо сделать

более или менее полноценным. Примерно так же культура относится к глухонемым и слепым (там же, 1920, № 100, ст. № 540), в 20-х годах издается специальная газета «Жизнь глухонемых». В 30-е годы это гордое название сменяется эвфемизмом «Воговцы на социалистической стройке» (ВОГ — Всесоюзное общество глухонемых). В 20-е годы могли издаваться такие журналы, как, скажем, «За железной решеткой» (журнал заключенных вятского исправтруддома) или альманах заключенных Соловецкого лагеря особого назначения «Соловецкие острова». В 40-х годах такие издания были уже немислимы.

Культура 1 рассматривала преступность как своеобразную болезнь, вызванную неправильными социальными условиями. Этой болезни не надо было стыдиться. Разрыв между существованием преступников в трудовых лагерях и жизнью всего остального населения надо было скорее сократить (и инерция этого стремления тянулась довольно долго, примерно до 1937 года) — вспомним А. Макаренко с его «Педагогической поэмой», Н. Погодина с его «Аристократами», подарочные тома, посвященные жизни заключенных (например, «Болшевики», М., ОГИЗ, 1936), вспомним, наконец, визиты советских писателей на Соловки, на строительство каналов, описанные в столь же подарочных изданиях. Это стремление явно сохранялось в 1934 году, когда писательница Мариэтта Шагинян, ругая новые квартиры за их отгороженность от мира, рассуждала так: «А придет в Москву к друзьям из смертного ледяного лагеря челюскинец, придет из Беломора на квартиру к знакомым бывший вредитель, сейчас краснознаменец, поглядят, поживут дня три и скажут: «ах, как хорошо было у нас в ледяном лагере», или «ах, то ли дело у нас на Беломоре в исправительных лагерях». И правда, товарищи. Лучше». Здесь мы видим, что разрыв между жизнью «вредителей» и «созидателей» сокращается до такой степени, что приобретает отрицательное значение: быт перековавшихся вредителей лучше, чем быт созидателей, которым не надо перековываться. Это высказывание приходится как раз на стык между культурами, в нем можно увидеть

следы и той, и другой. Стремление сократить разрыв между жизнью «нормальных» и «преступников» было характерно для культуры 1. Но выворачивание этого разрыва наизнанку (заставляющее вспомнить евангельское: «на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» — Лука, 15, 7) принадлежит, очевидно, уже совсем другой культуре.

Другой культуре принадлежит и употребление слова «вредитель». Еще в 1932 году в алфавитном указателе к Собранию законов под этим словом понимались жуки, уничтожающие посевы. За два года смысл слова изменился принципиально, оно означает теперь людей, которые сознательно причиняют вред другим людям без всякой видимой цели. Это странное девиантное поведение уже не кажется результатом действия среды, оно как бы самозарождается.

С точки зрения культуры 2, нет ничего естественного, всякое событие искусственно в том смысле, что за ним стоит чей-то добрый или злой умысел. Нейтральных событий и нейтральных умыслов культура не знает. Нейтральный умысел — это, с ее точки зрения, злой умысел. И как раз из-за того, что культура 2 не знает случайных событий, ей приходится конструировать особую мотивацию поведения «вредителей», наделяя их врожденной и абсолютно бескорыстной тягой ко Злу. Это такое Зло, от которого никому не становится хорошо. Это Зло во имя Зла. Этому Злу свойственна, как сказал Вышинский на процессе Пятакова, — «дьявольская безграничность преступлений» (Конквест Р., с. 339). Соответственно, для субъектов «хороших» событий культура конструирует аналогичную мотивацию, но с обратным знаком, что-то вроде «божественной безграничности добродетели». Чем лучше событие, тем более высокую ступень в иерархии должен занимать его автор, и наоборот. Такое событие, как, скажем, война, рассматривается культурой — вне всякой связи с исповедуемым ею марксизмом — как результат действия черных сил и их главы, «князя тьмы», Гитлера. Победа же в войне, естественно, результат действия сил добра и их главы, Человека № 1, Сталина.

ложном направлении, чтобы получить свою корысть. Нет ничего ловчее, чем заставить самое правду возить на себе и короля, и епископа.

Бывает ли правда, которая не обслуживает устремления и интересы одной группы людей, а существует сама по себе? Ленин, вслед за Марксом, был явно прав в том смысле, что само выражение, провозглашение истины в обществе всегда отмечено социальным интересом. И формулировки моей статьи тоже, конечно же, не истина в последней инстанции.

Практические рекомендации невозможны там, где оставлена почва групповых истин или утрачен социальный интерес. Что можно предлагать? Отказаться от монументов триумфа? Ликвидировать центры триумфальной философии? Это нереально.

Но помнить о том, что монументы, ведомства и их философия в конечном итоге не имеют отношения к неумолимой, внеслужебной и бескорыстной Истине, — это полезная все же память.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Наверно, не со всеми аргументами автора можно согласиться. Равно как и с оценкой конкурса «по гамбургскому счету». Не будем забывать, что ко всем предыдущим, а также одновременно проходящим конкурсам (например, на памятник Теркину) мы зачастую были более снисходительны. Не может один конкурс и один памятник нести ответственность за все ошибки прошлого и настоящего. Не стоит, по-видимому, усматривать столь глубокие философские основания в казенном слоге его программы, составленной в лучших традициях бюрократического мышления. Скорее всего — перед нами пример инерции прежних пропагандистских стереотипов, а не сознательные попытки внедрения тоталитаристских идей прошлого. Однако автор прав в том, что и программа конкурса и следующие его условиям проекты дают основания для подобных размышлений.





Сохранить витражи Петербурга

Анна Зорина



Искусство витража в России имеет недолгую, но яркую историю. Первые витражи появляются у нас в 30-х годах XIX века. Это связано с появлением в рамках архитектуры эклектики, построек в готическом духе. Их использовали для украшения церквей, общественных зданий, особняков.

В эпоху модерна витражи стали неотъемлемой частью архитектуры «Нового стиля». Архитекторов привлекала способность витражей создавать исторические аллюзии (готика, ренессанс). В интерьерах доходных домов Петербурга с распространением витражей появилась возможность изолировать интерьеры вестибюлей, холлов и лестничных клеток от неприглядного вида внутренних дворов, найти им более цельное, законченное, продуманное в деталях решение.

Идея производства витражей для зданий была воспринята Россией из-за границы еще в начале 80-х годов XIX века. Они воспринимались как редкость¹.

Первая мастерская по производству витражей в Петербурге открылась лишь в 1888 году при фабрике зеркального стекла торгового дома «М. Эрленбах и К^о, преемники». Мастерская занималась изготовлением живописных и сборных мозаичных витражей. К началу работы мастерской «фирмой» выписаны из-за границы талантливые художники. Таким образом, первые опыты массового производства витражей в Петербурге производились при помощи иностранных мастеров и под их руководством, но вскоре после этого работы петербургских художников-витражистов приобретают самостоятельность и оригинальность.

Производство витражей в Петербурге занимались как на предприятиях крупных акционерных обществ и торговых домов (Северное стекольно-промышленное общество, 1894—1917; Санкт-Петербургское стекольно-промышленное общество, 1900—1917; торговый дом «М. Франк и К^о», 1894(?)—1911; торговый дом братьев Оффенбахер, 1894—1915), так и в мелких художественных мастерских (мастерская М. Кноха, 1904—1915; мастерская А. Ш. Аноховича, 1908—1917, художественно-ремесленная мастерская братьев Мюллер, 1908—1915)².

Витражи, изготовлявшиеся в петербургских мастерских, получили всероссийское и международное признание. На нижегородской художественно-промышленной выставке 1896 года Сев. ст.-пром. общество по всем отраслям своего производства было удостоено высшей награды — государственного герба. На Всемирной парижской художественно-промышленной выставке 1900 года изделия торгового дома «М. Франк и К^о» были удостоены высшей награды «Grand prix» и большой золотой медали. В 1908 году на международной строительно-технической выставке в Санкт-Петербурге торговому дому «М. Франк и К^о» была присуждена большая золотая медаль за витражи.

Петербургское витражное производство не было замкнуто на выполнении внутренних заказов. Крупные производители витражей поставляли свои изделия в другие города или имели в других городах отделения своих фирм. Мастерские и фирмы других городов, специализировавшиеся на изготовлении витражей, поставляли свои работы в Петербург через магазины или по частным заказам. В 1911—1912 годах в Петербурге существовал магазин от ростовской фабрики, в котором продавались витражи. Рижская мастер-

ская Э. Тодэ имела в Петербурге своего представителя. В Петербурге имелись также иностранные фирмы. Живопись по стеклу Тирольского стекольного промышленного завода в Инсбруке (Австрия) представляла фирма «Косс и Дюрр». С. М. Линднер принимал заказы на продукцию королевско-баварского придворного художественного заведения Ф. Цетлера в Мюнхене.

*

В настоящее время витражи сохраняются в более чем 70 зданиях Ленинграда. Они выполнены в двух основных техниках — расписные витражи, исполненные керамическими красками с последующим обжигом, и сборные мозаичные витражи, изготовленные из фрагментов фабричного цветного стекла, скрепленных между собой свинцовой лентой. Изредка эти две техники сочетаются в одном витраже (комбинированные витражи).

Витражи с росписью сохранились в особняке М. Г. Савиной (ул. Литераторов, 17; М. Ф. Гейслер, 1905—1907 гг.), в здании Ленинградского Дома писателей (ул. Воинова, 18; архитектор Рахау, 1886(?) г.), в доме № 5 по ул. Таврической (А. С. Хренов, 1908—1909 гг.). Комбинированные витражи известны нам в особняке Е. И. Набоковой (ул. Герцена, 47; М. Ф. Гейслер, Б. Ф. Гуслянский, перестр. 1901—1902 гг.) и в доме страхового общества «Россия» (ул. Герцена, 35; А. А. Гимпель, В. В. Ильешев, 1905 г.).

Кроме перечисленных, все остальные известные нам витражи Петербурга мозаичные. Вероятно, в предпочтении мозаичного витража расписному сказалась склонность петербургских художников-витражистов к ярким декоративным эффектам, так как «любая живопись на стекле склеивающимися красками во многом уступает по чистоте и яркости цветов и светопрозрачности витражам, сделанным из цветных стекол, окрашенных во время изготовления»³.

Петербургские мозаичные витражи неоднородны по сложности исполнения и художественной ценности.

Сравнительно легкими по технологии изготовления были витражи с геометрическим орнаментом. Как правило, для сборки таких витражей использовали прозрачное, голубое и желтое стекло. Наиболее частый мотив геометрических витражей — овалы со вписанными в них ромбами.

(Таврическая ул., 7; А. С. Хренов, 1901. Ул. Мытнинская, 27 — 10-я Советская, 15; В. М. Орлов, 1910. Садовая ул., 129 — наб. канала Грибоедова, 178; А. И. Стюнкель, 1910).

Наиболее интересны мозаичные витражи с растительным орнаментом или сюжетными изображениями. Техника изготовления таких витражей была сложной, многоступенчатой. Она предполагала изготовление эскиза, картона, переводящего эскиз на язык витражной техники, шаблонов для резки стекла, резку и сборку стекол. Каждый такой витраж представляет собой уникальное произведение искусства.

Особенная яркость, звучность витражей создавалась лаконичностью цветового набора и локальным распределением цветов, отсутствием нежелательных в витражах мягких переходов из одной краски в другую. Основная палитра красок художника-витражиста составлялась из рубиново-красного, глубоких тонов синего,

фиолетового, зеленого цветов. Для обрамления основных цветowych пятен, а иногда и для самостоятельных цветowych эффектов использовались голубые, желтые, розовые стекла.

Верный подбор цветов является одной из труднейших задач витражистов, так как им приходится считаться с особыми эффектами, создаваемыми проходящим светом. Зачастую проходящий свет способен нарушить звучание цветов и их соотношение в витражах, так что замысел, воплощенный в эскизе, может быть сильно искажен при исполнении его в стекле. Безошибочность работы петербургских витражистов в подборе цветов, почти полное отсутствие у них неудачных экспериментаторских работ, может объясняться только их вниманием к опыту мастеров средневековья.

О том, что петербургские витражисты были знакомы с опытом средневековых мастеров и применяли его на практике, свидетельствуют как данные натуральных наблюдений, так и зафиксированные в печатном виде советы своим современникам выдающегося витражиста начала XX века Э. Тодэ.

Синяя, фиолетовая, серо-голубая и зеленовато-голубая краски имеют большую силу лучеиспускания и затмевают близко прилегающие к ним стекла. Для ослабления лучеиспускания этих стекол Э. Тодэ советует окружать их более широкой лентой свинца или покрывать легким слоем шварц-лота (краска ржавчато-черного цвета, составленного из равных частей окиси меди и флюса, то есть легкоплавкого свинцового стекла с маслом, смолой или медом)⁴. По-видимому, часто наблюдаемое в ленинградских витражах покрытие на стеклах синего и фиолетового цвета, напоминающее пленку маслянистой жидкости на поверхности воды, и является слоем шварц-лота, призванного заглушить интенсивность этих красок.

Стекла красного цвета обладают свойством разрываться с далекого расстояния контур цветовой пятна, если они окружены темными цветами. Такого эффекта размывания контура петербургские мастера, по-видимому, стремились избежать. В их работах красные стекла окружены бесцветным или цветным стеклом светлых тонов.

У соломенно-желтых стекол «лучеиспускание едва заметно». Для придания желтой краске большей густоты на просвете петербургские мастера желтое стекло делали двухслойным, со слоем молочно-белого стекла.

Особая светоносность петербургских витражей объясняется тем, что в них значительное место отводилось фону. Основным материалом фона являлось бесцветное рифленое стекло, которое монтировалось из прямоугольников (прием, обеспечивающий прочность витража). Использование рифленого, а не гладкого стекла для фонов позволяло освещать интерьер и избегать при этом «разрывов» витражных полотен видами с улицы.

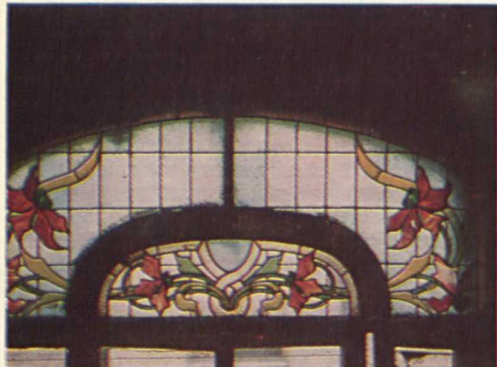
Это же рифленое стекло, а также непрозрачные цветные стекла с офактуренной поверхностью создают эффект свечения витражей при попадании на них ярких лучей солнца.

В некоторых витражах эстетический эффект создается не только размещением цветowych пятен, но и интересным графическим орнаментальным рисунком, составленным с помощью свинцовых жилок, соединяющих бесцветные или светло-окрашенные стекла.

(Ул. Льва Толстого, 3; П. М. Мульханов, 1903—1904. Ул. Чайковского, 61; Б. И. Гиршович, 1901. Ул. Рубинштейна, 4, и 18 линия В. О., 9; А. С. Хренов, 1903—1904. Ул. Калыева, 9; С. Г. Гингер, перестр. 1909 г.).

В работах витражистов учтена форма переплетов окон. Обрамления рам не разрушают картину витража, не вторгаются в его композицию. Орнаменты витражей вkomпонованы в отдельные членения окон, они подчеркивают формы рам и характер оконных переплетов.

Стилизация, характерная для искусства эпохи модерна в целом, являлась также основным методом творчества петербургских художников-витражистов. Осно-



вой для стилизаций в рисунках петербургских витражей служили мотивы декора ретроистилей, растения, реже — животные и пейзажи. Иногда в витражах встречаются изображения людей.

Из мотивов декора ретроистилей наиболее часто использовался мотив лаврового венка, переплетенного растительной гирляндой.

(Ул. проф. Попова, 31 — Кировский пр., 54; Д. А. Крыжановский, 1910. 7-я Советская ул., Ван-дер-Гюхт В. И., 1906. Ул. Желябова, 17; М. А. Сонгайло, перестр. 1910 г. Ул. Коломенская, 13; Л. В. Богусский, 1912—1913).

Мотив этот восходит к орнаментам римского времени. Витражи с такими изображениями, как правило, украшают дома, в архитектуре которых также используются классицистические декоративные детали.

В некоторых домах рисунки витражей были выполнены с использованием декоративных мотивов барокко и стилизованы под декор того времени. Как правило, в наружном оформлении этих домов также преобладают барочные мотивы.

(Ул. Салтыкова-Щедрина, 24; В. И. Гиршович, 1904. 6-я линия В.О., 45. Ул. Радищева, 21; А. Шильцов, 1907 г.).

Наиболее многочисленны витражи с растительными орнаментами. Растительной тематике витражей чаще всего отвечает растительный декор фасадов и интерьеров зданий.

В Ленинграде сохранились витражи с изображениями маков, кувшинок, душистого горошка, лилий, колокольчиков, подсолнухов, винограда, тюльпанов, ирисов, земляники, калины, листья березы и каштана. Несмотря на натуралистичность изображений растений, витражи имеют декоративный, орнаментальный характер. Эффект орнаментальности создавался с помощью симметричного построения рисунка, размеренного ритмичного расположения групп растений или ковровым размещением растений по всей площади оконного проема, расположением растительного рисунка по периметру рамы.

Мозаичные витражи с изображением людей украшали здания общественного назначения: дом Общества поощрения художеств (витраж установлен, вероятно, при перестройке здания И. С. Книтуриной в нач. 1890-х гг., ул. Герцена, 38) и гимназию Э. П. Шаффе (Шмидт К. К., 1907). Фигурный витраж существовал также в особняке А. Л. Франка (21 линия В.О., д. 8а, В. В. Шауб, 1898—1900 гг.).

Среди сохранившихся витражей только витражи Витебского вокзала (1902—1904 гг., С. А. Бржозовский, С. И. Минаш, В. С. Персон, Н. С. Островский) составлены из беспредметных орнаментов. Поэтому по сравнению с классическими произведениями западноевропейских витражистов эпохи модерна, витражи художников Петербурга кажутся более лиричными и человечными.

В построенном архитектором А. А. Захаровым в 1912—1913 годах доме на углу Серпуховской ул. и Клинского проспекта оформление фасадов вызывает ассоциации с произведениями народного искусства, с образами фольклора: шатровое завершение угловой части дома, плоскостная резьба по камню с растительными мотивами, майолика на фасадах. Сохранившийся в доме витраж по характеру стилизации рисунка и по мотивам (подсолнухи) очень близок майоликовому панно на фасаде. Оба эти элемента здания ассоциируются с народным искусством вышивки, росписи, керамики.

Еще более значительная роль в образном строе здания отведена витражам, сохранившимся в доме № 29 на В.О., построенном архитектором Ф. Ф. Постельсом. При очень нейтральном оформлении фасада и интерьеров дома в рисунках витражей перед посетителем или жильцом дома, поднимающимся или спускающимся по лестнице, проходили одна за другой характерные картины лета, осенью вызывая ностальгию по только что ушедшему чуду, зимой даря надежду на будущее.

В деталях дома № 35 по ул. Герцена заметно стремление зодчих передать в архитектуре экстерьера и интерьера ощущение сказки и легенды (барельефы в интерьере, мозаики на фасаде здания).

Изображения на витражах окон разных этажей также представляют собой ряд ярких, поражающих воображение образов, ассоциирующихся со сказочным миром: драконы, павлины, зимний пейзаж, лапы елей с шишками.

Фасад дома № 9 по ул. Каляева решен в романтическом духе с ориентацией на западноевропейский ренессанс.

В одном из витражей в д. № 25 по Суворовскому пр. (И. П. Горленский, 1903) сохранились две вставки с пейзажными видами. На этих вставках изображены башни средневековых замков на фоне природы. Тема этого витража перекликается с архитектурой здания, в которой также заметно стремление вызвать у зрителя ассоциации с памятниками замковой архитектуры.

*

К сожалению, только в редких случаях удается атрибутировать существующие витражи, определить их происхождение из определенной витражной мастерской. Имена художников-витражистов вообще оказываются невосстановимыми.

Сохранившиеся надписи на витражах позволяют отнести витраж в особняке Е. И. Набоковой к работам мастерской Э. Тоде в Риге, а витраж в доме № 24 по ул. Салтыкова-Щедрина — к произведениям мастерской торгового дома М. Франка. На основании близости витражей в доме № 24 по ул. Салтыкова-Щедрина и в д. № 10 по Дворцовой наб. — № 11 по ул. Халтурина можно утверждать, что витражи в последнем доме также исполнены в торговом доме Франка. Несохранившийся, но опубликованный витраж Северного ст.-пром. общ-ва украшал входную дверь особняка Е. И. Набоковой. Витражи в доме по ул. Герцена, 35, устная традиция приписывает Н. К. Рериху.

Вероятно, сам выполнял эскизы витражей для своих домов архитектор-художник А. С. Хренов. Это наше предположение основано на факте полного совпадения витражей в двух домах, построенных этим архитектором (ул. Рубинштейна, 4, и 18 линия В.О., 1905—1906 гг.). Склонность этого архитектора к ярким и разнообразным цветовым решениям фасадов, его любовь к декоративным деталям, работа об их разнообразии и оригинальности, перенос внимания с целого на детали в архитектуре здания — также свидетельствует в пользу того, что витражи архитектор проектировал сам.

