

7<sup>08</sup> 1989  
Декоративное  
Искусство СССР





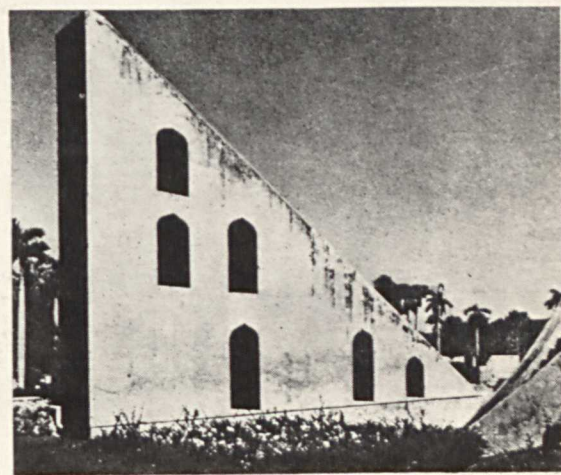
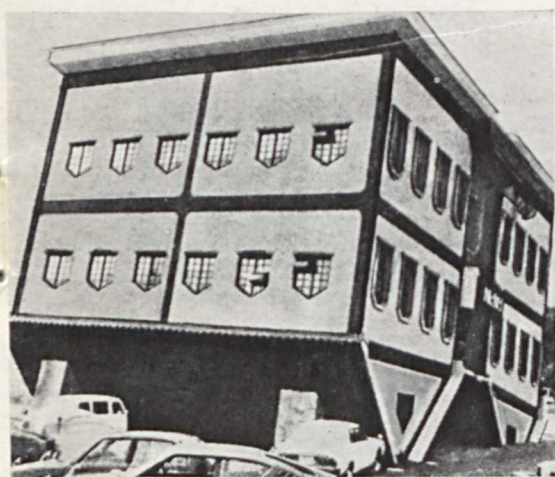
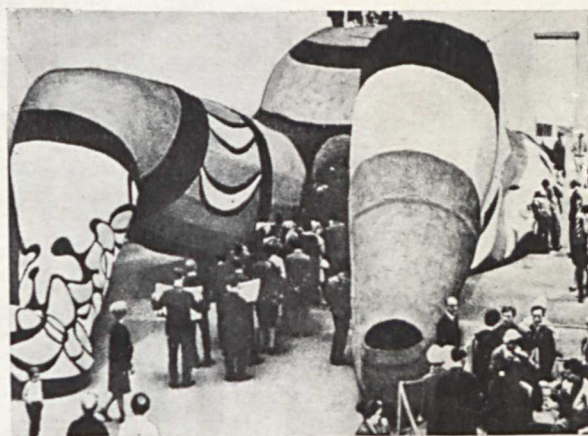
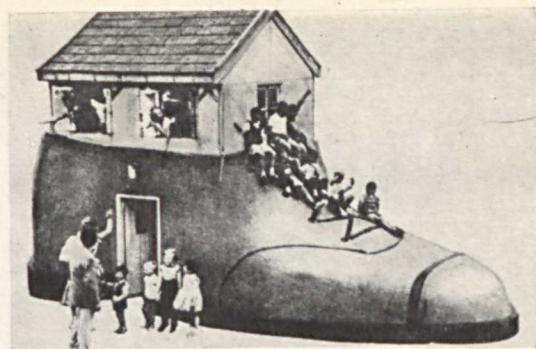
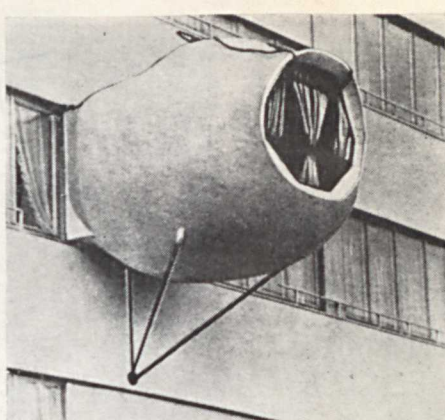


Метаморфозы дома демонстрируют нам, насколько богат лексикон современной архитектуры и какими феноменальными возможностями обладает воображение, не скованное проектно-строительными комплексами.