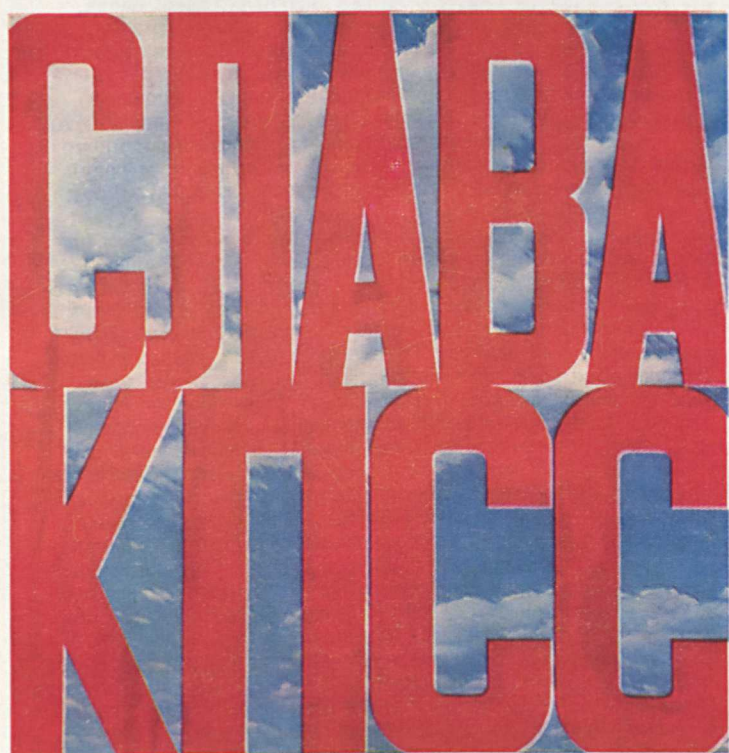
Петербургские витражисты за очень короткий период (около 30 лет) создали свой неповторимый стиль, обогатили витражное искусство оригинальными решениями в орнаментике, композиции, освещении, цвете. Их работы могут стать хорошей школой для современных художников, работающих в стекле.

¹ Об этом свидетельствует, например, отклик в журнале «Неделя строителя» на московскую выставку мюнхенских витражей, открывшуюся 16 мая 1882 г., где автор рецензии писал: «За последние 2—3 столетия этот род живописи вышел из употребления и только в недавнее время была открыта в Мюнхене специальная мастерская такой живописи... Выставленные в настоящее время картины собраны г. Сталек и сделаны на Мюнхенском королевском заводе. Для живописи этого рода употребляется стекло особого состава, краски не накладываются на стекло, а вытраиваются, вследствие чего живопись на стекле самая прочная. Отдельные стекла связываются между собой свинцовым швом... Кроме картин, на выставке много архитектурных рисунков, фигур для церковных окон, стекол для подъездов и салонов, а также образцы стекол, употребляемых для живописи и украшений комнат» (Неделя строителя, 1882, № 20, с. 157).

² Особенно много для развития витражного производства в Петербурге было сделано виднейшими стеклопромышленниками братьями Максом и Адольфом Леонтьевичами Франк. Владея фирмой «М. Эрленбах и К°», они в 1894 г. на ее базе создали Северное стекло-промышленное общество и вошли в его правление. В 1911 году торговый дом «М. Франк и К°» присоединился к Санкт-Петербургскому стекло-промышленному обществу, где братья Франк также заняли видные должности в правлении. Все общества, возглавлявшиеся братьями Франк, активно занимались изготовлением витражей и имели по нескольку витражных мастерских.

³ МИНУХИН Е. Витражи. Рига, 1959, с. 5.

⁴ ТОДЕ Э. Стеклопеченье. Краткий очерк истории технического развития. — Зодчий, 1908, № 23, с. 204 и 207.



Э. Булатов. Слава КПСС

DAKOTA

6

«Истинно авангарден только концептуализм», — заявил С. Гундлах в первом номере «Ракурса». С этим утверждением можно согласиться хотя бы потому, что концептуализм настолько изменил наше восприятие искусства, что теперь мы сами во всем стремимся отыскать концепцию. Для нас уже не существует «просто живописи». Только там, где есть концепция — есть и произведение. Концепция оправдывает все!

Неоспоримостью этой истины, как нам кажется, была доказана предыдущими номерами «Ракурса». Сегодня же мы предлагаем возвратиться к тому, с чего это все началось, посвятив «Ракурс-6» творчеству «классиков» московского концептуализма — Ильи Кабакова и Эрика Булатова.

Тексты, которые мы печатаем, попали в «Ракурс» уже со своей биографией: часть из них была опубликована на Западе, часть просто писалась «в никуда» [как большинство статей, принадлежавших к неофициальной художественной культуре]. И статья Б. Гройса, и статья М. Эпштейна сильно сокращены — у нас не было другой возможности уместить их в восемь журнальных полос. Составителями в текст Гройса включены небольшие выдержки из его книги «Gesamt kunstwerk Stalin». Дело в том, что наша подборка касается всего лишь одной из проблем — проблемы соотношения изобра-



Э. Булатов. Небо — море

жения и слова в концептуальном произведении. Что может быть важнее для направления, которое начало с того, что отказалось от всякого изображения, предложив вместо него одно лишь словесное описание вещей! Впрочем [в отличие от западного] местный концептуализм не посягал на изобразительную традицию, ему понадобилась иная жертва — отречение от авторства. Концептуальное произведение, по словам всех, кто занимается этим искусством, не есть уже форма самовысказывания художника, но высказывание от лица некоего персонажа, которого он создает. Автору отводится здесь роль комментатора «художественного события». Словесные комментарии становятся едва ли не обязательным атрибутом произведения. Они могут быть абсолютно безличны или, наоборот, крайне индивидуализированы, могут ограничиваться полем изображения или разрастаться в целые тома текстового материала.

Манипулирует изображением и словом, концептуализм делает неуловимой границу между тем, что еще имеет отношение к искусству, и тем, что нужно отнести скорее к области литературы. Пример — публикуемое эссе Кабакова о Малевиче.

Впрочем, концептуализм во всем избегает определенности, предоставляя зрителю полную свободу смысловых интерпретаций.

Слово — изображение

Борис Гройс

Проблема соотношения слова и изображения в картине не относится к числу новых. Она может даже показаться неактуальной на фоне повсеместно провозглашаемого «возвращения изображения» и потери интереса к концептуальному искусству шестидесятых-семидесятых годов. Между тем проблема эта получила весьма специфическую трактовку в неофициальном советском искусстве 70-х: трактовку, связанную с особой природой доктрины соцреализма.

В результате возвращения в 60-х годах к «собственно художественным задачам» искусство соцреализма в его традиционной форме оказалось почти полностью вытеснено из общественного сознания — как официального, так и неофициального. В немалой степени это было связано с удалением картин и книг по искусству сталинского периода из музеев и библиотек, разрушением памятников, фресок, мозаик того времени в эпоху оттепели и т. д. В результате сталинский соцреализм оказался в известном смысле более «неофициальным», чем даже самое «авангардное» искусство нашего времени <...>. Это обстоятельство заставило ряд художников, к числу которых относятся также Булатов и Кабаков, пересмотреть в начале 70-х годов свое отношение к искусству соцреализма <...>.

В противоположность основному движению всей культуры нового времени к непосредственности — искусству соцреализма, если не на словах, то на деле, стремилось прежде всего к тотальной семантизации всех элементов визуального образа, к тотальной иллюстративности. Сходство соцреалистической картины с традиционно реалистической — сугубо обманчиво. Соцреалистическая картина прочитывается как текст, и ее элементы имеют значение лишь постольку, поскольку они являются иероглифами идеологического языка, известного и художнику, и зрителю. Сходство этих иероглифов с элементами «видимой действительности» в этом отношении чисто случайно, хотя на другом уровне рассмотрения само это сходство имеет идеологический смысл, поскольку иллюстрирует совпадение всей идеологии как таковой с наличной действительностью как таковой. <...>

Для того чтобы вскрыть эту ее природу, достаточно лишь заменить некоторые ее элементы словами, разрушить иллюзию ее принадлежности к истории искусства нового времени — именно по этому пути и пошли Булатов и Кабаков. <...> Для обоих этих художников тема слово/изображение является в известном смысле центральной, оба отталкиваются от достаточно сходных предпосылок трактовки этой темы и в то же время приходят к относительно несходному результату <...>

К началу 70-х годов относится серия альбомов Ильи Кабакова «Десять персонажей». Каждый альбом состоит из листов, перелистываемых в определенной последовательности и представляющих собой иллюстрированный рассказ о жизни и смерти одного персонажа. В иллюстрациях фиксируется то, что видит персонаж «внутренним зрением», а текст — внешние обстоятельства жизни персонажа, увиденные глазами других и рассказанные их голосами (нельзя сказать, впрочем, идет ли здесь речь об иллюстрированном тексте или комментируемом изображении). Развитие визуального образа в каждом альбоме идет к постепенному его распаду, к «утрате горизонта», к чисто белому лиоту, символизирующему смерть персонажа. Внутренняя воля персонажей направлена к преодолению всего внешнего, видимого, к достижению абсолютного супрематического ничто, к полноте освобождения от земного плена. На внешнем уровне этому усилию всегда соответствует тривиальная история постепенного умирания забитого маленького человека — характерного героя сердобольной русской литературы XIX века: Малевич, как гоголевский Акакий Акакиевич, стремящийся к абсолютному белому, точно к дорогой шинели, которая ему не по чину, и гибнущий от этого усилия. К тому же внутреннее озарение героев представлено в манере «плохой» советской художественной продукции, изнутри демонстрирующей собственную тривальность. За абсолютным ничто супрематизма обнаруживается, таким образом, еще более глубокая бездна: бесконечное многообразие возможных интерпретаций этого предельного художественного акта — от самых глубокомысленных до самых банальных. Но в своей совокупности они лишают этот акт его значительности нового мифа эпохи модернизма, перед которым любые деяния его героев получают героический и окончательный смысл. Кабаков разлагает этот миф на массу пересекающихся, взаимно противоречащих, распадающихся и т. д. тривиальных историй, из которых невозможно сделать выбор, так что, например, гностическое странствование души сквозь миры приравнивается к истории авангардистского искусства, а к семейной мелодраме («вшкафудияция» Примаков), начинающийся с «черного квадрата» Малевича, интерпретированного как то, что видит забравшийся в шкаф маленький мальчик). <...>

Благодаря тому что Кабаков помещает повествовательный интерпретирующий текст в один ряд с изображениями, он превращает его в свою очередь в род произвольного визуального знака. Именно вследствие этого множество текстов — множество историй — никогда не сливается у Кабакова в единую историю или завершающую интерпретацию. Все они как бы плавают на белой поверхности листа, получающей свое значение внутри альбома. Чисто белое и текст являются главными протагонистами кабаковского искусства: они и взаимно обосновывают друг друга, и взаимно отрицают.

Слово для Кабакова — это слово не в картине, а за картиной, повествовательное слово. Связь сквозной повествовательности и семантичности кабаковского искусства с искусством соцреализма становится особенно ясной в его больших работах. Текст часто наносится на них поверх изображения, выполненного в характерной соцреалистической манере, или служит комментарием к такому изображению. Во всех случаях текст как бы проступает в картине, чтобы продемонстрировать ее скрытую словесную природу, замаскированную иллюзией изобразительного реализма. Проступая на картине, текст делает саму картину ненужной: очень часто у Кабакова текст наносится на нейтральный белый фон. И в любом случае текст компенсирует некоторое отсутствие, выступает для изображения своего рода эпитафией. <...>

В этом проявляется глубокое недоверие Кабакова ко всей полученной Россией с Запада традиции иллюзионистской картины. Иллюзия необходима для поддержания жизни, и она неотделима

от жизни, но в конечном счете единственной реальностью для Кабакова являются повествовательный текст и единое начало, не поддающееся репрезентации. <...>

*

Иным является отношение к слову Булатова. В отличие от Кабакова, он полностью сконцентрировал свою работу на крупноформатных картинах, которые он делает в относительно небольшом числе, с большой тщательностью и большим мастерством. Его интересует в первую очередь устройство, организация картины и, так сказать, семантика этой организации <...>. Поэтому в соцреалистической картине Булатова привлекает именно то, что в первую очередь обычно ставится ей в вину, — ее родство с плакатом.

Это сочетание традиций пространственной организации русской иконы с канонами «соцреализма», согласно которым в картине имеются привилегированные места, на которые могут быть помещены только руководители партии и правительства, а также места для масс, для классовых врагов и т. д. Картина соцреализма очень чувствительна к малейшим сдвигам в этой своей топографии. В ней нет ни одного формального элемента, который бы не нес смысловой, идеологической нагрузки, и эта тотальная ее семантизированность и вызывает интерес к ней Булатова. <...>

Соцреалистическая картина и здесь двусмысленна: она выступает одновременно в ряду «высокого искусства», годного для музея, и в то же время ее функция чисто идеологическая, то есть плакатная. <...> Поэтому возникает проблема разделения этих двух уровней — художественного и утилитарного — в соцреалистической картине, наглядное выявление ее двойственной структуры. В этом отношении чрезвычайно характерной является работа Булатова «Улица Красикова». В центре ее помещен плакат с изображением Ленина. Плакат этот, хотя и кажется на первый взгляд обычным плакатом, висающим на обычной советской улице, отличается тем, что лишен лозунга, лишен слова. Это отсутствие слова на плакате превращает всю картину в плакат: Ленин ведет за собой советский народ. Однако люди, изображенные на картине, идут не за вождем, а навстречу. Отсюда иллюзия картины, изображающей обычную московскую улицу, вновь возвращается. Картина таким образом двойна: то она представляется плоскостью плаката с определенным прочитываемым идеологическим содержанием, то традиционным реалистическим изображением, с иллюзией трехмерного пространства. <...>

Для Булатова традиционная картина ценна именно тем, что Кабакова в ней в конечном счете отталкивает, — своей способностью к иллюзорному воспроизведению трехмерного пространства. Отказ от пространства, от трехмерности, крайнюю манифестацию которого можно найти у Малевича, Булатов решительно осуждает как капитуляцию искусства перед социумом, перед идеологией. Оппозиция пространство/плоскость соответствует для Булатова оппозиции жизни/смерть. Естественно поэтому ожидать, что для Булатова текст, формирующий собой плоскость, является также синонимом смерти. И действительно, работы, на которых текст как бы перечеркивает реальность, возвращает изображение в плоскость, иллюстрируют эту мертвящую роль текста. Такую же роль играют у Булатова и другие идеологические символы, подлежащие прочтению, например, орденская лента в работе «Горизонт». Здесь «супрема» Малевича не просто цитируется, но идеологически расшифровывается, проявляется — в совпадении с высшей наградой сталинской эпохи. <...> Напомним, что и для Кабакова текст является синонимом смерти. Но если для Кабакова смерть является единственной истинной реальностью, то для Булатова текст получает (в этой своей функции отрицания иллюзорного пространства) чисто негативное значение.

Однако для Булатова в меньшей степени ясно, что традиционная картина не может более, будучи тотально идеологизированной, противостоять тексту. Поэтому у Булатова текст выступает не только как разрушающая, но и как обосновывающая и поддерживающая эту иллюзию сила. Так, в работах «Иду» и еще более «Живу — вижу» буквы текста выступают как несущий каркас, на который «натянута» трехмерное пространство картины. <...>

Текст делится однозначно: текст с положительным, жизнеутверждающим содержанием поддерживает и даже организует пространство картины; текст с негативным, чисто идеологическим содержанием это пространство разрушает, делая его двухмерным.

Творчество Кабакова и Булатова основывается на убеждении в приоритете текста над изображением, в семантической нагруженности каждого визуального знака и всех его элементов. Текст выступает у них не предметом изображения, как у многих художников-концептуалистов, а, так сказать, условием всякого изображения, его основой. Попытка выявления этой основы средствами самого искусства приводит к новому возвращению к повествовательной картине. При этом оба художника исходят из иллюзорного идеологического характера природы традиционной картины, к которой они стремятся вернуться. Но для Кабакова идеологичность эта непреодолима, что заставляет традиционную картину распастись на бесконечное множество повествовательных серий (альбомов), а Булатов ищет текст, способный «спасти» картину, в ее традиционной форме, дав ей трансцендентное смысловое оправдание. Фундаментальный характер поставленных обоими художниками проблем, возникших для них самих на пересечении европейско-американского авангарда и советского соцреализма, не может не привлечь к ним внимание в первую очередь в наше время — время рефлексии над историей модернизма и распада единого эпоса об освобождении искусства от власти условности и традиции на множество разнообразных и противоречивых повествований, образующих некий «текст» — вопрос об отношении которого к изображению тем самым встает заново.

Кабаков и его слова

Виктор Пивоваров

И. Кабаков. Ответы экспериментальной группы

О важности слова у Кабакова говорить не будем
И о том, что значит слово в России и русской культуре, тоже.
О том, что кроме слова тут, в России, может быть, и нет ниче-
го, тем более.

Отметим лишь, что Кабаков постепенно стал выживать из картины изображения и заменять их словами. Но этого мало. И это очевидно. Не все видит другое. Кабаков придумал совсем новый тип сочинения для *голоса с картиной*. Все эти бесконечные вопросы и ответы — «Чья это кружка? Это кружка Льва Самойловича» и т. д.—вводят в картину голос. И, как правило, для Кабакова важнее фонема слова, а не его графема. Он, например, поднимает целый пласт звучания имен:

ОЛЬГА МАРКОВНА КОСС

ЕВА ПАВЛОВНА САТЫРИНА

КЛАВДИЯ БОРОВЫХ

Одного звучания оказывается достаточно, чтобы вызвать в воображении образ человека. Но это особая тема — имена у Кабакова. Сейчас не об этом.

О звучании. О том, что эти имена и другие слова, употребляемые Кабаковым, проверяются им на слух, на цвет, на вкус, на тяжесть. «Ольга Марковна Косс» — это музыкальная фраза. «Свежий огурец» или «Дует сильный ветер» — тоже.

Вообще употребляемые И. К. слова можно было бы разделить на три группы.

Первая группа — чужие слова. Это такие слова, как структура, рефлексия, онтология, социальный и т. п. Это слова философского словаря, слова, при помощи которых как бы рассматриваются и генерализуются явления, слова познания. Как правило, они иностранного происхождения. Это слова без голоса.

Ко второй группе относятся как бы вообще все слова жизни, ее словесное мясо, все имена вещей и людей, все действия, все определения. Это как раз те голоса, которые И. К. выпускает через свои картины и альбомы.

Третья группа* очень мала. Это метаязык самого Кабакова. Его личные слова, как бы часть его тела или одежды. Нет, глубоко, часть его души. Его друзья слова эти хорошо знают, т. к. он употребляет их очень часто в разговорной речи. Как во всяком метаязыке, слова эти многозначные и страшно важные. Это слова-символы, в которых в спрессованном виде заключены важнейшие понятия.

Я не помню сейчас всех этих слов, хотя, как я говорил, их очень немного. Я приведу только три:

КОЛБАСА

МОРКОВКА

МУХА

Три этих слова могут употребляться в нескольких миллионах контекстов, в самых разнообразных смысловых и звуковых связях, но, если задуматься, то функция их общая и они имеют одну определенную задачу. Это все три слова «нижнего» мира. Колбаса и морковка — имеют фаллическую символику (отсюда всегдашняя ухмылка при употреблении этих слов вне бытового контекста). Кроме того, колбаса — особенно любимое слово И. К. — это вообще кишка, набитая мясной чепухой.

Важнейшее слово — муха. Зловредное, назойливое насекомое, которое крутится возле всякой мерзости, которое одинаково привлекает и еда, и испражнения — т. е., в символическом, полный орально-анальный охват человека. Нечистота, дикая способность к размножению, связь с жарой и другие свойства делали муху в древних символиках спутницей дьявола и Ада. Особенно примечательно, что она, гадюка, летает. Это абсолютная явная пародия на высшие существа, этаким антихерувим «нижнего» мира. Употребление, таким образом, всех трех слов в разных связях имеет целью показать отношение различных вещей, а в случае И. К. правильное было бы говорить — всех вещей и явлений, вообщем к «нижнему» миру.

Глобальная внутренняя задача И. К.— описание этого мира как «нижнего» мира. Как Дант, обходит он круги мира, в котором мы живем, и с бухгалтерской аккуратностью описывает всё, что видит. Нельзя пропустить никакую мелочь. Вот эту пуговицу, пожалуйста, дайте сюда, запишем. И эту старую стельку подождите выбрасывать, её тоже надо заприходовать.

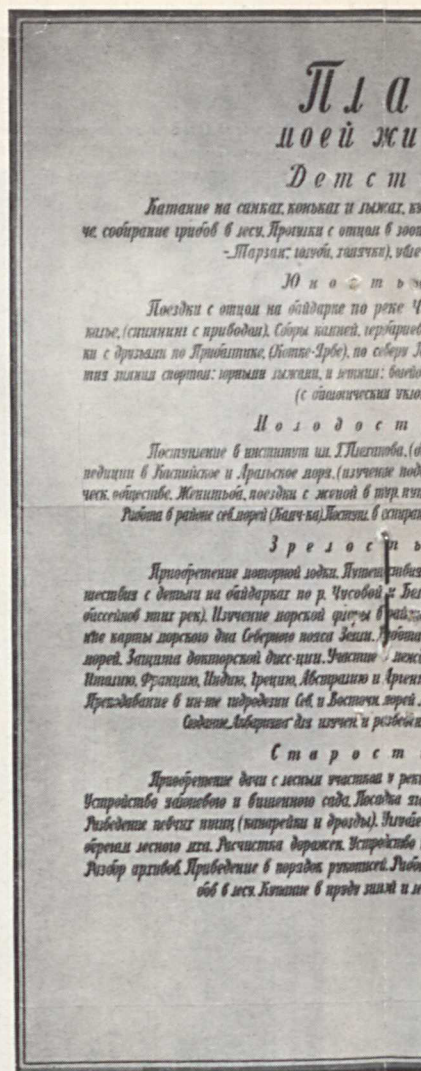
Зачем такая скрупулезность? Какая разница: записать эту стельку в гигантский, разросшийся до космических масштабов гроссбух или нет? На вопрос этот не отвечается. «У меня такая работа и все. Я должен сдать дела в полном порядке. Зачем? Это меня уже не касается».

Важно другое. Если все это смердящее хозяйство описывается как «нижний» мир, то ведь совершенно очевидно, что имеется и другой, «верхний» мир.

Бухгалтер недоволен. Он ворчит, чтобы мы убিরались ко всем чертям с нашей метафизикой. У него полно работы, еще не заприходована вот эта помойка, и ему снова придется работать сверхурочно.

* Я, конечно, понимаю, что деления на три группы недостаточно. По меньшей мере есть еще одна группа слов — это нечеловеческие слова, пласт безличной социальной речи.

Отвѣты Эпиграммы Пословицы	Николай Борисович Минирев: Он хотел построить большой дом под Звенигородом.	Анна Звятиицева: Вечером ели несут еда.	Егорислав Захарович Кадничек: Если бы знала что он...	Матильда Ермоленко: Сестра гонела, чтобы он жи у нас.	Софья Владимировна Зеленько: Мы обвиняли его согласно правды, но он все равно падал.	Анна Зеленько: Я ждала его в саду на углу Сретенки.
Юрий Захарович Койбидиев: В молодости в него был хороший толчок красивого теленка.	Мария Дмитриевна Заречная: Сырод он обобает небывен.	Лепочка Саникина: Намного его доброту и стабильно в печь.	Валоду Пинкареф: Из-за шина дожда я его не слышала.	Валоду Пинкареф: Из-за шина дожда я его не слышала.	Валоду Пинкареф: Из-за шина дожда я его не слышала.	Валоду Пинкареф: Из-за шина дожда я его не слышала.
Василий Сидорович: Огню прожигали через него узкую наложенную дорожку.	Василий Сидорович: Огню прожигали через него узкую наложенную дорожку.	Василий Сидорович: Огню прожигали через него узкую наложенную дорожку.	Василий Сидорович: Огню прожигали через него узкую наложенную дорожку.	Василий Сидорович: Огню прожигали через него узкую наложенную дорожку.	Василий Сидорович: Огню прожигали через него узкую наложенную дорожку.	Василий Сидорович: Огню прожигали через него узкую наложенную дорожку.
Сергей Викторович Калесов: Он был не один.	Сергей Викторович Калесов: Он был не один.	Сергей Викторович Калесов: Он был не один.	Сергей Викторович Калесов: Он был не один.	Сергей Викторович Калесов: Он был не один.	Сергей Викторович Калесов: Он был не один.	Сергей Викторович Калесов: Он был не один.
Владимир Павлович: Иногда он от дождя под набес и накрывал чепчик.	Владимир Павлович: Иногда он от дождя под набес и накрывал чепчик.	Владимир Павлович: Иногда он от дождя под набес и накрывал чепчик.	Владимир Павлович: Иногда он от дождя под набес и накрывал чепчик.	Владимир Павлович: Иногда он от дождя под набес и накрывал чепчик.	Владимир Павлович: Иногда он от дождя под набес и накрывал чепчик.	Владимир Павлович: Иногда он от дождя под набес и накрывал чепчик.
Мадонна Габриельская: Зыкой б нем скучно, голодно и очень одиноко.	Мадонна Габриельская: Зыкой б нем скучно, голодно и очень одиноко.	Мадонна Габриельская: Зыкой б нем скучно, голодно и очень одиноко.	Мадонна Габриельская: Зыкой б нем скучно, голодно и очень одиноко.	Мадонна Габриельская: Зыкой б нем скучно, голодно и очень одиноко.	Мадонна Габриельская: Зыкой б нем скучно, голодно и очень одиноко.	Мадонна Габриельская: Зыкой б нем скучно, голодно и очень одиноко.
Мария Федоровна Сваровит: Он чего не делает, не обдет обещать.	Мария Федоровна Сваровит: Он чего не делает, не обдет обещать.	Мария Федоровна Сваровит: Он чего не делает, не обдет обещать.	Мария Федоровна Сваровит: Он чего не делает, не обдет обещать.	Мария Федоровна Сваровит: Он чего не делает, не обдет обещать.	Мария Федоровна Сваровит: Он чего не делает, не обдет обещать.	Мария Федоровна Сваровит: Он чего не делает, не обдет обещать.
Александр Николаевич Стопанин: О нем все рассказывали. Александр Тригорьевич.	Александр Николаевич Стопанин: О нем все рассказывали. Александр Тригорьевич.	Александр Николаевич Стопанин: О нем все рассказывали. Александр Тригорьевич.	Александр Николаевич Стопанин: О нем все рассказывали. Александр Тригорьевич.	Александр Николаевич Стопанин: О нем все рассказывали. Александр Тригорьевич.	Александр Николаевич Стопанин: О нем все рассказывали. Александр Тригорьевич.	Александр Николаевич Стопанин: О нем все рассказывали. Александр Тригорьевич.



И. Кабаков. План моей жизни

Э. Булатов. Не прислоняться



Э. Булатов. Вход — входа нет

Илья Кабаков
В будущее
возьмут
не всех

истина и реки под Покшью (по Хурской дороге)
и Покшаю зидую кустарника (шалы) и свородити
(шуды). Ливание и расчистка пруда и укладя по н
Устройство тротура и озарожение редких растений
копире. Рыбные в сады, ороде, протыки сооранне при
ду шалы и ливае, в лубую погоду.



В будущее возьмут

не всех

Илья Кабаков

Не знаешь даже, что сказать о Малевиче. Великий художник. Все-таки ужас. Большой начальник.

У нас в школе был директор, очень строгий, свирепый — к весне, к концу года он сказал:

— В пионерский лагерь школы на все лето поедут только те, которые это заслужили. Остальные остаются здесь.

У меня все оборвалось внутри. От начальника зависит все. Он может — я не могу. Он знает — я не знаю. Он умеет — я не умею.

Начальников в школе у нас было много: директор Карленберг, зауч Сукиасян, поэт Пушкин, военрук Петров, художники Репин и Суриков, композиторы Бах, Моцарт, Чайковский... И если ты их не по-лушаешься, не сделаешь, как они говорят и рекомендуют — «останешься здесь».

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.

В этой ледяной фразе заключено изначальное разделение всех людей, как детей, на три категории:

1. КТО ВОЗЬМЕТ.

2. КОГО ВОЗЬМУТ.

3. КОГО НЕ ВОЗЬМУТ.

...МЕНЯ НЕ ВОЗЬМУТ.

...В воображении встает великая эпохальная картина: 1913 год. Еуропа. Высокая гора. Даже не гора, а некое плато. У самого края плато, там, где продолжение его обвалилось, как отрезанный ломоть сыра, стоит небольшая кучка суровых людей. Впереди них, прямо у их ног, где обрывается, уходя вниз, земля, расстилается море тумана. Как, куда

вым духом, он сам воплощает его. В это великое мгновение горизонт раскрыт для него в обе стороны. Будущее ясно, а оттого ясно и прошлое. Он совершенно овладел старым бытием и познал его, сжал его в своем кулаке. Вот оно, затишье, сморщенное, лежит на его широкой ладони маленьким квадратиком. Повтора не будет. Впереди только «Иное».

В этот новый горный мир пойдут с ним немногие. Эти «новые» будут жить в будущем, тесно сплотившись вокруг своего учителя, осененные его духом, его идеями. Как проникнуть в эту избранную компанию? Как купить билет на уходящий поезд?

Для этого существует система тестов, которая определяет твою готовность к духовному. Если для оставшихся квадрат — это просто квадрат, а пять цветных прямоугольников — пять прямоугольных, то для постигших новый дух, вошедших в него — это знаки нового спиритуального пространства, во-рола, за которыми «новая земля», коан, решение которого — в новой небывалой плоскости.

У «новых», приобщенных к новой жизни, будет там свое дело: метить «новую» (бывшую «старую») землю, «землянитов» (бывших людей), их «планиты» (бывшие дома), их одежду, мебель, посуду супремными знаками, как бы пронизывая все супремной энергией, чтобы ничто на этой планете и на всех остальных, что ни есть в космосе, не осталось без животительной силы супремного сознания.

«Тут кончено — дальше».

Ну, а что будет с оставшимися, «неперспективными» гражданами? Еще одно воспоминание из школы. В школе я жил в интернате. Когда на вышеупомянутом собрании директор сказал, что в пионерлагерь поедут не все, а только лучшие, то кто-то из учеников тихо спросил, можно ли будет остаться в интернате.

Еще раз о пространстве

Эрик Булатов

В последнее время, когда обо мне стали писать, я вижу, что меня стараются поместить в какое-нибудь художественное направление: то в фотореализм, то в концептуализм, то в конструктивизм, то в поп-арт, то в академизм. Но мое пограничное положение между всеми этими направлениями делает каждую такую попытку несколько искусственной, а я оказываюсь недостаточно последовательным или просто недостаточно принципиальным, каким-то недомерком.

Поэтому я решил на то, чтобы попытаться высказать свои принципы, что-то вроде своего профессионального кредо. Должен сказать, что эти взгляды я разделяю с Олегом Васильевым, совместно с которым и выработывались эти принципы. В течение многих лет мы поддерживали друг друга на этом пути. Так что «Я» вместо «Мы» употребляется в дальнейшем только для того, чтобы избежать впечатления некоей художественной декларации. Речь должна идти лишь о рабочем опыте, не более.

В оценке того или иного художественного явления все, или во всяком случае очень многое, зависит от точки зрения, от критерия. В изобразительном искусстве решающим пунктом, я думаю, является пространственное мышление художника. Характер пространственного мышления — это мировоззрение художника. Вот с этой точки зрения (то есть с точки зрения пространственного мышления) я и предлагаю взглянуть на современное искусство.

Принято считать, что искусство в наше время не имеет единой линии развития, как это было прежде, скажем, в конце XIX века или даже в начале XX века, что оно стало многовариантным и даже многоязыковым.

Но если посмотреть с точки зрения пространственно-го мышления, то картина окажется совсем другой.

До середины XIX века искусство рассматривало пространство по ту сторону поверхности картины как единственный смысл картины. Характер этого пространства менялся в каждую эпоху, но оно всегда рассматривалось как аналог пространства человеческого существования.

Начиная с середины XIX века искусство стало освобождаться от обязательного воспроизведения реальности и все более самостоятельное значение стала приобретать красочная структура, то есть сама поверхность картины. Пространство по ту сторону поверхности было объявлено обманом академического искусства, от которого революция освобождала художника.

Следующий этап, я думаю, связан с деятельностью художников поп-арта. Он поставил под сомнение ценность самой поверхности картины. В конце концов оказалось, что не имеет значения ни что, ни как нарисовано на поверхности картины. Зато решающее значение приобрело то энергетическое поле, которое возникает между зрителем и поверхностью.

Здесь все большую роль играет сам зритель, который становится как бы автором. В сущности, он каждый раз заново создает произведение искусства, наполняя,

надувая его собой, своим вниманием, своей энергией, и оно оживает, расцветает, принимает величественную позу, чтобы потом вновь обвиснуть и впасть в апатию до прихода следующего зрителя.

Пространство современной картины вывернулось наизнанку по отношению к пространству академической картины. Оно опрокинулось на нас и прямо старается смешаться с нашим социальным и психологическим пространством, то есть пространством нашего существования. Так что граница между ними становится трудно определенной.

Таким образом, развитие пространственного мышления в наше время выглядит как единый путь развития одного типа мышления, а вовсе не как бесконечное количество движений в разные стороны или перебор вариантов.

Это, конечно, упрощенная схема, но я думаю, что она достаточно объективно выражает характер современного пространственного мышления, ставшего, в сущности, уже традиционным.

Ни от апелляции картины к творческой активности зрителя, ни от открытости ее в нашу повседневность я вовсе не собираюсь отказываться, тем более над этим проинизировать. Не намерен я и призывать вернуться к герметически закрытому пространству академической картины, в которое нет входа зрителю.

Но дело в том, что для меня пространство по ту сторону поверхности картины — абсолютная реальность. Более того, оно для меня реальнее того пространства, в котором я живу.

Так что я не могу отказаться ни от пространства, движущегося на нас (неважно, изображено ли оно или возникает в восприятии зрителя), ни от пространства, движущегося от нас в глубину картины.

Поэтому пространство картины, с которой я работаю, должно развиваться в обе стороны от поверхности: на нас — в пространство нашего повседневного существования, которое представляется мне преимущественно социальным, и от нас — в пространство самой картины.

А посередине теперь оказалась поверхность картины, как граница двух пространств, некий ноль, от которого идет отсчет в обе стороны.

Мне кажется, самый наглядный пример одновременноного изображения двух пространств и баланса между ними — это картина «Слава КПСС». Подобного типа картины: «Вход — входа нет», «Опасно» и другие.

Но возможны также случаи, когда изображено только одно пространство. Или, скажем, одно преобладает над другим. Тогда второе пространство все равно обязательно присутствует как фон восприятия картины зрителем. (Должен тут неосторожно оговориться, потому что впрочем этого не сделал, что под зрителем я понимаю самого себя, просто не вижу разницы между художником и зрителем.)

Скажем, когда изображено собственное пространство картины («Наташа», «Тающие облака», «Поэт Всеволод Некрасов», «Улица Красная» и др.), очень важно, чтобы картина могла изначально восприниматься зрителем как социально знакомый предмет, то есть самый обычный предмет, настолько привычный, что на него даже трудно обратить внимание. Неважно, что это: открытка, плакат, фотография на память или просто знакомая картина.

Важно только, чтобы, воспринимая эту картину извне как банальный предмет, зритель имел бы возможность воспринять ее изнутри как реальное прост-

— Нельзя, — ответил директор, — на все лето интернат будет закрыт на ремонт, и оставаться в нем будет запрещено.

*

...Итак:

Вперед — только с Малевичем. Но возьмут немногих — лучших. Тех кого отберет директор, — ОН ЗНАЕТ КОГО.

Оставаться тоже нельзя. Все будет закрыто и опечатано после отлета «супремных» в будущее.

<...>

ЛИСИЦКИЙ

«СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА»

Летят на землю два квадрата

И видят: черно, тревожно.

Удар, Все рассыпано.

По черному установилось красно, ясно.

Тут кончено. Дальше.

идти дальше вперед? Позади группы вождей, на почтительном расстоянии, чтобы не мешать совещанию, стоит испуганное сгрудившееся человечество. Каково будет решение руководства? Тишина. Великая историческая минута.

...Если приблизиться, дрожа всем телом, к немногочисленному высокому собранию, — среди других великих кормчих — Малевич. Спокойно. Выдержан. Полностью готов к огромной ответственности, выпавшей на его долю.

Рекомендует двигаться дальше, прямо на небо. Считает край обрыва у ног концом прошлой жизни. Именно здесь и сейчас кончилась вся прошлая история человечества, всех его дел, его искусства. Кончилась «старая» земля. Впереди «новая» земля, овеванная космосом, новый ранг бытия.

Он полностью охвачен этим но-



Э. Булатов. Улица Красикова

ранство, то есть очутиться внутри картины.

Если это получается — картина живет и работает. Когда изображено только пространство, движущееся на нас, то фоном восприятия становится само пространство картины.

На этом фоне направленное на нас пространство воспринимается нами как агрессивное, как бы захватывающее наше жизненное пространство.

Но оно никогда не воспринимается нами ни как подлинное, ни как единственное, потому что мы помним о существовании иного пространства, которое не уничтожено, а только загорожено от нас («Брежнев»).

Так что речь идет о таком двойном пространстве картины, когда обе противоположности нуждаются друг в друге хотя бы для того, чтобы друг друга опровергнуть, и картина существует только за счет их обоих.

*

Эта точка зрения сильно меняет перспективу внутри самого искусства. Близкие и далекие явления могут даже меняться местами. Скажем, мои картины и картины Олега Васильева, которые выглядят далекими и непохожими друг на друга с традиционной точки зрения, с этой точки зрения оказываются не только близкими, но и прямо связанными одной проблемой.

Вообще, насколько мне известно, пространство подобного рода конструируем только мы с Олегом Васильевым.

Так что мы двое, по-видимому, и составляем какое-то направление в искусстве.

Неолубок

Михаил Эпштейн

Подпись и иллюстрация — формы крайней деградации словесного и изобразительного начал в их отношении друг к другу. В концептуальных течениях была предпринята попытка изменить самый статус изобразительного и словесного произведений, слив их воедино. Деятельность И. Кабакова отмечает место этого слияния. Суть эксперимента состоит в том, чтобы, соположив рядом изображение и слово, заставив их отражать и освещать друг друга, вызвать на свет сам феномен культуры как таковой. Ведь когда картинка то и дело переводится во фразу, а фраза в картинку, становится ясно: суть совсем не в том, что говорит эта фраза или эта картинка, суть в том, что говорит сама культура, опосредуя разные языки и выражая свою «мысль» не вне, а в самом процессе перевода.

Такого рода эксперимент неизбежно требует жертв: не живописному же языку Пикассо подыскивать словесный эквивалент, и не изощренной словесности Джойса — картинную живопись. Нужно оценить ту жертву, которую Кабаков от обоих искусств приносит культуре: жертву, грозящую резко снизить его профессиональный статус в глазах как художников, так и словесников. Поскольку всё поле смысла переносится в отношение между словесным и изобразительным рядом, сами эти ряды выстроены крайне традиционно, почти непрофессионально — в нарочито усредненной «никакой» манере.

Живопись Кабакова, похоже, мерит себя законами массового, цехового, ремесленного профессионализма. Точно так же кабаковские тексты, сопровождающие эти изображения, максимально безличны по стилю, это — срез обыденного сознания, какие-то выклики из толпы, домашние софизмы, которые могут принадлежать любому, типа «разрешите присесть — пожалуйста», «Иван Иванович — очень хороший человек», «мне кажется, он любил свою жену, но не мог этого высказать и т. п. Тут все достаточно безыскусно, чтобы показать: к искусству это не имеет и не должно иметь никакого отношения. Перед нами — попытка воссоздания культуры в формах самой культуры: в объеме ее перастраченной цельности, расчлененной искусством и теперь заново собираемой.

Большинство кабаковских картин выполнены в жанре иллюстраций к некоторым текстам, а большинство текстов — в жанре разрозненных подписей к неким картинам. Периферийные формы прежней культуры, ошметки традиционных искусств оказываются корневыми и центральными для новой культуры, которая завязывается именно там, где слово и изображение обнаруживают взаимную и заведомую неполноту — из ущербности вырастает новая форма восполнения.

Тексты и картинки у Кабакова созданы друг для друга, и невозможно решить, что для чего является первичным и вспомогательным. Более того, они заимствуют друг у друга принципы построения. Текст строится как неподвижный список, реестр, перечень всего, что изображено на картине, или того, что могут подумать о ней зрители, — это не последовательное, развитое высказывание, а набор всех возможных или уместных высказываний, словесных актов, относящихся к картине. Такой текст может иметь форму графика, расписания, объявления, афиши, словаря — важно его перечислительная, регистрирующая интонация, из которой изъята категория времени, становления. С другой стороны, изображения у Кабакова образуют целые альбомы, подборки, собрания, последовательно перелистываемые, — динамика, обычно задаваемая словом, повествованием и уместная в книжных иллюстрациях. Но различие в том, что иллюстрации, разорванные в книге текстом, у Кабакова образуют сплошную, неразрывную цепь изобразительного самодвижения. Тексты засыпают, как картинки, а картинки движутся наподобие текста.

Пожалуй, единственный культурный прецедент, который может быть упомянут в этой связи, — синкретический жанр лубка. Именно в лубке изображение и слово встречались как два равноправных участника культурного события. Лубок — картина, сведенная к иллюстрации, или название, переросшее в описание, — при всех колебаниях удерживал то равновесие слова и изображения, которое делало этот жанр синкретическим.

Зритель-читатель вчитывался в картинку и вглядывался в текст — понятийное постижение и созерцательное удовольствие были нераздельны. Это были «идеи-виды» в нерасчлененности их, предельно сниженные, но именно здесь, в простонародной среде обретавшие ту слитность, которая уничтожалась переходом в высшие сферы культуры, где слово и изображение существовали порознь и настойчиво разделялись (Лессинг).

Но почему лубочный синкретизм, ставший архаикой еще во второй половине XIX века, стал вдруг питать творчество современного художника? Да потому, что XX век вдохнул в этот жанр новую, мощную и грозную жизнь, перенес с окраин культуры в самое ее средоточие, из простонародных низин — в общественную сердцевину. Разве плакат и стенд, реклама и афиша не являются собой триумфально возрожденные и поднявшиеся в цене формы словесно-изобразительного синкретизма новейших

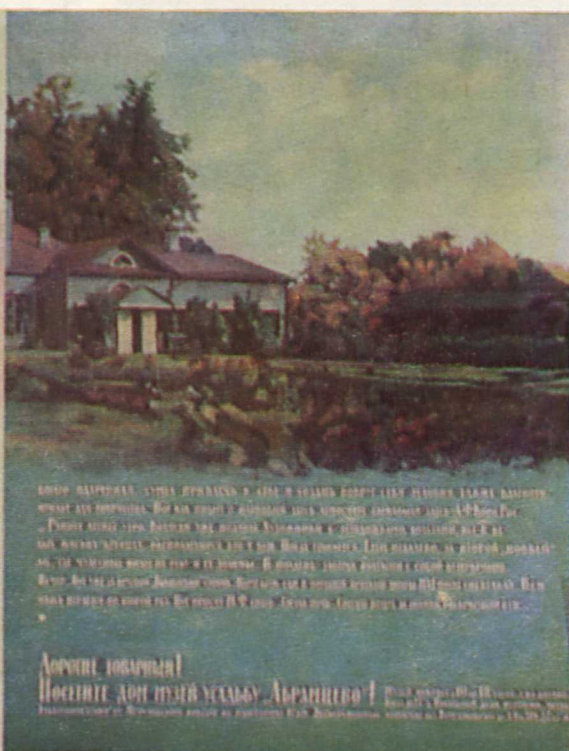
мифологий? Сочетаясь с наглядным изображением, слово доказывает свою правдивость и воплощенность — тождественность идеи и реальности. На этом фоне деятельность Кабакова приобретает еще один смысл, как бы противоположный первому. Специализация и разобщение внутри искусств требовали создать объединительную форму слова и изображения. Но когда это объединение в массовых масштабах производится извне культуры, подчиняя ее диктату мифа, насущной становится задача разделения, поляризация слова и изображения. В этом и состоит, на мой взгляд, пафос неолубочного творчества И. Кабакова, которое одной своей стороной противостоит *внутрикультурной* специализации, а другой — *внекультурной* интеграции, оставаясь на позициях целостной и подвижной культуры.