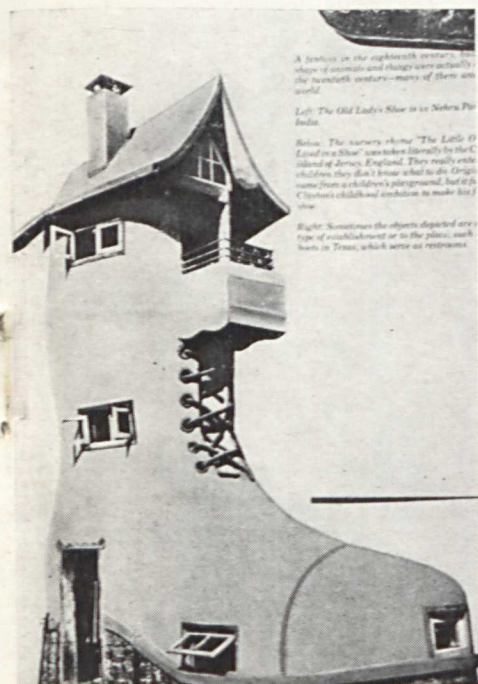
Перед нами — архитектурные курьезы, уверенно входящие в мировую архитектуру — наряду с народным зодчеством Камбоджи и Индии, архитектурными фантазиями Пиранези и Леду, постройками Гауди и Мендельсона. А знакомим мы вас с ними по великолепной книге: М. Schuyt, J. Elffers, G. Collins, *Fantastic Architecture*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1980, которую с удовольствием рекомендуем нашим читателям и в СССР, и за рубежом.







## Дом моей мечты



A section in the eighteenth century, these of animals and things were actually the twentieth century—many of them are still.

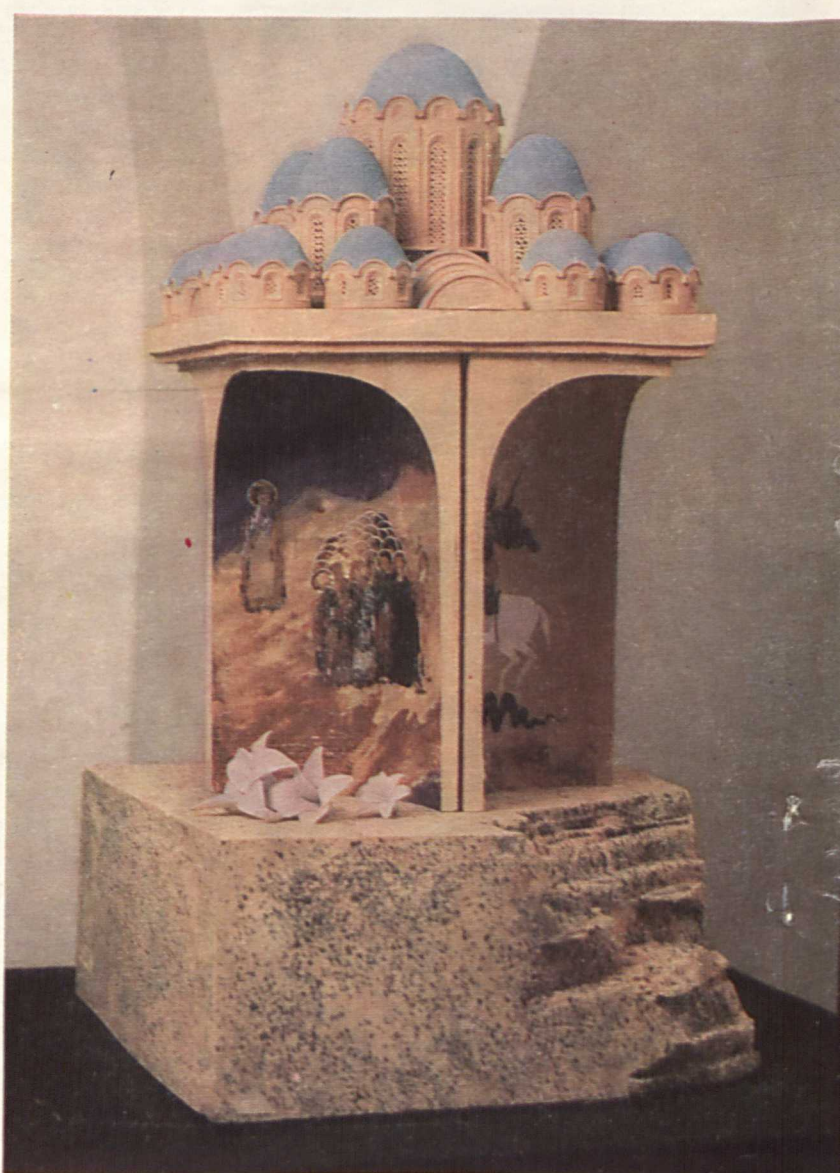
Left: The Old Lady's Shoe is in Nelson's Pillar.