Как на рекламном стенде, Кабаков дает одновременно картинку и текст — но делает это так, что единство, отчасти сохраняясь, в то же время распадается, впуская рефлексию и критику художника. Кабаков создает малые — домашние, кухонные, настольные мифы: миф о чайнике, или о мусорной корзине, или о ЖЭКе — в которых по капелке отражается океаническая громада всемирного мифотворчества. Колоссальные мифы пародируются в малых, помещаясь в поле индивидуальной рефлексии, где со скрипом и скрежетом, не вынося преумножения, распадается механизм, исправно работающий на вселенских просторах. Образцово выполненный чертеж вмещает в свои клетки сообщения о выносе помойного ведра или о времени послеобеденного лежания на диване. Пространное описание шаблонного живописного сюжета («Виноватая») настолько исчерпывает его, что делает излишним изображение, вместо которого выступает добротная фактура стенда. На другом стенде — полный перечень всех продуктов, числящихся в ассортименте гастронома, но лицо дамы, глядящей с первого плана, почему-то не выражает этого словесного оптимизма. Иван Семенович просит у Петра

В следующем номере «Ракурс-7» рождение соц-арта В. Комар и А. Меламид, М. Тупицина, Г. Индиана, И. Бакштейн



И. Кабаков
Музей-усадьба
Абрамцево



Николаевича разрешения присесть на табурете в уголке, на что Петр Николаевич отвечает «пожалуйста»; над этим диалогом, в уголке картины, помещено изображение табурета, только на нем никто не сидит. Что-то происходит с изображением у Кабакова — оно не адекватно, не соответствует слову, хотя для соответствия вроде бы созданы все жанровые предпосылки. Когда же полное совпадение налицо и едва заметное желтое пятнышко на сплошь белесом фоне тщательно описано в прилагаемом реестре, то спохватываешься, что и в таком совпадении есть своя бессмыслица: чтобы текст и картина образовывали целое, они должны быть *разными* — не противоречивыми, но и не тождественными: уточнять, дополнять, объяснять друг друга.

В традиционном лубке изображение и слово именно дополняли — не повторяли и не противоречили, и в этом был его счастливый целостный смысл. Целостность Кабакова уже не вполне счастлива да и не может быть счастливой в мире, где одни силы рвут ее на части, а другие насильственно скрепляют разорванное. Кабаков ставит крепь в местах разрыва и показывает шаткость в местах принудительных креп. Задача двойная, которая постоянно, по мере решения, себя усложняет. Кабаков движется между художественностью, избегая ее специализации, и мифом, уклоняясь от его тотальности, в пространстве чистой культуры, внутренне не раздробленной, извне не зажатой; между варварством, уповающим только на единство, и профессионализмом, верящим только в расподобление. Мера здесь такова: быть не меньше культуры, к чему склоняется искусство, но и не больше ее, на что притягивает миф. Культура — это синтезирующая себя множественность искусств и анализирующая себя целостность мифа. Творчество Кабакова — явление культуры, в том отнюдь не бескрайнем, но сужающемся, как острое и направленность, смысле, где она вынуждена отличать себя от мифа и от искусства.

Консультант
Ракурса-6
Н. ТАМРУЧИ

Редактор
А. ТАРХАНОВ

Художник
Г. ИГРАЩЕНКОВА

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

На вешалке крылья не мять

Ирина Уварова



Внимательный читатель мог заметить, что в области сценографии мы совершаем уже несколько попыток войти в произведение художника не с парадного подъезда, не с выставки. Мы стучимся со двора, с черного хода, откуда в творческую лабораторию мастера проникает сама жизнь. Эту жизнь ему дано освоить. Как он ее поймет, как себя поставит в ней — от этого зависит характер его творчества. А главное от этого зависит — проекция творчества на жизнь, процесс обратный и гораздо более существенный, чем принято считать.

Восемь лет назад в редакции была выставка Ю. Кононенко. Наталья Борисова написала о нем. Не напечатали! Жаль. Без Кононенко в общей картине сценографии 70-х — провал. Он тогда уже производил сильнейшее впечатление на коллег, большие мастера расспрашивали про технику, у него учились. Эскиз — это картина. Он хоть эскизов сроду не писал, но престиж эскиза поднял бесповоротно. После него стали сценографы писать картины и теряли театр. У него другое: мир единый, там столб живет, имея текст при себе:

...Босыми ногами

На цыпочки встать.

Приколоченная доска,

Всем забывшим

На память —

«На вешалке крылья не мять».

(Из: «Надписи на столбах». Столб № 13. Столб озвучен, когда смотришь картину, слышно — «дзен...», восточный звук. Тихое китайское созерцание.)

В 1988 году в Центральном Доме актера была его огромная выставка. Ничто не устарело, ибо там поветрия или переменчивости времен нет и в помине. Мир единый все тот же. Текст Н. Борисовой, некогда предназначенный для «ДИ», вошел в буклет.

Критика описывает или анализирует (если получается) конечный результат работы художника, его произведение. Здесь — редкий случай — Кононенко сам описывает свой творческий процесс и сам объясняет, каков путь от реальности к ее претворению в искусстве.

Нам досталась реальность, источающая неразрешимые проблемы, экологические, культурные, бытовые. Выяснилось: все под угрозой. Начинается с хлама возле подъезда, а кончается зачумленным космосом. Так и живем. Плохо, оказывается, живем. Но художник уже давно вглядывался в мир вадворков, мы их замечаем, споткнувшись



о случайную железку, художник эту железку уже подобрал, освоил, что-то из нее сделал, она уже живет в его произведении как культурный объект. Это «культура хамства», и он ее изучил не по «ДИ», он сам ее знает. Знает цену «не-вещи» в нашей Большой зоне. Большую зону Большой стиль описывал как пространство трагедии. Кононенко не трагичен: внимателен. А что делать — живем. Экзистенция его светла, переваривается в трех котлах творчества, откуда выходит картина. А при этом у него совсем свои, ни на кого непохожие счеты с искусством и не-искусством, со случайностью и не-случайностью, с реальностью и театром.

Эскизов не пишет, макетов нет; и как-то на свой лад мастерит реальность на театральных подмостках. И — тексты. Они и входят в состав картины, и пишутся параллельно, на бумажке.

Публикуем образцы этих текстов, где слово значимо, как изображение. Они не комментарии к изображению, а путь к нему. Он говорит на непривычном слуху языке своих картин. Слышу извечный отзыв прозаика о поэте: «Непонятно!» — «Но ведь он все объяснил». — «Да ведь это бред какой-то?!» и т. д.

Отсылаю к поучительному случаю столкновения поэтического мировосприятия с самой суровой действительностью: Карел Чапек «Поэт». Помните? Напоминаю. Машина сбила старушку и умолчала, свидетели совершенно различно толкуют о цвете и марке машины, номер никто не запомнил, один свидетель расплакался. Он был поэт, бежал с места происшествия писать стихи, исполненные образов, не имеющих отношения к случаю. Судить о происшествии по этой поэзии нельзя, но можно, оказывается, расшифровать главную улику: номер машины. «О шея лебедя, о грудь, о барабан и эти палочки». И что же? Даже инспектор полиции в конце концов догадался — № 235, правда, поэт объяснил ему, что к чему (да и сам по дороге понял), но главное: поэт, говоря на своем языке, добирается до истины.

ГОВОРIT КОНОНЕНКО:

Декорации были готовы.

Надо было за день до сдачи расписать большие железные стены. — «Что на них будет?» — спросил Любимов. «Это их дом, в котором уже нельзя жить», — ответил я.

Вспоминаю все пространства на сцене, которые я делал для режиссера Ю. Погребничко.

Так и есть. Всегда был дом, в котором актеры спектакля жить не могут. Не могут, но возвращаются снова в этом дом.

Никогда не делал выставочных макетов, не рисовал эскизов, по которым можно было сделать декорации.

Делаю чертежи, технические рисунки, простой рабочий макет (для прошлых худсоветов).

Пять лет назад театровед В. И. Березкин попросил меня написать о работе к «Трем сестрам» А. П. Чехова в театре на Таганке. Сказал, что работает над книгой о театре Чехова.

Я принес ему текст про тот мир, который делал на сцене (ответа не получил).

Выйти в открытое поле

Уже весна

Прошлогодние стебли полыни покрыты цементной пылью. Груды горбыля в этом поле.

Можно помост соорудить. Столбики вкопать, — на них доску одну Прибить. На эту скамью, перед Помостом сесть и ждать.

Рампа по длине всего рва

— Ночью встать по тревоге — у каждого огня в жестянке по человеку, пятки вместе — носки врозь, головной убор из газеты —

Это лицо, порядковый номер человека, — за ним другого человека — единицы толпы.

Лица во мраке, света на них нет, и хорошо. Нам

НЕ НАДО



А думы про то, что из каждой банки тушенки Потом, после построения, Марша, медных труб, курилка с тазом песка, — опять в уголок — «умелые руки — сделай сам». И, вымыв Пустую банку в холодной воде с горчицей, резануть ее пополам ножницами для жести, прибить двумя гвоздями к доске — горбылю и готово. И будет отражен свет нашей лампочкой куда НАДО

Ни перешагнуть к нам, — в зал, —

— ни перелететь. Оставаться, маяться и плакать в безоблачном ржавом громадном дворе — — ангаре, каких в географии нашей много пока осталось.

Родимая земля цепко держит Подводные фундаменты бывшего Зыбкого бытия нашего. Но зыбкость — это хоть Пространство, емкость, куда Могла проникать ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ

Теперь — место для потех и отходное

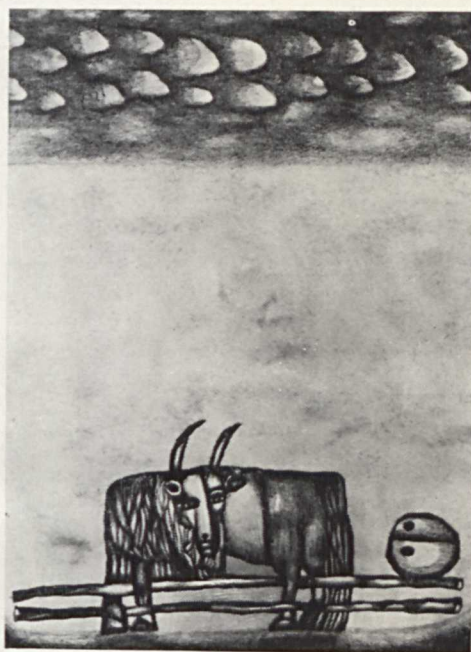
место для ПТУ, что на другой стороне карьера-свалки. И надписи непонятными канцелярскими принадлежностями. Но про что написано, — это понятно, узнается, но томит и отнимает. И тихо наверху. И не верят там таким опознавательным знакам Видать, духовного МАЛО;

НА ВСЕХ НЕ ХВАТАЕТ

А в это самое время в общей курилке

Большое ржавое корыто с водой и с окурками от этого общего. И темный холодный дождь падает в это корыто, а рядом курят, постукивают одним пальцем по сигарете, смотря друг другу в лицо, НО НИЧЕГО НЕ ВИДЯТ





Оба сценических
фрагмента взяты из
спектакля «Нужна дра-
матическая актриса»
[иначе — «Лес» Ост-
ровского].

Актер Валерий Про-
хоров играет прохо-
димца Аркашку Не-
счастливецца и поме-
щицу Гурмыжскую.

Режиссер Ю. Погреб-
ничко, художник
Ю. Кононенко, театр-
студия «На Красной
Пресне».



КОНОНЕНКО:

Рисую и разговариваю
с работой

...линию веду и замечаю, человек-то мой стоит на одной ноге. Ему неловко. Помогу ему. Варежку на одну руку, конек на вторую ногу. Пстой, укрепись. Сзади подопру его фоном. Тяни, тяни свою лямку, кореш. А на нежные плечики — фуфаячку, телогреечку, бычок в за-начку. Смотри не спи — вата тлеть будет. Вот и равновесие есть.

Свой язык-то находится, подтяги-вается. Как говорю: «Язык меня на-ходит, караулит и ловит, окутывает, проходу не дает. Шепчет: про меня не забудь, про меня не забудь».

Можно рисовать с длинной шеей, но если он через эту шею будет ду-мать про рваный носок на ноге, завернутый так, чтобы не свалил-ся, — ничего. Лицо, и шея, и рабо-та — все дождется своего родного зри-теля, протянет руки уставшему че-ловеку. Замрут вместе — расходить-ся не будут, от добра — добра не ищут.

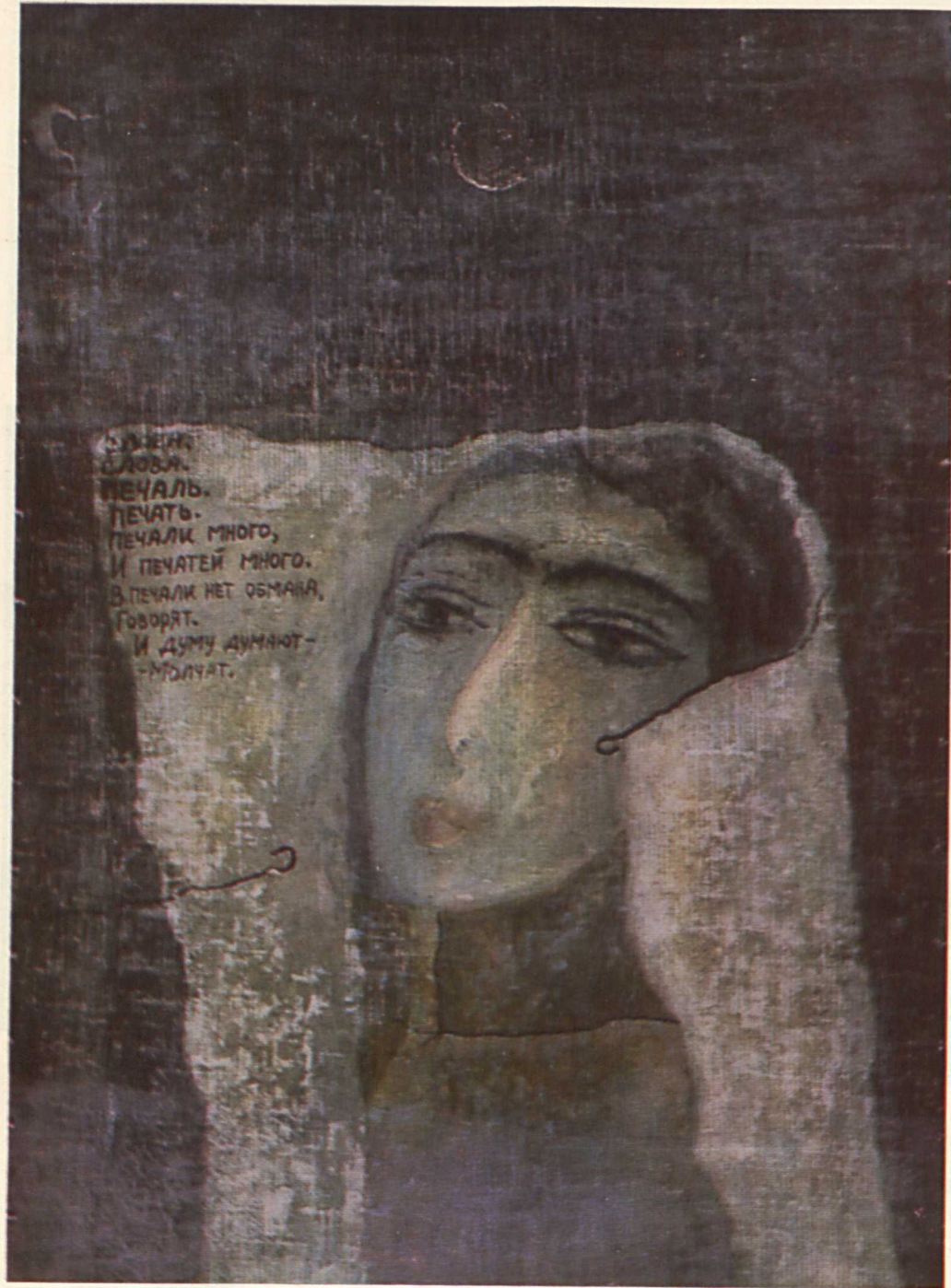
На Востоке говорят: «Учись у де-рева». Когда карандаш грызут зу-бами, такое мочало получается, во-нючее, занозистое — грызут и даль-ше. Мучаются — над учеником деспот — руки за спину. Вот этот ка-рандаш-обгрызыш — это мое. Не то что я его присваиваю, а это он, карандаш, меня манит, зовет.

Когда заканчиваю работу, то ставлю ее в мастерской на черный щит. Над щитом лапочка направлен-ного света. Сажусь напротив щита и сижу перед работой. Что должно? В ведро же чай не нальешь, мне неудобно из ведра чай пить. Внут-ри гармония, когда целиком расслаб-лен. Человек жив-здоров, когда об-ратная связь не нарушена. Наруша-ется и крушится везде и всеми на каждом шагу. Пожирателей вашей гармонии — куча. Куча воняет, но пожиратели не расходятся.

Поэтому ощупываешь работу ру-ками, ищешь ее слабые места, ста-вишь опоры, сваи, камни, рвы, стены. Защищаешь ее, и работа про это помнит всегда. Только за од-ним слежу, чтобы не было много всего на работе. Меньше, меньше. Пусть лучше ничего не будет.

Работаю сразу над многими веща-ми. Здесь тоже как день пережи-ваешь. Линию провел, чиркнул, яб-локо съел, суп, каша. Работать-то лень. Песочные часы поставь. И команда: хоть одну минуту пора-ботать. Смотришь и день прошел. Начинать работу тяжело, потом легче.

Песочные часы поставил — нари-сую одну ногу у птицы, одну, хоть один ноготок. Так, а та доска, чер-ная, она же зовет тебя. Царапину хоть провести. Небо нарисовать. Иду от материала. Тушь есть — сразу ее в работу. В магазин — капу-сту купить. Немного помазать, — од-ну минуту — потом дальше, даль-ше...



В Щелькове всё благополучно

Владимир Кара-Мурза

«В Щелькове всё благополучно...», — писал о своей усадьбе А. Н. Островский. Хотелось, чтобы наши потомки прочли его слова без иронии...



«Обетованная земля...
Любовь и боль наша»...
Щельково

Художник Эдуард Кулешов
Группа художников-исполнителей
КДОИ
Фотографии Александра Бомзы

«Не стоить село без праведника» — назвал свое грустное повествование о современной деревне замечательный русский писатель. Справедливость этих слов неожиданным образом подтверждает судьба сегодняшних музеев-заповедников. Когда-то столь многочисленные усадьбы рассеяны ныне по стране, подобно некому архипелагу. Они уцелели только благодаря своим прославленным владельцам. Несколько островков усадебного быта: Ясная Поляна, Карабиха, Спасское-Лутовиново, Михайловское, причем большинство выстроено, по существу, заново — еще хранят слабые черты того уклада жизни, той природной среды, которые их сформировали.

Щельково. Костромская усадьба А. Н. Островского. Здесь похоронен великий драматург. Здесь сохранился подлинный мемориальный дом постройки XVIII века. Здесь же, в заповедной зоне скоро выстроят химический завод.

Союз театральных деятелей пригласил в Щельково членов секретариатов СТД и СП РСФСР, функционеров республиканского Министерства культуры и руководителей области. Итоги этого заседания стали отправной точкой в работе над экспозицией «Обетованная земля... Любовь и боль наша», открытой в выставочном зале музея.

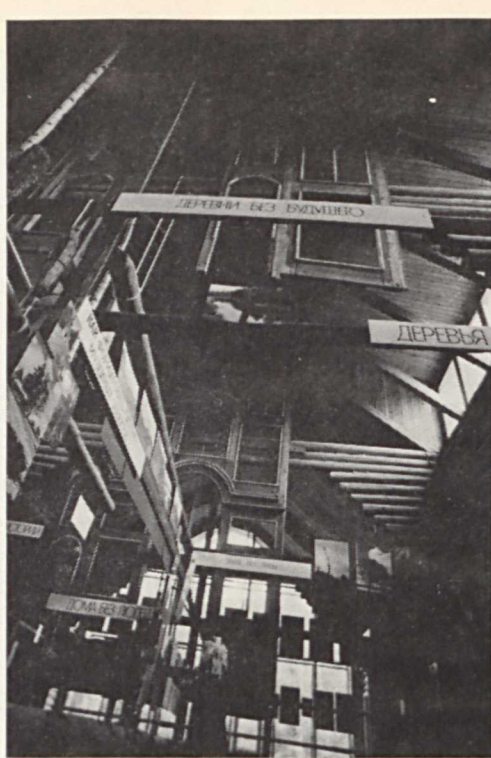
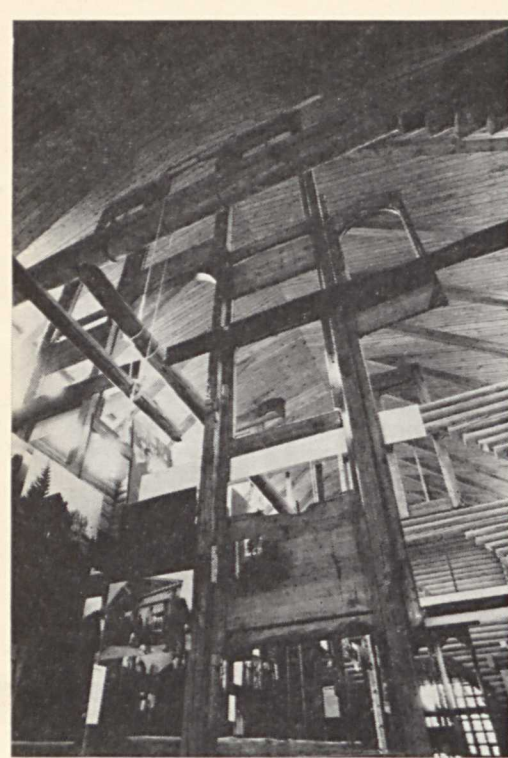
Готовя материалы, объезжая окрестности Щелькова, художники встретили поразительную картину всеобщего запустения и заброшенности. Возникла идея раздвинуть рамки частной проблемы, показав на ее примере обстановку в современной русской деревне.

Как нельзя лучше подошла для реализации задуманного та экспозиционная площадь, которую предстояло освоить, — второй этаж гигантского сводчатого терема, сквозь застекленные торцы которого просматривается окрестный пейзаж.

В первом небольшом помещении собрана информация, вводящая в суть проблемы. Метод «открытого текста», широко используемый авторами, подчеркивает публицистический характер всей работы. По кусочкам склеены на темном фоне немногочисленные газетные публикации с протестами против строительства химзавода. Смогут ли отвести угрозу от заповедных мест эти разрозненные протестующие голоса, утонувшие в сегодняшнем потоке гласности? Последняя, уже после закрытия выставки, публикация в «Правде» письма Президиуму Верховного Совета СССР «Под угрозой сама Волга» (5/XII-88 г.) не добавила оптимизма защитникам Щелькова.

Лучезарные описания Островским своих владений невесело диссонируют с тревожными голосами его потомков. А с фотографий на зрителя глядит следующее поколение — деревенские дети, благополучие которых так по-разному понимают сторонники и противники строительства завода. Создатели выставки привносят в их спор свои аргументы. Вот зримый образ перспективы, ожидающей местных жителей после индустриализации здешних мест: предметы, которые уже никогда не понадобятся своим прежним владельцам, — ручные мельницы, прялки, тележные колеса, упряжь... Эти знаки уходящего соседствуют с фотографиями обрушившихся церквей и пустующих деревенских домов. На шестах в центре зала — застывшие деревянные флюгеры. Нетрудно вообразить, как, с каждым годом, крестьян все меньше интересовали направление ветра и виды на урожай, ну а после выдачи паспортов флюгер мог указать разве что направление бегства с насиженных мест. Все эти предметы перешли в музей отнюдь не из рук своих прежних хозяев. Они подобраны возле их брошенных жилищ. Разве не фантастично в таком соседстве звучит вопрос: «Станет ли Щельково частью Золотого кольца России?» Ненамного серьезнее выглядит и высказанное на «круглом столе» СТД предложение В. Лакшина о создании в этих краях «национального парка».

Неумолимая реальность, с которой вынуждены считаться обе конфликтующие стороны, столь безрадостна, что вопрос о строительстве химзавода на этом фоне



Общий вид экспозиции
Внизу — фрагменты экспозиции

кажется чем-то вполне логичным. Нечто в этом роде рано или поздно должно было бы увенчать затянувшийся процесс агонии. Способна ли выставка решить проблемы Щелыкова, излечить его многочисленные болезни? Нет, конечно, — разве что поставить диагноз.

Посреди зала — необычная конструкция, образованная тремя рядами иконостасов без икон. Они собраны из обломков и скреплены бревнами, продетыми сквозь их пустые глазницы. В нишах вдоль стен — экспонаты, связанные с историей Щелыкова. Но постоянно возвращение к его сегодняшнему дню — свидетельства которого сгруппированы на всех плоскостях центральной конструкции.

Сюжетная линия, относящаяся к судьбам самого музея, подана в нарочито традиционном ключе. Театральные и литературные интересы хозяина усадьбы — тема первых двух фрагментов: актерский гримерный столик, женский театральный костюм, кресло партера, книжная полка и прочие экспонаты из классического набора литературного музея. Однако музейная идиллия нарушена серией крупно выписанных вопросов: «Как обозначить

границы усадьбы А. Н. Островского?», «Где границы других мемориальных зон?», «Где строить музейный центр?»

Уголок купеческого жилья с музыкальной шкатулкой и неперенным самоваром, семейные портреты. Рядом гитара, женское платье, цилиндр, перчатки напоминают о «Бесприданнице», вернее — о «Жестоком романсе».

Экспозиция в соседней нише на первый взгляд кажется попыткой реконструкции современного Островскому крестьянского уклада. Однако заржавевшие ходики и тарелка репродуктора, вклинившиеся посреди массивных дверей от несуществующих изб и амбаров, неумолимо возвращают нас к более близким временам, когда вслед за дворянским, купеческим, чиновничьим бытом стал в катастрофических масштабах деградировать и исчезать быт крестьян. Цепочка оказалась неразрывной. И если все-таки можно смириться с материальными потерями или, скажем, с исчезновением (вслед за хозяевами) породы русских борзых, то разрушение тысячелетней культуры — с трудом компенсируемый, если не полностью необратимый процесс.

И вновь нерешаемые вопросы: «Как

возродить погубленное и утраченное?», «Как обеспечить детям полноценную жизнь и работу на их родной земле?», «Индустрия туризма?», «Социальное развитие деревни?». Если взять любую из этих проблем, она потянет за собой весь клубок. Поэтому, лишь обозначив их, авторы завершают собственно музейную тему двумя нейтральными фрагментами, воссоздающими перед зрителем обстановку кабинета Островского и облик самого драматурга. Нелишне вспомнить, что Островский стоял в свое время на позициях западничества, всячески поощрявшего технический прогресс и скорейший выход русской деревни на стезю цивилизации. Но даже в самом страшном сне никому из западников, сторонников скорейшей отмены крепостного права, не могло привидеться, что хотя России и предстоит войти в число индустриальных держав, но делаться это будет вполне крепостными методами.

Здесь уместна параллель с находящимся в границах этого же заповедника домом в Николо-Бережках: выставкой предметов крестьянского искусства прошлого века. Тот же нехитрый набор, что использован и в новой экспозиции. Однако смысл диаметрально противоположен. Там — идиллическая иллюстрация талантов и жизнелюбия наших предков, здесь — безрадостная картина быта наших современников. Поверх всех экспонатов — авторская реакция: «Могут ли быть... могилы без имен, деревни без будущего, деревья без листьев, дома без людей, иконостасы без святых?». Видя наяву иконостас без святых, зритель начинает понимать, что и на другие вопросы ответ может неожиданно оказаться утвердительным.

Пытаясь несколько сгладить в дискуссии острые углы, один из представителей местных властей обмолвился на заседании, что, судя по всему, главная ошибка была допущена еще 100 лет назад, когда в Заволжье был построен первый химический цех. Экспозиция явственно убеждает: это было далеко не последняя ошибка за минувшее столетие.

И пустой иконостас, и фотография заросшей бурьяном часовни лучше всяких слов демонстрируют их сегодняшнюю никчемность и отторгнутость от духовной жизни крестьян 80-х годов. На заброшенных сельских кладбищах дожди смывают с крестов недолговечные надписи и лишь керамические фото безмолвно глядят на потомков. Еще трагичнее воспринимаются лица одиноких стариков, которым суждено уже при жизни испытать ужас забвения. Фотоснимки очередей за продуктами, семейных рамок из красного угла (где вместо веками почитавшихся святых — пожелтевшие вырезки из центральных газет). Свадьбы и похороны — те немногие события, которые вносят некоторое разнообразие в монотонное существование. Большинство обитателей этих мест выросло уже после коллективизации, зато на себе испытало кампанию отселения «неперспективных» деревень. Эти люди, вероятно, уже и не представляют себе иной жизни. Если это действительно так, неперспективной неминуемо станет любая деревня, в которой они поселятся.

Возникает желание, следуя авторской интонации, задать еще несколько вопросов: «Может ли Золотое кольцо России пролегать по нищим районам? Может ли национальный парк создаваться в умирающем крае?»

«Обетованная земля...» — случайно ли так назвали экспозицию? Неоднократно обещанная русским крестьянам земля с фатальным постоянством проходит мимо их рук. Понимают ли они это сами?

Среди многочисленных посетителей выставки, оставивших свои записи, — никого из местных жителей. Вероятно, для них она была бы всего лишь продолжением того, с чем ежедневно сталкиваешься. Один из зрительских отзывов завершается следующим призывом: «Наши традиции должны жить вечно». Приходится констатировать, что разорение и разрушение давно уже стало нашей новой традицией.



Кооператив: не только коммерция, но и...

Наличие в искусстве кооперативов и индивидуальной деятельности изменило характер контактов потребителя с художником и в конечном счете с искусством. Потому кооперативы, связанные с искусством, могут стать как бы показательным стендом работы этой новой экономической и организационной формы деятельности в стране.

Однако нас волнует вопрос — сохраняется ли сама идея искусства, стремление к высшим художественным,

нравственным идеалам при создании кооператива! Пытаясь это понять, мы задали нескольким председателям кооперативов, производящих художественную продукцию, два вопроса.

Какую художественную, творческую, культурную задачу стремится решить Ваш кооператив?

Почему решение этой задачи невозможно в системе старых форм организации и управления искусством?

...ВОЗМОЖНОСТЬ ВОСПИТАТЬ культурные потребности

МУРАД ЖАНДОВЛЕТОВ, архитектор, председатель архитектурно-проектного кооператива «Шахар», г. Алма-Ата

Наш кооператив создан при институте «Алма-Ата генплан». Плановая проектная работа не совпадает с творческими возможностями сотрудников. Чтобы полнее использовать творческий потенциал своих товарищей, мы и создали кооператив. Ту часть работы, которая требует наибольшего творческого усилия и риска, которую трудно уложить в сроки, отчеты, финансовые условия проектов, мы делаем в кооперативе.

Задача архитектуры — воплотить культурные, гуманистические, природные, климатические реалии региона в такое художественное пространство, которое будет частью этого конкретного мира и будет транслировать его ценности.

Но такое понимание архитектуры не вмещается в планово-экономические условия современной системы архитектурных институтов. Наша задача не в том, чтобы отделиться от института организационно, а в том, чтобы создать более благоприятные условия для творчества. Например, задание — проект жилого микрорайона. Комплексное благоустройство в общий заказ не входит. В кооперативе мы можем создать программу с монументальным оформлением, малыми архитектурными формами, дизайнерскими решениями и т. д. и предложить ее заинтересованным заказчикам.

Кооператив имеет возможность привлекать к таким разработкам профессионалов разного профиля — психолога, социолога,

институт не имеет такой возможности. Заказчики еще не умеют пользоваться кооперативами. Обычно что? — «Сделайте нам быстро, вы же кооператив». А наша цель — правильное вложение государственных денег: архитектура, среда — дело дорогое, и не только материально, но и по духовным и культурным последствиям — ошибки здесь обходятся и стоят тоже дорого.

Работа в институте не всегда по времени и по смете заказа позволяет все учесть. С помощью кооператива мы получаем возможность завершить работу над теми узлами проекта, которые требуют добавочных усилий, разных специалистов.

В сроки проектной работы часто не удается решить самое важное: учесть дальнейшие культурные последствия объекта или, например, разработать детальное воплощение концепции в техническое решение. Работа в кооперативе — продолжение того, что мы делаем в институте. И результат работы кооператива — улучшение работы института. Выигрывает город, творчески активизируется архитектор. Кооператив работает в институте — арендуем помещение, материалы, множительную технику. Мы выполняем работу для государственного заказчика, но имеем возможность проектировать и частные дома с учетом облика города, с помощью малых акцентов развивать концепцию города. Что касается госзаказчиков, то, наверное, архитектор должен заинтересовывать заказчика вкладывать средства в решения актуальных для города, района задач. Однако ситуация хозрасчета еще не работает и пока трудно сказать, как будет вести себя заказчик. Но ясно уже одно — потребности надо формировать и делать это должны творческие люди — архитекторы и художники. Это должно стать особой задачей всех творческих союзов.

Своей главной проектной задачей мы считаем формирование грамотных, реалистических потребностей. На их основе можно будет решать и архитектурно-профессиональные проблемы.

РЕКЛАМА ДИ

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

Московский торговый кооператив «АБВ»
выступил в роли организатора экспозиции
ленинградского объединения художников
«Мир света»
в Международном выставочном комплексе



☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆



Секретарь Московского Союза кооператоров Н. Федоров обращает внимание на зависимость кооператоров от государственных инстанций, которые неоперативно рассматривают заявки на экспортно-импортные операции.

КТО?
ПРОТИВ

И напоминает о зарубежном опыте продажи лицензий на внешнеэкономическую деятельность. Таким образом Минфин лишает государство весомой прибыли в валюте.

ТОЛЬКО.
МИНФИН
ПРОТИВ...

Лучше всего
устанавливают цены
объективные законы
рынка

РЕКЛАМА

LONDON

В центре Лондона,
по соседству
с Ковент-гарден
появился «Рашн-шоп» —

РАШЕН ШОП

магазин, торгующий
картинами, изделиями
из стекла, фарфора,
керамики,
продукцией промыслов
из всех республик



Набирает силу «бюрократический рэкет». Предприятия
БЮРОКРАТИЧЕСКИЙ
РЭКЕТ

и организации — гаранты требуют разного рода единовременные и регулярные взносы кооператоров за несущиеся услуги, благотворительную деятельность и пр.

Кооператив: не только коммерция, но и...

...попытка возродить народную традицию

ТАЙЖАН ДОСАНОВ. Народный мастер. Председатель семейного кооператива. г. Новый Узень, Казахская ССР

Я — мастер народного костюма. Работал в Новоузенском Доме быта. Заказов у нас было много — в народном костюме принято праздновать свадьбу, заказывают его народные музыканты для сцены, пожилые люди заказывают как повседневную одежду... Сделать костюмы всем желающим я не мог — комбинат не получает достаточного количества парчи, бархата, плюша насыщенных тонов и хорошего качества. Я решил сам обеспечивать себя материалами и для этого создал при нашем комбинате семейный кооператив. Заказов много — приезжают из соседних сел и городов и даже соседних республик — Туркмении, Каракалпакии.

В магазине халат стоит 170 рублей, у нас ненамного дороже, но орнамент тоньше, сложнее и крой — ближе к современной модной одежде.

Работать нам по-прежнему трудно. Нет, нашему кооперативу никто не мешает. Дирекция комбината даже помогала, но возможности комбината все те же, а наши потребности в материале растут. Как будто и горком, и горисполком не против — но помощи все же никакой нет. Ни машину купить, ни материалом обеспечить — никто не может помочь.

...надежда возродить забытое искусство

ВЛАДИМИР ШЕВЦОВ, историк, председатель кооператива «Юлиана». Москва

Кооператив «Юлиана» объединяет художников, которые ставят своей целью возрождение традиций древнерусского искусства, его забытой техники, колорита и стилистики иконописцев, мастерства копистов, прикладников. При возникновении своем кооператив имел широкие замыслы: делать качественные копии выдающихся произведений древнерусского и народного искусства прошлых веков, выпускать изделия современные, но выдержан-

ные в традиционном духе, оформлять интерьеры, наладить редакционно-издательскую деятельность, выпускать рекламу, осуществлять выставки и аукционы. Одним из наиболее интересных замыслов было создание на кооперативных началах школы традиционной живописи. Были планы пригласить высококвалифицированных преподавателей, было намерение обратиться к таким выдающимся мастерам-копиистам, как Гусев и Овчинников; выполняя в процессе учебы заказы, учащиеся могли бы окупить свое пребывание в школе.

К сожалению, указ от 29 января с запрещением кооператорам поручать и выполнять заказы церкви практически свел на нет все эти замыслы. Вместо комментария приведу отрывок из письма, направленного в газету «Московские новости» С. Аверинцевым, Д. Сарабьяновым, отцом Марком Смирновым, О. Поддубедовой и А. Копиловским: «...Не вдаваясь в рассмотрение юридической стороны этого постановления, а также полного отсутствия гласного обсуждения, отметим только тот очевидный вред, который может нанести отечественной культуре подобная монополизация. Икона, являясь объектом религиозного поклонения, существует и как произведение искусства. Трудом единых — самоотверженных иконописцев — это древнее искусство начало возвращаться к жизни начиная с 60—70-х годов. Но и теперь иконописцам не выдают патента на индивидуальную деятельность. Профессиональные объединения иконописцев с правами и возможностями кооператоров создали бы в настоящее время условия для нормального развития традиционного русского духовного искусства. Объединение мастеров иконописи возродило бы традиционные иконописные «дружины», некогда существовавшие в России.

Критическую оценку канонической, догматической, художественной стороны иконописи могла бы осуществлять специально созданная консультативная комиссия. Наиболее целесообразным было бы создание такой комиссии при Советском фонде культуры с активным участием представителей церкви.

Ценность иконописи как явления нашей культуры несомненна не только для верующих.

Икона несет те вечные ценности, на которые все более ориентируется наше общество. И любое запрещение объединения иконописцев в форме кооператива наносит несомненный ущерб отечественной культуре и духовной жизни нашего общества».

Хотелось бы добавить, что, отдавая религиозную живопись на откуп церковным советам, исключая из ее жизни художника, власти обрекают ее на прозябание под диктатом чиновника. А чиновник он чиновник везде, что в церкви, что в миру.

РЕКЛАМА ДИ

В Ступинском районе Московской области насчитывается около 30 памятников культуры и архитектуры, не попавших в государственный план реставрации.

СТРОИТЕЛЬ

За их реставрацию взялся кооператив «Строитель».

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆



Мода ДЛЯ ВСЕХ



Кооператив «Мода для всех» материально поддерживает детский интернат... Органы власти и общественные организации в лучшем случае относятся к кооперативам как к средству решения экономических проблем... возможности кооперации катастрофически недоиспользуются...

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

КОНТИНЕНТ БАНК

Кто ищет работу в кооперативе? ★★★★★★★★★★

Средний возраст опрошенных — 35 лет, они отличаются высоким уровнем образования: 57% имеют высшее и незаконченное высшее, 14% — среднее специальное.

Чем привлекает работа в кооперативе?

Примерно 40% опрошенных привлекает возможность более полно использовать свои знания и способности, а также надежда на то, что работа будет оцениваться по результатам. 20% опрошенных ответили, что их привлекает возможность проявить инициативу, придумывать и предлагать направление работы, возможность общаться с деловыми и добросовестными людьми, привлекает деловая атмосфера.

«Чтобы чувствовать себя хозяином, НАДО ИМ БЫТЬ
надо им быть.

2 000 000 человек — кооператоры и граждане, заняты индивидуальной трудовой деятельностью.
100 000 кооперативов объединяет около 1 000 000 человек.
За 1988 год кооперативы произвели товаров и услуг на сумму свыше 3 млрд. руб.

Магазин платит за аренду помещения 13 руб. за кв. м. площади,

**РЭКЕТ
РЭКЕТ**

но сдает кооператорам по 150 руб. за каждый кв. метр в месяц

«Кооперация могла бы сделать гораздо больше, если бы ее развитие не тормозилось упорным сопротивлением командно-административной системы...»

Кооператив: не только коммерция, но и...

...мечта создать коллекцию

НИКИТА АНДРИЕВИЧ, искусствовед, председатель Объединения «Московская палитра». г. Москва

Это объединение, входящее в состав московского кооператива «Интер» (мы уже писали о нем в нашем журнале), создали два искусствоведа. Оно ставит своей целью создание собственной галереи или коллекции современного искусства, так как наличие такой галереи позволит объединению принимать активное участие в развитии и пропаганде современного искусства. «Намереваемся создать при нашей галерее научный центр, с помощью которого мы могли бы решить две задачи: создать архив разного вида информации о современном искусстве, — говорит руководитель «Московской палитры» Н. Андриевич. — Кроме того, мы собираемся проводить систематически семинары по методологии современного искусствознания, по истории московского авангарда, устраивать творческие вечера художников с однодневными их выставками, приглашать искусствоведов, как своих, так и зарубежных. Первый этап этой работы должен завершиться проведением международной конференции по современному изобразительному искусству в конце года. Для реализации такой программы мы берем на себя комплектацию коллекций по заказам музеев, организацию групповых и индивидуальных выставок как у нас в стране, так и за границей, проведение разного рода культурных программ и обменов. Так, например, мы были спонсорами «Одиссеи» — выставки Американского географического общества в ЦДХ этой зимой. Во-вторых, мы собираемся создать сеть салонов для продажи прикладного искусства, развивающегося в русле наших исторических традиций. Мы уже организовали продажу в холле гостиницы «Интурист», ведем переговоры во многих других местах. Нам предлагают открыть такого рода салоны в Ливане, Дании, Франции, США.

И как бы третье наше направление: комплектация и реализация заказов на архитектурно-художественное оформление интерьеров. При этом мы берем на себя обязательство не только подобрать для своих клиентов подходящих исполнителей, но и обеспечить реальное выполнение заказа. А для того чтобы

показать потенциальным клиентам, что именно и как умеют делать наши прикладники, мы организовали в феврале выставку в церкви Иоанна Предтечи на Бору. Выставка была оригинально оформлена архитекторами Евгением и Снежиной Асс и имела успех. И теперь заключаем контракт на организацию таких постоянно действующих выставок в США, Франции, Италии.

Мы не ограничиваем свою деятельность неким строго очерченным кругом, готовы иметь дело со всяким, кого посчитаем интересным. Мы берем с заказчика деньги только после окончания всех работ, выполняем заказы быстро и качественно. А поскольку накладные расходы у нас небольшие, то мы предлагаем художнику выгодные коммерческие условия сотрудничества. Однако наши действия, вне зависимости от того, разрешены они законом или запрещены, наталкиваются на непреодолимые преграды.

Сейчас нам практически трудно наладить контакты с зарубежным партнером, даже имея счет в Экономвнешбанке, поскольку в силу вошли правила, согласно которым Министерство культуры не проводит больше оценки произведений искусств перед отправкой их за границу без обратного ввоза. Этим занимается Салон, который является нашим естественным конкурентом и цепко держит в руках монополию на право продажи всего на свете. Это правило делает бессмысленными наши выставки за границей, они себя не окупают и государство лишается дохода в виде законных отчислений. А работы все равно уходят из страны, поскольку художники заключают соглашения непосредственно с фирмами и запретить им это никто не может. Мало того, мы, как деловые партнеры, оказываемся ненадежными, мы не можем отвечать за взятые на себя обязательства: сами от себя не зависим, живем в состоянии вечного страха — сейчас отнимут, сейчас запретят. Это мешает нам получать за наши вещи хорошие реальные цены.

А вот все, что связано с полиграфией, хотя и не запрещено в открытую, все равно недостижимо. Официального запрещения печатать для кооперативов буклеты, каталоги и иное — нет. Однако на практике добиться того, чтобы у вас такой заказ приняли (не говорю уже о том, чтобы выполнили), решительно невозможно. А вы, конечно, понимаете, что в наше время любая выставка без каталога, как бы хороша она ни была, обречена...

Материал подготовили Е. Закс и А. Сафарова.

РЕКЛАМА ДИ

БАНК

Кооперативный банк
«ДВИНА»
собирается
финансировать
реставрацию
памятников
архитектуры
Витебска

ДВИНА



Международный фонд
имени Н. И. Бухарина
создал
кооперативный банк
«КОНТИНЕНТ»
г. Набережные Челны)

ЧЕЛОВЕК

Кооператив реставраторов
«Символ» ведет раскопки
и реставрацию древней
гончарной мастерской
в Зарядье.

СИМВОЛ

Мастерская станет
подземным археологическим
музеем.

ВАРА

Таллинский кооператив
«ВАРА»,
объединивший писателей
и
художников-юмористов,
одной из своих целей
считает меценатство

При Государственном музее
Армении создан кооператив,
в который вошли художники
по стеклу, керамике,
дереву, металлу, камню.
Продукция кооператоров —
копии музейных экспонатов —
пользуется большим спросом.