Below: The nursery rhyme 'The Little Old Lady in a Shoe' was taken literally by the C. island of Jersey, England. They really only children they don't know what to do. Origin: some from a children's playground, but it is C. island's childhood ambition to make his / shoe.

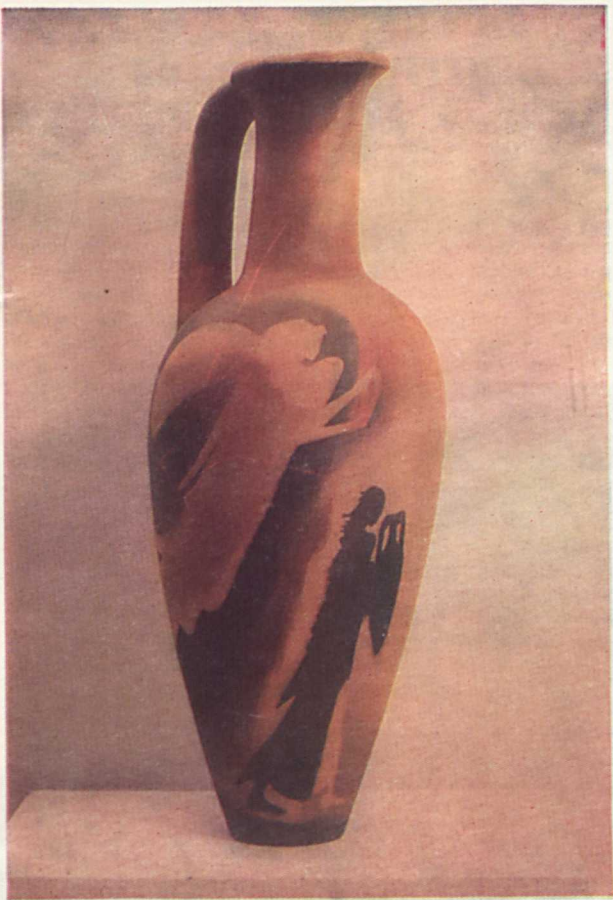
Right: Sometimes the objects depicted are a type of establishment or in the place, such as in Tins, which were as restaurants.











Н. Исапова  
Реликты  
Шамот, соли

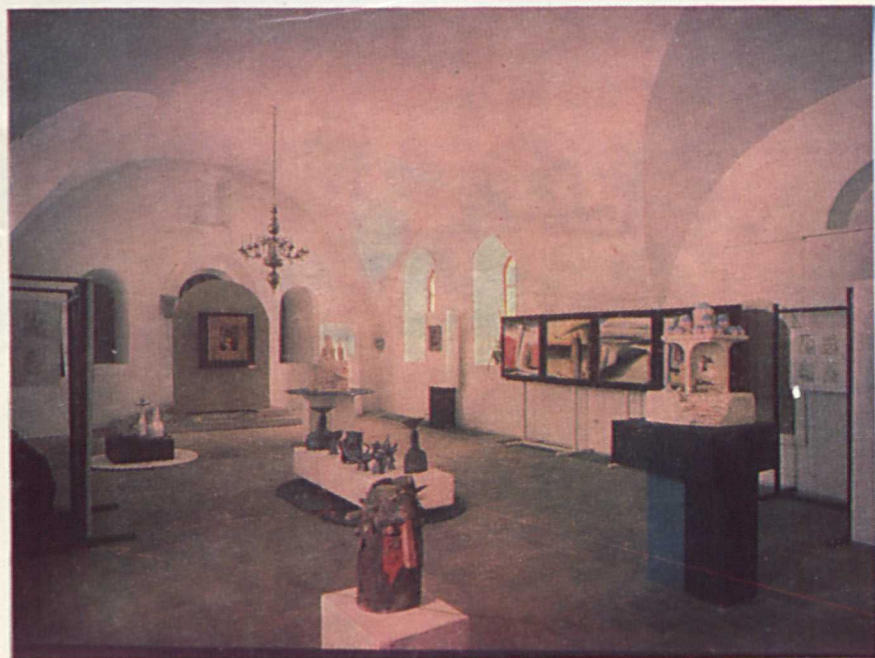
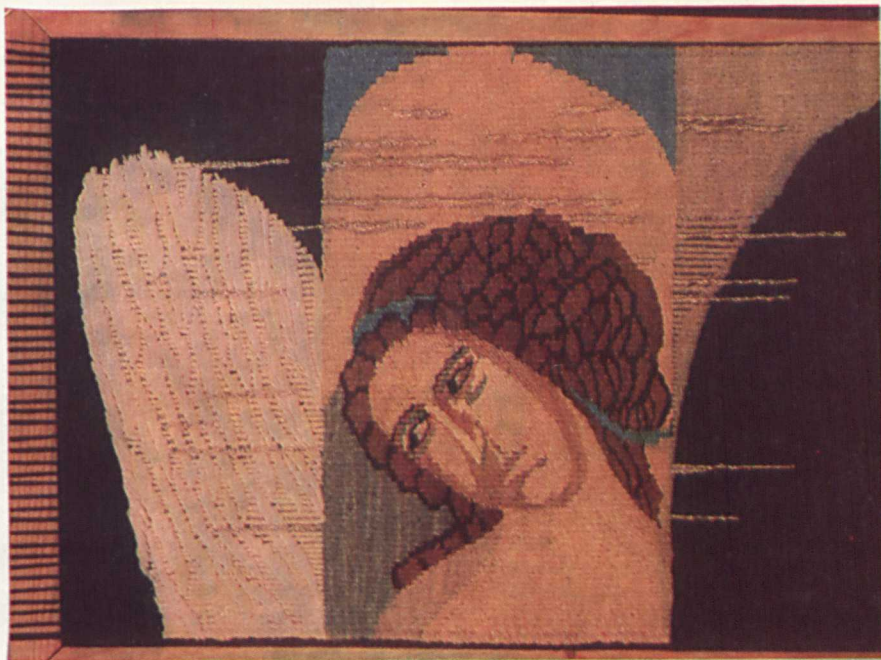
А. Роготченко  
Ангелы ада  
Металл, эмаль