Есть кооперативы-творцы и
кооперативы-трутни: Отде-
лить одних от других, соз-

ОТДЕЛИТЬ ЗЛАКИ ОТ ПЛЕВЕЛ??

дать благоприятные условия
для одних и экономические
рамки для других — не толь-
ко практическая задача ко-
оперативного движения, но и
нравственная проблема об-
щества.

ОТДЕЛИТЬ ЗЛАКИ ОТ ПЛЕВЕЛ??

Примеров деятельности московских кооперативов, направ-
ленных на решение социальных проблем и на благотворительность,
становится все больше: кооперативный кукольный театр при
Красном Кресте, бесприбыльная организация «Дом милосердия».
Бесприбыльные организации могут быть очень рентабельны.
Бесприбыльными называются организации, которые приносят
прибыль, но используют ее не для повышения личных доходов,
а исключительно для расширения деятельности.





МОСКОВСКАЯ

Палитра

Объединение «МОСКОВСКАЯ ПАЛИТРА» (кооператив «ИНТЕР») принимает заказы на уникальные живописные и декоративные произведения — картины, скульптуру, керамику, стекло, текстиль, ювелирные изделия.

Проводит выставки и аукционы. Заключает контракты с художниками и организациями. Оформляет интерьеры квартир и улицы городов.

Объединение «МОСКОВСКАЯ ПАЛИТРА» заключает контракты с зарубежными галереями и фирмами на проведение выставок-продаж и аукционов.

Выполняет в материале все виды работ — от монументальной скульптуры до оригинальной столовой посуды.

Создает за рубежом салоны-магазины (стекло, фарфор, керамика, бронза, гобелен, офорт, литография, гравюра на дереве, повторение старинных русских лубков, современный лубок).

Все работы — на основании государственных расценок. Минимальные накладные расходы.

Объединение «МОСКОВСКАЯ ПАЛИТРА» готово к сотрудничеству. А ВЫ?

Адрес объединения: 101000 Москва, ул. Мархлевского, д. 3, пом. 31. тел. 921-91-97. СПРАШИВАТЬ НИКИТУ АНДРИЕВИЧА.





Страница коллекционера Английская художественная бумага



Эстамп № 1

Весьма однообразные экскурсы в историю бумажного дела вдруг, бывает, озарятся неожиданной находкой. Такая неожиданная радость случилась, когда я нашел кое-какие «документы», если в данном случае уместен столь величавый термин. В коллекции эстампов Исторических Архивов Барселоны в мешанине рекламных картинок и плакатов конца XVIII — начала XIX века я нашел серии маленьких эстампов на папиросной бумаге — в виде буклетов. Курьезики, которые коллекционировали подобные эстампы, становились со временем обладателями полной серии таких материалов, как новеллы Сервантеса в сокращенном изложении или слезная история жития св. Женеьевы Брабантской. Но мне посчастливилось найти полную коллекцию из двадцати четырех гравюр на дереве, иллюстрирующих искусство изготовления бумаги. Иллюстрации пояснены диалогами между достойным господином, облаченным в визитку, покроя которой указывает



Эстамп № 7

на то, что действие имеет место примерно в конце XVIII столетия, и тремя другими интересными, хотя, возможно, не такими богатыми, личностями. Господин назван Курриозо, «Любопытным», и на разных карточках он запечатлен со сборщиком тряпья, возчиком и бумагоделом (Фабрикантом). Как и разъясняет кличка, Любопытный задает вопросы и получает ответы. Господин спрашивает сборщика тряпья, что последний подбирает, идя по улице. И сборщик тряпья отвечает, что его усердные старания сосредоточены на собирании тряпок, которые в былые времена служили хорошим платьем. Далее он поясняет, что когда тряпки будут переработаны в бумагу, то вновь обретут значение. Иронический и даже весьма едкий тон некоторых этих материалов заставляет многих испанцев думать о Кеведо, юмористе и сатирикере конца XVI — начала XVII века. Среди незабвенных писаний этого человека есть и стихотворение о бумаге, в котором, в частности, он говорит:

...те вещи, что были тряпками
вчера
и выброшены кухаркой,
теперь документы, что правят
двумя мирами
и угрожают трем другим.

Анонимный автор нашего материала во многом говорит то же в следующих словах:

То, что могло быть штанами
и быть на твоём заду,
теперь достигнет твоих уст,
употребленное как папиросо.

Начертанная здесь параллель дает нам повод верить, что наш автор грешил некоторым недостатком вкуса, но был достаточно опытен в своем искусстве изъясняться с той же, что и у Кеведо, пикантностью. На следующем эстампе мы видим, что вопрошающий господин переступил порог фабрики и, как горох сыпья, не предоставляя возможности ответить, задает три вопроса: «Что вы делаете?», «Что это за работа?», «Что это за устройство?». Бумагодел поясняет, что тряпки хорошо вытряхивают, дабы из-



Эстамп № 9

бавить от пыли и грязи. Затем сортируют и, как видим, режут на мелкие кусочки. Озадаченный, наш г-н Любопытный спрашивает, почему же тряпки кладут в чаны. Бумагодел объясняет смысл процедуры: нас вполне удовлетворяют три строки из его ответа:

А теперь — в смердящий чан!
Это есть лучший способ
Подготовить их.

Вопрошающий, который так никогда и не снимает своего цилиндра, оттого, вероятно, что бумагоделательные фабрики — весьма прохладные места, продолжает путешествовать по фабрике. Следующее сообщение бумагодела заключается в том, что, будучи в достаточной мере сквашенными, тряпки дробятся. «...здесь мы дробим их подина в ролле», — поясняет он на эстампе № 6. (Полдня, или 12 часов, — общепринятое время первого размола.) Двенадцать часов оглушительного шума! Из седьмого эстампа мы узнаем: чтобы изготовить наилучшую бумагу, массу над-

лежит отправить в рафинер, где волокна еще более разрыхлятся. Спрошенный о том, что случится далее, наш терпеливый бумагодел отвечает, что масса достаточно разрыхлилась — теперь она должна быть промыта чистой водой, после чего отольется в листы. Сбитый с толку, — ибо он мало что понял о тонкостях превращения пухля в бумагу, — господин (эстамп № 9) обозревает отливочную форму и сознается, что не может постигнуть, как употребить ее. «Но почему они кладут фетры меж листов?» — спрашивает Любопытный на эстампе № 10. «Потому что, — объясняет бумагодел, — листы надобно спрессовать, дабы получить высокое качество». На эстампе № 12 наш озадаченный визитер спрашивает людей, что же делается в данный момент, и получает ответ, что листы и фетры отделяются друг от друга. Может статься, господин и бумагодел воспользовались этим



Эстамп № 12

естественным перерывом, чтобы перекусить — оба заслужили отдых. Отдохнувши, любопытный визитер возобновляет свои труды. Его берут наверх, где расположен сушильный чердак фабрики. Сквозь множество отверстий, позволяющих циркулировать воздуху и сушить листы, можно, если угодно, восхищаться красотами окружающего пейзажа. На эстампе № 14 бумагодел повествует, как листы вывешивают сушить, и объясняет, до какой степени важна эта процедура, чтобы получить хорошую бумагу. Он объясняет также, что как следует подготовленная бумага спускается вниз на предмет проклейки. Бедный г-н Любопытный в своей визитке и цилиндре, который, кажется, намертво прилип к его голове! Как ошеломлен он, когда видит, что бумага вновь мочится в чане! И, конечно же, спрашивает: «Почему?» (эстамп № 14). Здесь мы берем на себя смелость предположить, что этот хороший человек знал мало толка в запахах, ибо, если

после его был в порядке, он задавал бы вопросы другого рода: бумагу пропитывали остро пахнущей животной проклейкой. Бумагодел подчеркивает, что на непрочекленной бумаге невозможно писать, но отмечает, что если употреблять бумагу на изготовление папирос, то лучше оставлять ее непрочекленной. На эстампе № 17 визитер выражает удивление, когда видит, что бумага прессуется вновь. Бумагодел поясняет, что проклейка должна ровно распределиться, и добавляет, что таким путем достигается качество. И вновь бумагу несут сушить (эстамп № 18). На следующих двух эстампах визитер наблюдает, как листы пересчитывают и как один за другим пристально рассматривают. Исполненный восхищения, он просит объяснения, и производитель отвечает, что это делается «так, чтобы дать истинную цену». Ах! Но (эстамп № 21) наш добрый господин, в голове которого гу-

Здесь мы видим полное описание, в котором, вообще говоря, не упущен ни один эпизод изготовления бумаги.

К концу второй декады XIX века рынок художественных бумаг упрочился. В течение предыдущих лет производство художественных бумаг становилось все более специализированным. Хотя это и другая история, мы бросим взгляд и на нее.

В 1774 году Карл Шелле, швед, открыл «дефологистрированную соляную кислоту», вскоре названную «насыщенной водородом соляной кислотой» и в 1819 году переименованную в хлор. В 1789 году Жан-Антуан-Клод Шаталь, француз, предложил использовать его для белиения тряпья в бумагоделательном процессе и отбеливания изменивших цвет бумажных объектов. Это оказалось чрезвычайно практичным для бумагоделов. Спрос на бумагу повышался, и таким образом удалось ввести в производ-

и запах соляной кислоты примешивается к запаху бумаги. На такой бумаге не совсем удобно писать, так как нарушена проклейка, что со временем ослабляет цвет чернил, а белизна собственно бумаги уменьшается; у бумаги существует тенденция рваться на сгибах.

Позже комментарии относительно белиения стали совсем эмоциональными. Джон Муррей в 1823 году смело писал: «Позвольте же мне привлечь внимание Ваших читателей к нынешнему состоянию этого жалкого состава, именуемого Бумагой... Любая персона, в привычку которой входит писание писем на белой бумаге, должна понимать, на что жалуюсь я. Имеются образцы, которые, будучи складываемы, рвутся на сгибах. В моем распоряжении есть большое издание «Библии», напечатанное в Оксфорде в 1816 году, превратившееся буквально в пыль. Я полагаю, основные причины разрушений кроются в применении сульфата

ной операции».

Растут симпатии к бумаге верже ручного изготовления, продукции, которая казалась уже атрибутом уходящего времени. Хенсард касался этого вопроса и описал имитацию «старой» бумаги верже. Хенсард описывал введение эггтера для тиснения веленовой бумаги машинного производства продольными и поперечными линиями. В 1825 году это изобретение было запатентовано в Англии.

Интерес к «старым» бумагам продолжал расти, пока это понятие не стало определять качество художественной бумаги как таковой. Старые и отборные рисовальные бумаги рекламировались в торговых каталогах Уинзора Ньютона 1863—1878 годов и в два раза превышали цену новых эквивалентных бумаг. Первая реклама от 1863 года описывает их как «ватманские рисовальные листы, выдержанные». Максим Лалани говорил о художниках, граверах в данном случае, которые отбирали



Эстамп № 18



Эстамп № 23



Проклеивание бумаги: (Франция, XVIII в.)

дит, видит (к немалому своему изумлению), как бумага делится на маленькие пачки и отправляется под лощильный молот. А это, как говорит бумагодел, чтобы облагородить ее поверхность.

И теперь, объясняет бумагодел, листы пристально рассматриваются, сортируются и пересчитываются вновь (эстамп № 22); на следующем эстампе серии любопытный господин созерцает бумагу пакуемую.

Эстамп № 24 — и мы достигли конца сюжета. Любопытный господин, прежде неуклюжий в деле производства бумаги, задает свой заключительный вопрос: «Что вы теперь собираетесь делать с бумагой, погруженной в порошок?» Бумагодел, всегда дружелюбный и терпеливый, дает свой заключительный ответ: он объясняет, что бумага отправляется на продажу, и, исполненный гордости, отмечает, что, хотя изначально на его фабрику пришли грязные тряпки, трудами и искусством изготовлена была эта превосходная бумага.

во грязное и окрашенное тряпье, хлопок в особенности, что резко увеличило запасы сырья для производства белой бумаги. В 1790-е годы широко проводились эксперименты с белиением хлором. Ранние отчеты подчеркивают атмосферу секретности и интриг вокруг нового процесса, что вызвало куда больший энтузиазм, чем истинные научные знания. Теперь продукцию можно было производить белее, чем традиционная, белая бумага, изготовленная из чистых тряпок. Примерно в это же время слово «желтая», как случайно удалось увидеть, возможно, было употреблено для описания бумаги натуральной, или кремовой, окрашенной.

Ко второй декаде XIX века немало бумаги, как было видно, разрушалось белиением, и смелые голоса возражали против этого процесса. В 1816 году Джеймс Смит писал: «...большие количества бумаги, сделанные, очевидно, в соответствии с наилучшим процессом белиения, стали непригодны для употребления;

известны — в пульпе и предварительном отбеливании тряпья или бумаги хлором».

Год спустя Томас Курсон Хенсард писал о белевой бумаге: «Любовное письмо, начертанное на ней, выдержит немногие лишь касания и перечтения и окажется столь же недолговечным, как и клятвы, в нем содержащиеся».

Джордж Кумберленд комментировал другую форму белиения — чистку бумажных объектов: «В последнее время вновь возобладали пагубная практика — я имею в виду очистку старых эстампов, покрытых пятнами, промыванием их слабыми кислотами...

Эти чистильщики эстампов, как и чистильщики картин, наделали повреждений больше, нежели время — наименее объектам; что касается эстампов, то это привело к их быстрому распаду. Посему те, кто обладает хорошими старыми коллекциями, если они и покрыты патинной временем, пусть да не соблазняются подвержением своих сокровищ этой разрушитель-

бумагу «с коричневыми и грязными кромками». Подобные сентименты не умерли. В 1930 году Дэвид Стрэнг писал о бумаге, используемой для отпечатков: «...возраст и грязь объединились для придания бумаге весьма приятного цвета. Возраст сам по себе сыграл большую роль, но роль, сыгранную грязью, не должно игнорировать».

Рынок художественных бумаг, новых, старых или сделанных под старые, рос в многообразии и числе. В то время как бумагоделательные машины завоевывали рынок, производители ручной бумаги — хотя и сильно уменьшившись числом — продолжали с присутствием им высоким мастерством производить продукцию, желанную и требуемую торговцами и художниками.

Перевод и выдержки из книги Джона Крилла «Английская художественная бумага» (Лондон, 1987) сделаны специально для журнала «ДИ СССР»

(Перевод Елены Хрущевой)

Само произведение не обязательно должно
быть шедевром — достаточно,
если оно создает условия для работы нашего
совместного воображения.

Владислав Хасиор

Штандарт делегата



Горящие знамена Владислава Хасиора

Ольга Кабанова

«Художественную деятельность я считаю провокацией и умственной, и творческой. Я чеканю, выклеиваю, крашу, а потом, в силу обстоятельств, все это показывают в общественном месте, и оказывается, что мои первоначальные идеи, мой эксперимент означает вовсе не то, что я хотел сказать, а то, что увидел либо вообразил себе зритель... Само произведение не обязательно должно быть шедевром — достаточно, если оно создает условия для работы нашего совместного воображения».

Эта цитата, как и все остальные, воспроизведенные в тексте, взята из «Мыслей Хасиора об искусстве», напечатанных в каталоге его выставки. Она проходила в Москве и в Таллинне этой зимой. Мысли сформулированы поэтично, они лаконичны и продуманны, многие сродни афоризму.

«Афоризм очень похож на правду, хотя и не является ею».

Кажется, что к сказанному Хасиором и добавить нечего, но приглашение художника к сотворчеству, к «совместному воображению» столь великодушно, что соблазна не избежать.

Но все же замечу, сотворчествовать ему трудно. Если вы поддаетесь атмосфере выставки (а если не поддается, то и говорить не о чем), то она окутывает вас как наваждение. Фантазия художника столь огромна, избыточна, его творческая энергия так сильна и открыта, что выставка просто оглушает зрителей.

Коллажи-картины, коллажи-скульптуры, коллажи-штандарты (высота больше трех метров), ассамбляжи, собранные из полотен тканей, старинных доспехов, детских игрушек, вырезок из иллюстрированных журналов, вил, ножей, осколков зеркал, меха, настенных часов, сломанных манекенов — все это поражает разнообразием форм, фактур, казалось бы, несоединимых, впечатляет неожиданностью сочетаний и преобразований.

«Я слышу поэзию предметов, исследую материю, которая располагает громадной эмоциональной энергией. Чтобы в этом убедиться, достаточно выполнить простую форму из материалов разного типа, и окажется, что у каждого из них своеобразный и неповторимый характер».

«Я пользуюсь материалами, которые нечто обозначают, подсказывают. В каждом предмете есть свой смысл, а соединенные вместе, они порождают афоризм».

«Афоризмы» эти впечатляюще красивы. Как и многие художники нашего века, он соединяет в коллажах предметы, подобранные на свалке, жестом благородного мага даруя им новую жизнь. У него нет холодных металлических конструкций, абстрактных форм. Хасиор пользуется вещами обжитыми, домашними, воспроизводящими жизнь, ее чувственную теплоту. Наверное, поэтому Офелия его штандарта трогательно несчастна, догматик агрессивен, Дон-Жуан демонически красив, хотя каждый из героев собран из множества предметов. И кажется, что за этой многопредметностью изображения стоит глубокий смысл, который хочется расшифровывать и растолковывать.

Еще Хасиор любит разрушать метафоры, воспроизводя их буквальный смысл. «Расколотое небо» состоит из зеркальных осколков. В сердце Офелии воткнут нож (раненое сердце). На «Штандарте поэта» — распластанная рубаха вся истыкана ножами.

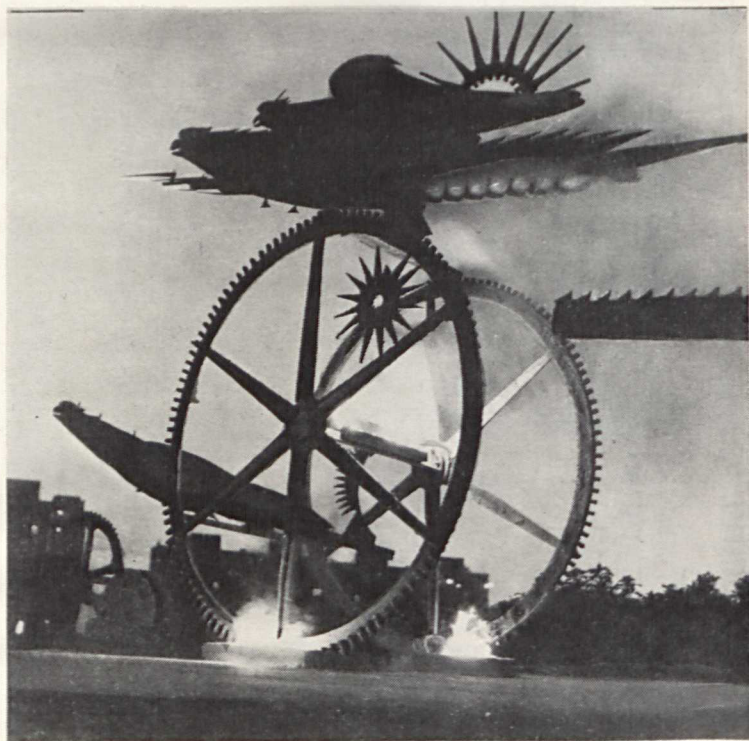
Нож, воткнутый в буханку, взят в раму и называется «Хлеб польский». Понятно, что нож — символ.

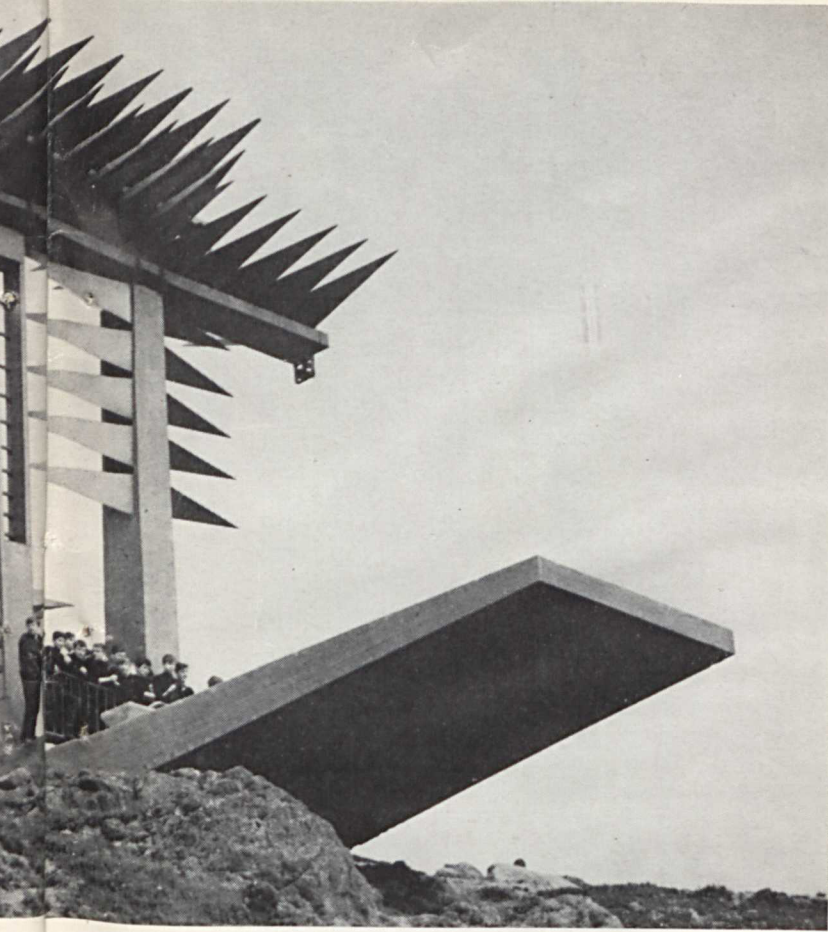
«...Особый смысл содержится в таком повседневном действии, когда нож вонзается в буханку хлеба. Ведь из нее, согласно истории, вытекает кровь, ибо некто был прав, произнося две тысячи лет назад слова: «Это тело мое» — указав на хлеб».

Не менее символично и протыкание ножом зеркала. Из него тоже истекает кровь, ибо образ конкретизируется в тот момент, когда мы смотрим в зеркало. Нож, вбитый в гипсовую ладонь, — это символ Распятия. И мы начинаем ощущать трагедию окружающего нас мира».

Если вам не все понятно в этих толкованиях, отчаиваться не надо. Зритель Хасиора не обязан быть образованным и начитанным, он должен быть открытым. Для художника толкование — во-вторых, а во-первых — эмоция. Так что не стоит особенно напрягать память, хранящую обрывки сведений по психоанализу или теории мифа.

«Я не изучаю глубин психологии и потому фантазию воспринимаю как таинственный творческий приказ, не поддающийся рациональному толкованию, ибо в такой попытке существует нечто, что убивает саму суть фантазии... — это как если бы вы поймали рукой снежинку и, еще не успев как





Памятник «Павшим в борьбе за упрочение народной власти в Чердыне»

На стр. 42

Памятник «Тем, кто сражался за свободу Поморья». Фрагмент

Меховая курица

Шествие со штакетами



следует разглядеть ее, почувствовали разочарование, а затем и влагу на пальцах».

Чтобы окончательно поразить зрителя или движимый комплексом Пигмалиона, Хасиор оживляет свои работы. Его произведения мерцают, качаются, булькают, двигаются, они таинственно подсвечены, в зале звучит музыка. Все это создает разнообразные эффекты. В стеклянных сосудах, украшенных рожками, пузырится вода, называется все это не без сарказма «Встреча в верхах». Муляжный «Агитатор» внезапно и бессмысленно открывает рот — ирония. А вот «Старый ангел», собранный из деревянной колоды, цепи и лошадиного черепа, — он мерно раскачивается, поскрипывая. Меня всегда удивляет, как на человека электронного века действует простая механика. На Рождество это можно наблюдать в костелах — кукольная Мария качает колыбель, рядом лампочкой горит Вифлеемская звезда — и все это неизбежно вызывает умиление прихожан.

В идеале, если и музыка звучит, и свечи горят, выставка Хасиора должна воссоздавать атмосферу храма. Храмовое действо — мощный источник, питающий фантазию художника.

«...каждый церковный алтарь представляет собой артефакт со сложным содержанием, который составляют скульптуры, картины, ткани, свечи, цветы, а все богослужение сопровождается музыкой и пением».

Мне показалось, что зрители на выставке реагировали как случайно зашедшие в церковь: кто-то, завороченный невиданным зрелищем, поддавался атмосфере таинства, кто-то спешно уходил, пожимая плечами, в уверенности, что воспитанные люди ведут себя сдержанней (видимо, приверженцы чистого стиля и поклонники Юккера), но большинству хотелось понять подлинный смысл происходящего.

Мастера, кроме меры таланта, обуславливают еще место и время рождения. Хасиор — поляк. Первое, что пришло в голову на выставке, — вот подлинное польское искусство. Экзальтированное, страстное, бьющее по нервам, избыточно эмоциональное. Польша — католическая страна, верующими себя считает большинство населения. Творчество Хасиора есть и проявление католической традиции, и преодоление ее. Проявление прежде всего в символике: распятия, кресты, лики Христа, в заимствовании церковного ритуала (акция с выносом штандартов — имитация крестного хода), в увлечении церковной эстетикой. Преодоление — в непокорности догматам, в недоверии к прописным истинам. Например, как католик он стремится к целомудрию. В лучших традициях он осуждает похоть в «Содоме-I», где мальчики-подростки в ужасе бегут среди гор в виде женских грудей. Его Святой Георгий поражает зло, принявшее облик голой девицы из иллюстрированного журнала. Есть еще и скульптура «Домашняя похоть» — большое мохнатое чудовище, стоящее на зеркале, где отражается его «нутро» — два красивых обнаженных тела (тоже цветная фотография). Но здесь уже трогательное, стыдливое оправдание чувственности.

Выросший в католической традиции, Хасиор не может смириться с профанацией религиозной символики. Когда он увидел на плакате нимб вокруг фигуры Ленина, то аккуратно вырезал атрибут святости и вернул его Христу. Такой же протест, на мой взгляд, и в «Распределяющем». Христос — равнодушный судья, покуривая, карает грешниц — это фальшивый Христос, у него приклеены чужие руки и сигаретка тоже не его.

«После второй мировой войны универсальный символ Распятия не вмещал уже трагедии, пережитой человечеством».

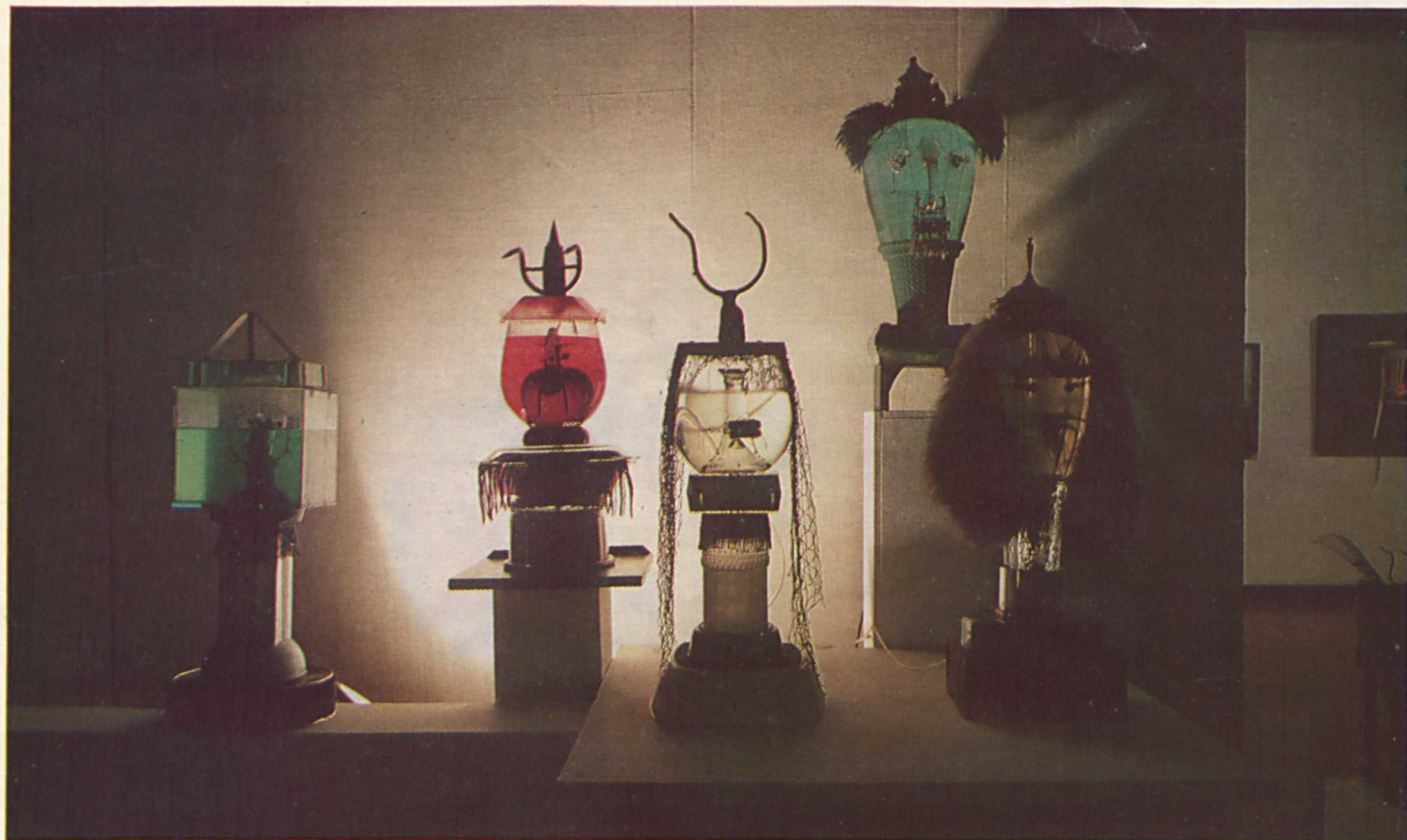
Хасиор родился в 1928 году. Детство и отрочество попали на годы войны. Война для поляка — вечная тема, незаживающая рана. Памяти погибших детей посвящено несколько работ. Детская коляска, утыканная крестами, — коляска-кладбище. Собранные в стеклянную полусферу груди детских ботиночек и руки с четками над ней. Ужас происшедшего и молитва, чтобы ужас не повторился. Что еще остается, кроме молитвы.

Мне кажется, от христианской традиции у Хасиора и осознанная любовь к людям, оправдание ею своего творчества. Художник настойчиво повторяет в своих выступлениях, что все, что он делает, — для людей, все — проявление любви к ним. Он одержим потребностью вступить в контакт со зрителем. Много ли мы знаем ныне художников, беспрестанно твердящих о необходимости зрительского сотворчества? Он стремится в работах, созданных его фантазией, его безмерно обостренной чувствительностью, напряженной восприимчивостью большого художника, «вселить надежду в искалеченные человеческие души».

«Все скульптуры мира дошли до нас в облике разных мифов, не допускающих факта, что они могли возникнуть просто из психологической потребности художника написать открытое, горячее любовное письмо».

Огромная часть творчества Хасиора — именно то, что дает подлинное представление о масштабе его дара и дерзости фантазии, — выражена в его акциях, хеппенингах, памятниках. На выставке мы этого не видели. Некоторое представление дали слайды, показанные на вечере, и рассказы художника. Но и по ним ясно — ему тесно в замкнутом пространстве выставок, он привык общаться со стихиями, стихии — субстанция его произведений.

«К числу обязанностей современного художника принадлежит пробуждение чувствительности к явлениям, которые сопровождают нас в повседневной жизни, с которыми мы свыклись, например, со стихией огня мы живем в быту «на короткой ноге». Задача художника — нарушить это будничное оцепенение».



Встреча в верхах

Двуликий наблюдатель

Допрос ангела

На стр. 45
Штандарт Офелии



Огонь — материал и соавтор художника. Он придумал памятник «Горящие знамена», и его штандарты действительно пламенеют. Он делает роскошный огромный рояль и сжигает его на глазах зрителей. Фантастически красивое зрелище даже на слайдах. На протяжении многих лет, начиная с конца 60-х, он устраивает хеппенинги «Пылающие птицы». В 1980-м открывается памятник в Щецине «Пылающие птицы».

«В своих экспериментах я демонстрирую огонь как самый важный выразительный элемент, который включает в себя все атактистические, религиозные смыслы, все философские и нравственные понятия».

«...Моя любовь к огню родилась из духа противоречия, возникшего еще до войны после постоянных замечаний матери: «Не балуйся с огнем, а то описашься».

Разве вы не чувствуете подсознательной связи между огнем и писанием?..

Кроме того, огонь существует для предостережения.

А еще, чтобы было больно».

Разглядывая слайды огненных памятников и огненных акций, где горят созданные Хасиором объекты, не решаясь перечислить все «атактистические и религиозные смыслы» заснятого на пленке, я думала прежде всего о том, что кроме зрелища невиданной красоты — это магический акт заклинания от страшных мировых пожаров, уничтожающих созданные человечеством ценности.

Вы заметили в цитате «дух противоречия»? Это важно для Хасиора. И еще, он всегда остается поляком.

«Говорят, персидские ковры поражают многообразием точных красок, почему польские не могут сверкать настоящим пламенем?»

«Дух противоречия» не случайно попал в текст.

«Люди, опутанные цепями рассудка, говорят, что «не следует вставать с ног на голову», «дуть на холодное», что «топор никогда не поплывет», а «ветер не заманишь в сети», но покровителем моего труда является Пегас — крылатый мифический конь. Он убивает страх, дает могучую силу, вдохновляет на дерзость и велит распуснуть вожжи, управляющие фантазией, нырнуть в нее с головой и выйти за пределы тесного круга повседневного опыта».

Пережить божественный миг освобождения от земного тяготения и обыденной логики — это значит обладать той силой творческой энергии, которая уничтожает привычные истины, вырывает личность из тенет повседневности и спасает ее от посредственности».

Хасиор все время упрямо хочет сделать невозможное, он осуществляет вечный протест художника против обыденности и здравого смысла силой фантазии, силой творческого акта. Он может совершить нечто, что невозможно ни для кого. Например, «прозвизжать скульптурой небо». Эта акция называется «Падший ангел». «Ангел» летит в небе, раскрываются его белые одежды, он падает с высокой горы. Кажется, что это предупреждение для чьей-то мятущейся души, попытки заковать ее от падения.

Или известно, что «мертвым не больно», они безгласны. А у Хасиора памятники звучат. Монумент «Павшим в борьбе за упрочение народной власти» в Чердыни — орган, на котором играет ветер. Памятник «Расстрелянным в Новом Солнеч», воздвигнутый не на родине художника («нет пророка в своем отечестве»), а в Уругвае, представляет группу обугленных фигур, и фигуры эти горят. Попробуйте сказать, что им не больно.

Конечно, не каждый художник, чтобы оправдать свое звание творца, обязан подарить миру новый прием, но тот, кто первый уловил «нечто» носящееся в воздухе, как бы подтверждает этим свою отмеченность свыше. Хасиор первым придумал «ваение» в земле». В земле выкапывается форма для отливки скульптуры, потом на глазах у зрителей ее заполняют особым видом бетона и поднимают как бы погребенные в земле скульптуры. Совершая таким образом своеобразный акт творения из земли и праха. Эти акции художник называет эксгумацией. Вы понимаете, как далеко зашли его претензии?

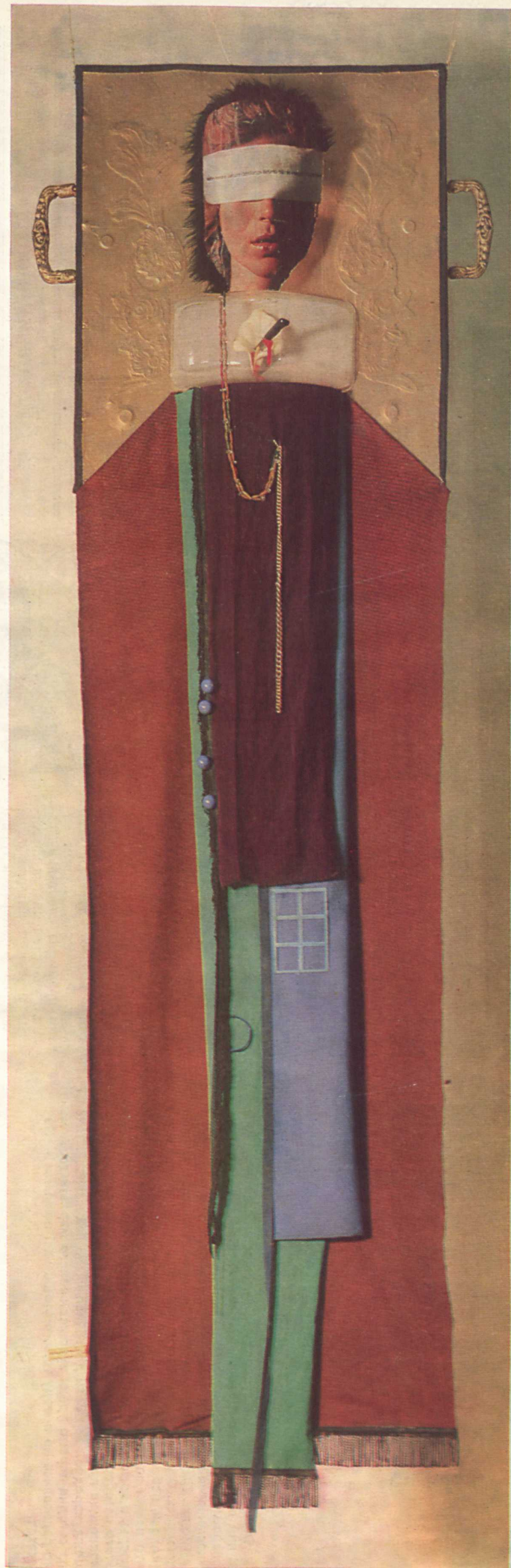
Хасиор-художник разрушает мифы, творит новые, берет в соавторы стихии и чужое воображение, испытывает догматы, опровергает очевидное, занимается эксгумацией и «спасает от посредственности». Что же дает ему для этого силы и дерзость, какие боги покровительствуют?

«Звенящие бутылки, подвешенные, чтобы отпугивать диких зверей с горных пастбищ, свист ветра в проводах и ставнях... знакомство со свистком и органом — вот что ежедневно подсылает идею звучащего памятника».

...белое, развешенное на ветру в пасмурную погоду — призывает сконструировать огромный «мобиль», который под действием силы ветра будет завораживать взгляд...»

Так просто. Повседневность, бесчисленное разнообразие обыденной жизни: витрина магазина, молебен на дороге, маска африканского ремесленника — все это импульс, источник его творчества, а потом подключаются фантазия и мастерство и рождается уже новая реальность, стремящаяся потрясти наше воображение. И если вы открыты, если хотите оказаться потрясенными и может даже спастись от посредственности или просто получить в подарок новые эмоции, обострить свое восприятие, притупленное все той же повседневностью, смотрите на то, что делает польский художник Владислав Хасиор.

«Впрочем, зачем эти рассуждения? Самим словом «фантазия» достаточно много сказано, а кто спрашивает «что это?» — не заслуживает ответа, так как, по всей вероятности, никогда не видел снов и не умеет мечтать».



Газета ДИ

- Возвращение имени
- Стихографика
- Рок-контакт

Вошли в моду международные художественные аукционы. К ним приступили с громким русским «Ура!» и любейшим словом «авось». Вспомните, как 25 февраля по ТВ состоялся «космический» аукцион Москва — Лос Анжелос в пользу Армении. Попытались продать трактор, лошадей, палех, гжель, живопись. Однако организаторы так плохо подготовились [«Авось, небось, да третий как-нибудь» — из словаря В. Даля], что пошли за попцены и лошадей, и превосходные армянские ковры, а живопись была отвергнута с ходу. Ровно за день до этого не обеспеченная каталогом и рекламой превосходная коллекция прикладного искусства не сумела собрать в Центре международной торговли достойное число покупателей. Таковы на сегодня первые уроки художественного маркетинга. А мы-то радовались по поводу того, что они! нас! покупают! — Не всегда.

Выставки

Возвращение о. Павла Флоренского

Двадцать второго января, в 107-й день рождения П. А. Флоренского, в Москве в Центральном Доме литераторов открылась выставка «Возвращение забытых имен. Павел Флоренский» и состоялся вечер памяти выдающегося русского мыслителя, ученого-естествоиспытателя, математика, искусствоведа, педагога, литератора. Выставка начиналась с конца — с самых свежих газетных статей о Флоренском — в «Литературе» и в «Советской культуре», во Французской «Русской мысли» и в итальянских газетах. Рядом — посмертные издания работ Флоренского —



сиями и прижизненными изданиями, условно сгруппированными по разделам, отражавшим различные сферы его деятельности. Он начинался с наиболее внешних

жестяного стекла, 23 года из них являлись его главным художником. Высокий уровень массовой продукции и уникальных изделий во многом определены художественными и организационными способностями Яновской. Произведения Екатерины Васильевны отмечены глубоким пониманием эстетической природы хрусталя. В строгих формах ее ваз, кубков, ансамблей, в изысканных линиях

их декора находят отражение мотивы природы, образы русской архитектуры, лирические настроения автора. Юбилей художницы отмечен ее персональной выставкой в Ленинграде. Редакция «ДИ СССР» поздравляет Е. В. Яновскую с высокими достижениями в декоративном искусстве и желает ей здоровья и творческого вдохновения.

ГРАФИКА СТИХА



Мы знаем Любовь Савельеву как талантливого художника стекла, видели ее своеобразную скульптуру из фаянса, читали ее стихи. И вот неожиданное событие — Любовь Савельева участвует в открытии нового театра-студии «Служба стиха». Первым актом премьеры спектакля поэзии с участием многих известных поэтов и актеров стала выставка, в которой в гармоничное зрелище слились прозрачность стекла, белая пластика фаянса, тонкая метафорическая графика и полные глубоких раздумий о жизни стихи Л. Савельевой. Стихографика стала для нас открытием новых граней дарования художника декоративного искусства, а для литературных кругов — открытием нового имени поэта. Своеобразно раскрылся и талант ху-

ниверситетского центра современного искусства весьма заинтересовала зарубежных коллег. Они выразили энергичное желание помочь новому начинанию. На кафедре уже выступили с докладами П. Рестани и Дж. Черлант, из США прислали коллекцию слайдов. Сейчас группа ведет подготовку к первой свой конференции по актуальным проблемам современного визуального искусства.

Е. Кошкин

В Москве открылась новая хозрасчетная научная культурно-просветительская организация «Всероссийское творчески-производственное объединение Центр художественной культуры». Возглавляет его московский искусствовед Л. Бажанов. Основные направления работы Центра развращают идеи, заложенные в свое

Рецензия постороннего

Нам хочется, чтобы на наших страницах чаще выступали искусствоведы из других стран. Поэтому, воспользовавшись удобным случаем — выходящей «Дорогое искусство», показавшей нынче состав нашей московской авангарда, мы обратились к Виктору Тулицину, члену редколлегии и корреспонденту международного журнала «Флаш Арт» с просьбой: дать нам для пуб-

ликации русский эквивалент рецензии, подготовленной для Америки. Мы не привыкли к таким текстам и именно поэтому считаем необходимым его опубликовать, попросив наших читателей отнестись к нему с терпением и спокойствием — как к реальной возможности встретиться с одним из типов современной западной искусствоведческой лексикой.

Персональная выставка

С 1 по 9 декабря в московском ДК завода им. Ильича во время показа фильма Александра Сокурова «Дни затмения» выступили авангардные музыканты Сергей Летов, Юрий Ханин и другие. В зале была устроена и выставка художника Вячеслава Сы-

соева. Вячеслав — мастер социальной карикатуры. Сын известного журналиста, он с детства освоил весьма критический взгляд на действительность. Сысоев так и не получил специального художественного образования, помогал

Дорогое искусство

Когда в отношениях между инфраструктурой и суперструктурой происходит «разбегание галактик», то подобное зиние — со всей неизбежностью — начинает сказываться и на «производительных силах». Это приводит к психодраме, состоящей в том, что «засор» в коллективном бессознательном заполняется истерическими галлюцинациями. Сюжетом такого рода галлюцинаций обычно является «инкариация» (т. е. иконическое воплощение) отчужденных инфраструктурных реалий. Что касается

московских современных художников, то для них таковыми «реалиями» зачастую оказываются рыночно-экономические факторы — столь проблематичные в родных психодрамах.