А. Бородай  
Песня  
Горячая  
эмаль,  
дерево

Б. Чернецкий  
Новый дом  
Шамот, ангобы

Л. Красюк  
Ваза «Гончария»  
Глина, ангобы

М. Базак  
Ангел с белым  
и черным крылом  
Шерсть, ткачество



Общий вид выставки

Н. Борисенко  
Благовещение  
Шерсть, ткачество



Н. Пикуш  
Мини-гобелен  
«Реставрация»  
Шерсть, ткачество

Н. Лапчик  
Обновление  
Шерсть, ткачество



## Объединение «Триптих»

Наталья Крутенко

В Киеве создано новое творческое объединение «Триптих». В него вошли художники керамики, текстиля и металлопластики. Что послужило причиной такой творческой консолидации?

Александр Миловзоров, организатор и художественный лидер коллектива, объясняет это так: «Мы давно обеспокоены тем, что не существует «киевской школы» декоративного искусства. В столице Украины нет факультетов, которые бы готовили художников-прикладников, а это ведет к профессиональной разобщенности специалистов. Хотя у нас работают интересные, творчески активные керамисты и текстильщики, но они не чувствуют «локтя» друг друга. Не складывается каких-либо современных традиций, общностей в искусстве. Вот и решили создать «ядро», консолидировать силы...»

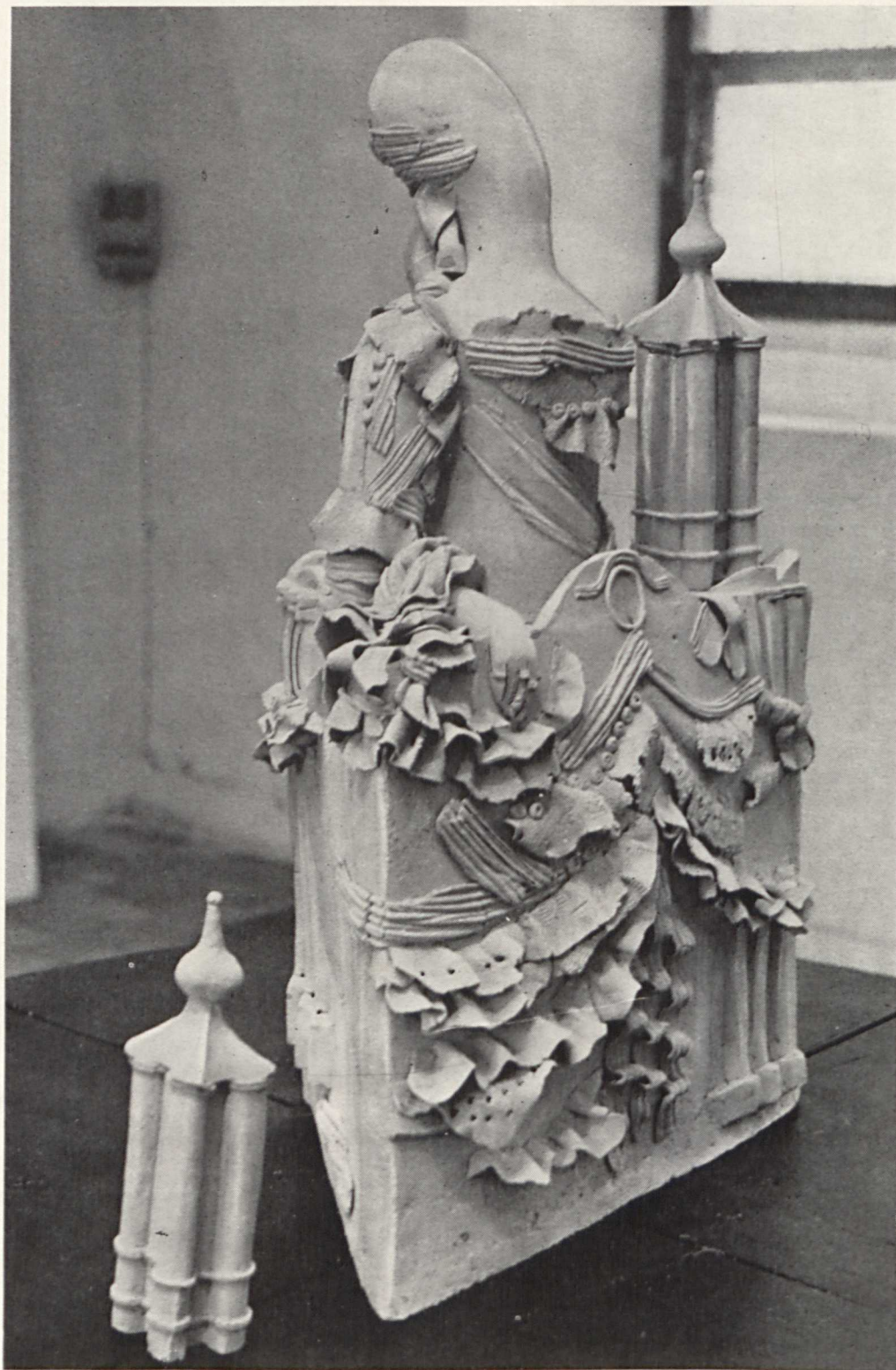
«Триптих» объединил семь керамистов — начинающих и опытных. Все — разные, смелые, ищущие. Текстиль представляют выпускницы Львовского института, в творчестве которых ощущается свежая струя, расширение традиционной специфики текстиля. «Триптих» станет одним из гарантов продолжения их поисков в условиях художественной жизни Киева.

Положение в металлопластике наиболее сложное. Утрачены богатейшие традиции техники эмали, забыты филигрань, скань, другие виды обработки металла, процветавшие в период Киевской Руси и позднее на нашей земле. В ювелирном деле силен стереотип отношения к нему как к коммерческому ремеслу. Но постепенно интерес к искусству металлопластики как сфере декоративного искусства возрождается. Поэтому так важна поддержка этих художников.

Состав членов «Триптиха» сформирован в период работы художников в республиканском Доме творчества «Седнев». Общность в понимании творческих задач и их решения — основа объединения коллектива. За краткий срок существования этого союза были экспонированы две выставки. Первая стала своеобразной визитной карточкой. Вторая же дает основание для серьезного разговора как о самом «Триптихе», так и о состоянии дел в определенных видах декоративного искусства.

Сегодня возрождается интерес к нашему историческому духовному наследию. Одно из свидетельств этого — широкое празднование 1000-летия принятия христианства на Руси. Это вдохновило «Триптих» провести вторую групповую выставку под девизом юбилея христианства. Экспозиционной площадкой стал Музей архитектурно-художественной керамики (филиал историко-архитектурного заповедника «София Киевская»), расположенный в помещении бывшей трапезной Михайловского собора — памятника архитектуры XI, XVIII веков. Таким образом, само архитектурное пространство создало благодатную среду для восприятия произведений, посвященных отечественной истории.