Знаменательным является тот факт, что как здесь, так и на Западе сходную роль в современной художественной ситуации играет коммерциализация. Однако есть и различия, в контексте которых было бы безынтересно проанализировать недавнюю выставку «Дорогое искусство» в московском

на разных языках. Среди экспонатов номер «Ди» двадцатилетней давности, где стояла одна из самых первых, после долгого перерыва, публикаций Флоренского (1969, № 12), и еще два более поздних номера (1982, № 1; 1988, № 6). Рядом — витрины с современными научными исследованиями, в которых содержатся ссылки на труды Флоренского, цитаты из них. Эти витрины наглядно подтверждают слова академика Д. С. Лихачева во вступительной статье к каталогу выставки: «В научных кругах имя П. А. Флоренского широко известно... Ныне имя П. А. Флоренского возрастает не науке, а общественности, нашим молодым современникам, для которых это имя должно стать символом духовной стойкости и безропотного мужества. Имя П. А. Флоренского должно указывать путь к возрождению духовности, к той культуре, которая опирается не на самое себя, а на высшие начала нашей жизни». Этот путь был символически обозначен на выставке вежами высоких столбообразных витрин, заполненных рукопи-

Венецианский карнавал

В холодные январские дни можно было, прогуливаясь по замерзшему Старому Арбату, заглянуть ненадолго в выставочный зал в Староконюшенном переулке, где в нескольких комнатах старого московского особняка зрители встречали древний и вечный венецианский карнавал. На стенах висели работы известного фотографа из ФРГ Ханса Зивика «Венеция. Люди и маски». А в залах стояли куклы московского художника О. Ермакова: популяр-

ПОЗДРАВЛЯЕМ

Жизнь и творчество Екатерины Васильевны Яновской — редкий пример долголетия. Ей исполнилось 70 лет, но по-прежнему молодо ее творчество, полон энергии ее ха-

рактер, излучает добро ее сердце. Екатерина Васильевна посвятила свое дарование стеклу, более 30 лет она работала на Ленинградском заводе худо-

«орбит» — естественности и техники — и завершался наиболее сокровенными — в последнем «столпе» размещались раздел, посвященный богословию и священной отцовству Павла Флоренского. Перспективу полупрозрачного ряда замыкала панорама Лавры, видимость которой улучшалась по мере движения. Таков, во всяком случае, был замысел. От углов витрин по диагонали отходили «крылья», образующие в плане крест, а при обычном ракурсе — как бы страницы книги. На них было показано 50 уникальных архивных фотографий, размещенных также в обратной хронологической перспективе — начиная с последних лагерных снимков. На выставке, проходившей под эгидой Советского фонда культуры, экспонировались и произведения изобразительного искусства, связанные с именем Павла Флоренского. И вот сила визуальной наглядности — только выставка дала ощущение, что возвращение имени и наследия Павла Флоренского, полное, безоговорочное, окончательное — свершилось.

С. Серов

скульпторам, работав на комбинатах Союза художников. После трех выставок нонконформистов 1974—75 годов он активно включается в неофи-

РОК-КОНТАКТ

Рок прошел через многие испытания. И не только выжил, но превратился в серьезное молодежное движение. Главной остается музыка. А вокруг нее живопись от рока, кино от рока, литература от рока, фотография от рока — рок-культура.

Рок «признали», и, вероятно, Фотовыставка, прошедшая в Ленинградском Дворце молодежи «Рок-контакт» — еще одно доказательство этого признания. Здесь сразу замесилась добродетельное и очень заинтересованное отношение к «новой» музыке и ее авторам. Нужно хорошо знать произведения «Аква-риума», чтобы в фотографии передать их настроение, как это сделал, например, В. Барановский.

Рок — это искусство с самостоятельными духовными ценностями, рождающимися из самостоятельных чистых манер и поисков. Такова основная тематика фотографий. Определяющим был и интерес к личности, делающим рок, его «звездам». Многие отдавали предпочтение психологическим портретам, эмоциональным образам: фотографии рок-звезд — Цой, Кухарин, Гребенщиков, Кип-

ганично сочетаются элементы народной частушки, современного жаргона и политическо-го анекдота.

Н. Брилинг

человек — занимали едва ли не всю ленту экспозиции. Желание «проникнуть за кулисы», поймав несрежиссированные моменты выступлений отличалось от работ О. Зотова, В. Попова, В. Лавренкина. Здесь было показано и несколько рекламных плакатов. Им стремятся придать новое лицо, сделать непохожими на привычные эстрадные плакаты с портретами Захарова или ансамбля «Ромалез». Создание сценического образа в плакате, передача в фотографии атмосферы рок-концертов, фестивалей, попытка поиметь фанатов — этот взгляд изнутри и снаружи делает выставку истинно «контактной». Она отвечает той не-давно возникшей тенденции, когда люди самых разных социальных и возрастных групп ищут общий язык друг с другом, и это — язык рока. Фотографии «Алисы» и «ДДТ», «Аукциона» и московского «Браво» (таких непохожих по своей музыке) соседствовали со снимками «Бригады С» и «Акваариума». Наверное, поэтому выставка выглядела еще и своеобразной изобразительной антологией современного советского рока.

Л. Кудрявцева

ИНФОРМАЦИЯ

Интерес к проблемам современного искусства достиг такого накала, что теперь им хотят заниматься даже студенты кафедры искусствования МГУ. Еще несколько лет назад таких тем здесь избегали. Отвечая запросам времени, на кафедре создали недавно группу по исследованию проблем современного искусства под руководством В. Турчина. В задачу ее входит организация спецсеминаров, конференций и дискус-

сий с привлечением отечественных и иностранных художников, архитекторов, дизайнеров, критиков, ученых, создание информационного банка (сбор журналов, каталогов, слайдов, видеокассет), сотрудничество с другими центрами искусств в СССР и за рубежом и обмен стажерами, создание при МГУ музея современного искусства, издавание информационного бюллетеня. Идея такого советского



Дворце молодежи (январь 1989 г.).

На выставке были показаны работы художников, считающихся интернациональную репутацию (в том смысле, что их вещи уже неоднократно репродуцировались в каталогах и журнальных статьях или демонстрировались в выставочных пространствах западных музеев и галерей). Это, прежде всего, «семидесятники» (И. Кабаков, Э. Булатов, И. Чуйков, И. Нахова, Э. Горюховский, Е. Ванчиков, А. Монастырский), а также представители более молодого поколения, среди которых, к примеру — обитатели арт-студий на Фурмановом или участники («дискурсоводы») группы «Медгмерне-втика».

Название выставки, предложенное художником и писателем В. Сорокиным, как бы подражает ироничность коннотаций. Однако при первом же взгляде на экспозицию становится очевидным психологическо-товарный вид большинства работ или, точнее, те иконические галлюцинации, которыми чреватые зрелище «авторские аллюзии» по поводу кодов консумеризма. Такого рода психодрама усугубляется еще и тем, что коммерциализация современного советского искусства, приведшая к манифестации аспектов, ассоциируемых на Западе с понятием «корпоративной эстетики» (то есть

того, что инспирируется и коллекционируется корпорациями), — не подтверждается наличием соответствующих инфраструктурных условий. Словом, это проблема отчужденности надстройки, которая «здесь», от базиса, который «там». На Западе коды коммерциализации давно уже пребывают в стадии «короткого замыкания», выражающейся в так называемом искусстве симуляционизма. Симптомом подобного самодеконструктивного жеста, этой гиперкоммерческой авторефлексии у «Дорогого искусства» — в целом — не наблюдается... Бросятся в глаза и момент выравнивания, связанный с повышением «низкого» уровня вкупе с одновременным понижением «высокого» (отсутствие конфликтов, радикальных тенденций). Следует заметить, что экспозиция демонстрирует не только весь цвет альтернативного искусства, но и те мутации, которые происходят теперь в московской художественной среде. И в этом смысле надо отдать должное устроителям выставки — И. Бакштейну и Е. Курьяндовой: неадекватность того, что они представили под эгидой «Дорогого искусства» — адекватна реальной ситуации. В. Тулицын, член редколлегии и специальный корреспондент журнала «Флаш Арт» в Москве



Советы Отца Ерофеичева

Борис Бычевский
Блаженная Ксения
Петербургская
Современная икона
1989



«Не должно следовать понятиям тех людей, которые непременно желают видеть на иконах темные краски и всякие пятна. Все это сделалось от времени и разных случайностей, но из рук иконописца иконы древние вышли новыми».

Как варить простой — мездровый клей.

Взять клею весом 1 часть и 2 части воды, положить в сосуд какой угодно величины, замочить клей водою так, чтобы в воде клей разбух. Тогда кипятить его на огне три раза; пену, образующуюся при кипении, удалить. Достаточно ли крепок клей — его пробуют так, чтобы намоченные в сваренном клею пальцы руки на ощупь немного скрипели.

Как наносить на доску левкас.

Взять ту доску, на которой хотят изображать икону, протереть ее жидким горячим клеем два раза, просушивая после каждого проклеивания.

Затем влить этот жидко сваренный клей в широкий сосуд, т. е. в каменное блюдо, и при постоянном помешивании деревянной лопаточкой сыпать мелкосеянного мела; когда малость загустеет, нужно побелить доску два раза кистью. После каждого раза просушивать, что и называется «побел».

Как на доску наносить левкас густой массой.

Левкас составляется так. Весом 1 часть клею и 2 части воды, варить и процедить через полотно, после чего сыпать в этот жидко сваренный клей мелкопросеянный мел или же каолин — английскую глину. Постоянно нужно лопаточкой мешать; сыпать материал до той густоты, когда лопатка может держаться в массе в стоячем положении. Тогда остудить левкас и наносить на побеленную доску деревянной шпатлей — лопаткой равномерно до 10 раз, просушивая после каждого раза.

Щетинную кисть, какой угодно величины, обмакнуть в воду, намочить поверхность левкашенной доски, и куском пемзы шлифовать (трут). Фузу, образующуюся на поверхности, смывают слегка кистью же, которую обмывают в сосуде и выжимают рукою досуха. Таким способом устранив фузу, дают после каждого приема поверхности просохнуть.

Затем шлифуют наждачной шкуркой № 1 и № 0. Шлифуют иногда хвощом (травя). После чего левкас должен выглядеть точно яичная скорлупа.

Рисование и подготовка к золочению.

Нарисовавши лик или наложив рисунок, главные черты прографить и еще отшлифовать хвощом. Те места, которые нужно золотить, покрывают беличьей кистью полиментом (краска), разведенным в яичном белке, гноеном, покрывают три раза. После каждого раза непременно просушивать. Протереть суконной ветошью (тряпкой) и покрыть еще три раза, но только разбавить белок пожиже и протереть той же ветошью.

По нанесении достаточного количества полимента, приступают к золочению. Поверх полимента кисточкой подмачивают потпуском. Например, спиртом хлебным или водою, в которой должно быть самое малое количество прибавленного гноеного белка. На этот же потпуск и кладут осторожно листовое червонное золото. Когда покрытое таким способом пространство золотом достаточно просохнет, его шлифуют сердоликовым или животным зубком, лопаточкой и проч.

Приготовление гноеного белка для полимента.

Белок готовится так. Весною, одну часть яичного белка и три части воды. Зимой же одну часть белка и 2 части воды мерою. Смешать хорошо в бутылке какой угодно величины, поставить в теплое место, дать перегнить, затем процедить сквозь полотняный платок.

Как составлять яичное масло для иконографических красок.

Масло яичное составляют так: отделить желток яйца от белка осторожно, чтобы не порвать пленку желтка. Потом, оставшуюся скорлупу яичную наполняют водою или квасом и смешивают с яичным желтком. Для того, чтобы предохранить от плесени, кладут немного синего купороса.

Как приготовить олифу домашним способом.

В глиняный сосуд налить льняного или конопляного масла наполовину, положить 4 золотника свинцовой окиси, т. е. глет, или свинец. белил на каждый фунт. Поставить сосуд на огонь, нагревать только снизу, а на стенки сосуда не допускать влияния пламени. Температуру должно возвышать постоянно, но медленно не доводя впрочем до кипения.

На подобное приготовление хотя надо употребить много времени, но зато полученная таким способом олифа бывает очень светлая. Потом олифу эту выставляют на солнце для обеления; вливают ее в свинцовые коробки, покрывают стеклом и выставляют на солнце.

Как по олифе полировать.

Когда заолифленная икона достаточно высохнет (причем олифу снимают досуха), тогда приступают и к полировке. Полировка производится так: икону равномерно притирают ватой, обернутой в ветошь, обмакивая изобильно в белую политуру пять раз, после каждого процесса просушивают. Затем полируют с миндальным маслом.

Масло для окраски.

Взять одну часть белой прозрачной смолы, гарпиуса или брусковой комеди, растопить в эмалированной посуде, дать немного остыть; потом прибавить французского терпентинного масла, чтобы смола оставалась в жидком состоянии.

Когда эта смесь остынет, можно употреблять ее вместе с масляными красками для окраски фона по штукатурке на церковных стенах.

Прочная штукатурка или левкас по кирпичу.

Если хотят нанести в церкви прочный левкас на кирпичных стенах, тогда поступают так: наколачивают в стены по кирпичным швам гвоздики. Штукатурку же составляют следующим способом: распушить часть извести за несколько месяцев, а лучше за год до постройки; когда ее употребляют (т. е. известь), тогда в твориле смешивать ее со льном.

Волокна льна скручивать и рубить мелко, потом смешивать с известью и приступать к оштукатуриванию стен обыкновенным способом. Когда достаточно просохнет штукатурка и хотят наносить на стены иконопись, тогда затирают штукатурку пемзой и ветошью, слегка наперед смочив штукатурку водой.

Как приготовить самому клей из обрезков кожи.

Лучший клей готовится из обрезков кожи чистых животных. Взять требуемое количество обрезков кожи чистых животных, например, коровьих и пр., положить в железный котел, наполненный водой, и оставить мокнуть в продолжение 24 часов. Затем их варить пять часов, снимая по временам пену с котла.

Когда обрезки уварятся как студень, снять котел с огня.

Массу из котла разложить на рамы, обтянутые ниточной рыболовной сеткой, где клей отвердеет. Рамы летом помещают под крышей на воздухе, а зимой в теплом помещении.

Во время варки кладут немного квасцов в котел для того, чтобы клей не испортился.

Каменная краска составляется так.

Подражание каменным породам.

1) Взять золотисто-желтой охры, умбры и белил, смешать и растворить.

2) Подражание яшмовому мрамору. Света или поля выкрасить белилами, слегка окрашенными индиго, сделать по этому фону брызги яркой красной краской, киноварью. Еще коричневыми брызгами, затем белильными брызгами.

3) Подражание голубому мрамору. Покрывать света или поля светло-голубой краской, потом разбавить эту голубую краску белилами и обрызгать фон, заботясь о том, чтобы он просвечивал между пятнами. Потом обрызгать кроновыми брызгами.

Сложные или составные краски.

Сложными или составными красками называются такие, которые составляются из смеси двух красильных веществ. Это самые лучшие и красивейшие краски.

Соломенная краска, она же и восковая. Белила и желтый хромий и прибавить небольшую порцию жженой умбры. Сырая умбра придает краске особенный желтовато-серый оттенок.

Серовато-желтая краска. Взять белил и желтой французской краски соразмерное количество и смешать вместе, чтобы получилась светлая желтая краска, потом прибавить немного ламповой копоти, что придаст краске желаемый серовато-желтый оттенок. Если прибавить немного красной венецианской краски, то получится другой оттенок. Изменяя таким образом пропорцию выше упомянутых красильных веществ, получают разнообразные оттенки краски.

Темная свинцовая краска. Взять белил, ламповой копоти и индиго и растереть вместе на пестле.

Выдержки из «Руководства к изучению без посторонней помощи способов и рецептов до иконописцев (а более до их учеников) относящихся». С.-П., 1912 г.

Составлено старообрядческим иконописцем Отцом Ф. Ф. Ерофенчевым.



Рецензии

У нас редко публикуют рецензии на монографии советских художников, вероятно, потому, что большинство из них написано по известному искусствоведческому шаблону — краткая биография автора, анализ отдельных произведений, эволюция творческого почерка (в лучшем случае).

Автор монографии об известном художнике фарфора, члене-корреспонденте Академии художеств СССР Нине Павловне Славиной — И. Б. Чицова, нарушая эти штампы, строит свою книгу * как рассказ о внутренней творческой жизни художника, о его мучительных поисках и неожиданных озарениях, о тяготах неудач и радости находок. Перед читателем раскрываются сам процесс мыслей и чувств художника, созревание замыслов и вдохновенный труд. Автор как бы вводит нас в творческую лабораторию художника, прослеживает сложный путь его исканий от жизненных впечатлений, наблюдений природы, личных настроений до воплощения их в ассоциативных пластических мотивах, в формах предметов, в динамике и колорите росписи. Этому помогает как близкая многолетняя дружба автора и художника, так и возможность привлечь интереснейшие выдержки из дневников и записей Славиной, которая сама подвержена тонкой рефлексии и обладает литературным дарованием. В книге часто происходит как бы диалог между художником и критиком. Они, каждый по своему, рассуждают о проблемах современного фарфора, о специфических особенностях этого тонкого керамического материала, о влиянии приро-

ды на творческое состояние художника. Из монографии мы узнаем, что Славина — потомственный фарфорист, на Императорском фарфоровом заводе трудилась ее дед, отец, мать. С 1954 года работает на ЛФЗ им. Ломоносова и Нина Павловна, с 1978 по 1986 год являясь его главным художником. Органическая связь с высокими традициями русского фарфора и на этой почве яркий взлет индивидуального таланта Н. Славиной, ее богатой фантазии, живописного темперамента увлекательно описаны в искусствоведческом труде И. Б. Чицовой.

Творчество Н. Славиной тесно связано с родным городом, с его современностью и историческим развитием. В ее фарфоре встречаются Петербург Ломоносова и Пушкина, Петроград Блока и Ленинград времени блокады, архитектурные мотивы Северной Пальмиры находят отклик в форме и росписи ваз и сервизов. Интерес к поэтической истории Петербурга, влюбленность в его эстетический облик связывает духовным родством художника и автора книги.

Монография привлекает и удачным анализом произведений, раскрытием их внутреннего смысла, ассоциативного ряда. Яркость и эмоциональность описания сочетаются с точной профессиональной оценкой достоинств и просчетов в создании формы фарфоровых изделий, во взаимодействии росписи и пластического объема, композиционного построения ансамбля того или иного сервиза в целом. Наиболее интересны анализы больших сервизов-ансамблей: «Свет солнца» (1975), «Бабье лето» (1979), «Белый цветок» (1980), несущих в себе большое и сложное образное начало.

Ценность книги еще и в том, что текст и оформление, сливаясь воедино, создают как бы новое произведение декоративного и полиграфического искусства. В этом большая заслуга коллектива издательства «Художник РСФСР»: редактора С. Н. Левандовского, художественного редактора В. С. Ворониной и других, создавших цельный организм нарядной, праздничной, «подарочной» книги. Особое значение имеют замечательное искусство мастера своего дела фотографа Ф. Х. Кузюмова (1935—1987) и высокий полиграфический уровень издания, который обеспечило Ленинградское производственное объединение «Типография имени Ивана Федорова».

Хочется выразить надежду, что успех монографии о Н. П. Славиной у самого широкого читателя побудит издательство «Художник РСФСР» к публикации других книг, посвященных ленинградским художникам декоративного искусства.

ИРИНА УХАНОВА

* И. Б. ЧИЦОВА. Нина Павловна Славина Л., Художник РСФСР, 1988.

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6 (379). 1989
Основан в декабре 1957 года

И. о. главного редактора С. Б. Базазьянц

Редакционная коллегия

Зав. отделом редакции
Главный художник
Ответственный секретарь

Вейверите С. М.
Василенко В. М.
Глазычев В. Л.
Горяинов В. В.
Гращенков В. Н.
Иконников А. В.
Ермолаев В. М.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кочергин Э. С.
Крамаренко Л. Г.
Курбатов Ю. К.
Мадий И. А.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Садыков Т. С.
Славина Н. П.
Стернин Г. Ю.
Толстой В. П.
Филатов В. А.
Церетели З. К.

Зав. отд. редакции

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

Художники номера

Капустин Г.
Рошняк М.
Играченкова Г. П.
Шорсткина И. А.
Холин В. Н.
Евстигнеев В.
Курбатов Ю.
Онанов С.
Кизевальтер Г.
Бомза А.
Лобачев В.
Алексеев Н.

На обложке:
М. Краснорепова-Хасцлер
Текстильная композиция
«Между небом и землей»
ФРГ
Фото В. Лобачева

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 10.04.89 г.
Подписано в печать 10.05.89
Формат 70х90%
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,183
Тираж 35 000. Заказ 5202
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли
129243, Москва
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфичес-
кого брака в экземплярах
журнала обращайтесь в типогра-
фию № 5

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

В номере:

1 Метаморфозы

Радужные стекла Петербурга

2 Мемориал

Поиск эмблемы

4 Художественная жизнь

Текстильный импрессионизм

5

Стекло Бориса Федорова

10 История

Строительство и вредительство

10 Мнения, суждения, споры

Памятник Победы: философия триумфа

19 SOS

Сохранить витражи Петербурга

21 Ракурс

Слово — изображение

Кабаков и его слова

В будущее возьмут не всех

Еще раз о пространстве

Неолубок

29 Художник и театр

На вешалке крылья не мять

33 Дизайн

В Щелыкове всё благополучно

35 Искусство и рынок

Кооператив: не только коммерция, но и...

39 Страница коллекционера

Английская художественная бумага

41 Выставки

Горящие знамена Владислава Хасиора

46—47 Газета ДИ

48 Секреты мастерства

Советы Отца Ерофеичева

Генриэста Шушарина

Людмила Казакова

Владимир Паперный

Александр Якимович

Анна Зорина

Борис Гройс

Виктор Пивоваров

Илья Кабаков

Эрик Булатов

Михаил Эпштейн

Ирина Уварова

Владимир Кара-Мурза

Ольга Кабанова