Тематическая обозначенность выставки не привела авторов к сюжетному однообразию. Уникальная ситуация свободного общения с религиозно-духовной темой побудила художников к многозначности ее прочтения, серьезности интерпретации, включению истории в сферу современных проблем.



М. Хусид  
Карнавал на  
Андреевском спуске  
Керамика



Как, например, истолковать композицию Миловзорова «Память»? Взгляд архангела, обращенный к нам сквозь тысячелетия, «граффити» конца XX века по фреске XI века — это ответ художника на разрыв духовной преемственности.

Если у Миловзорова образы древнерусских фресок и мозаик существуют как бы в этих техниках, симитированных художником в керамике, Владимир Исупов в композиции «Поругание» выхватывает образы из двухмерного

Дню Киева. Поэтому нет никакой натяжки в том, как решила художница показать его.

Иносказание, вплетенное в плоть человеческой фигуры, — ход, избранный Мариной. Одноцветность обожженной глины не лишает ее нарядности: пластическая экспрессия, внутренняя энергия, дыхание материала, вся образная структура помогают воспринимать работу хроматической — как совокупность голубизны архитектуры, неба, воздуха, золота куполов и солнца. К сожалению, «Карнавал...» — последний творческий автограф Хусид, удивительно тонкой, одаренной художницы, — в сентябре 1988 года она трагически погибла.

Неля Исупова, Андрей Ильинский, Людмила Красюк, Марьяна Евтушенко — каждый осваивает свои темы, решает разные проблемы в керамике. Произведения Ильинского и Красюк — своеобразная реминисценция на традиции античной керамики. Исупова стремится привить древу отечественной керамики новые традиции образности, испытать технологические и пластические возможности глины. Изобразительные метафоры для Исуповой — возможность переложить свои жизненные впечатления, ощущения, эмоции, рефлексии в формы искусства.

Наиболее последовательно тема выставки отразилась в работах из текстиля. Они показали серьезное усвоение молодыми художниками эстетического опыта отечественного гобелена, поисковый характер творчества в текстиле. Минигобелены Нины Лапчик, Натальи Борисенко, Натальи Пикущ, Натальи Яценко по-разному отражают тему древнерусской культуры. Общим для всех работ стал подход к трактовке иконографического материала через декоративную образность, наполненность его новым содержанием, отрицание «картинности». Художественный вкус и такт, с которыми художницы решают неординарную тему, упредили возможный конфликт между содержанием и средствами художественного выражения.

В рамках «Триптиха» достаточно рельефно просматриваются тенденции в развитии металлопластики. Три автора — Александр Бородай, Алексей Роготченко и Сергей Серов демонстрируют искреннюю увлеченность и желание осваивать неизученные возможности сложной техники. Наш зритель не избалован встречами со станковыми композициями, где сочетаются металл, камень, потечная эмаль, где даже крепление играет роль декоративного элемента. Почти полная образная абстрагированность, игра геометрических форм, сочетание блеска металла и матовой поверхности фона, впечатление нерукотворности работ как бы наполняют их тайной. Произведения декоративного искусства, стыкующиеся своими границами с дизайном, — первая особенность современной металлопластики. Вторая — стремление «одухотворить» холодный материал, наполнить его мыслью.

Очевидно, что «Триптих» помогает высказаться многим интересным художникам, демонстрирует вариант их объединения в организационную структуру. Он ищет новые формы общения со зрителем, показывая свои творческие поиски и находки, творческий процесс в его развитии.

Возможно, «Триптих» восполнит функции школы.

## Кризис есть. А обновление?

Галина Скларенко

### Мнения, суждения, споры

Необходимость обновления всей системы монументально-декоративного искусства ощущается сейчас, пожалуй, наиболее остро по сравнению с другими видами изобразительного творчества. Стационарные черты в нем обозначились уже давно, где-то на рубеже 80-х годов, проявившись в общем снижении чисто профессионального уровня, отсутствии принципиально новых пластических предложений, в тиражированности найденных в свое время приемов, намеренной усредненности образного звучания. Изменение современной исторической ситуации в стране и в обществе показало, что монументальное искусство перестало служить выражением ведущих общественных идей, превратившись в иллюстрацию скомпрометированных реальностью абстрактных идеалов. Пожалуй, наиболее наглядно проявилась общая ситуация в украинской монументалистике, которая с начала 60-х до конца 70-х годов являлась одним из наиболее активно и плодотворно развивающихся видов искусства в республике.

В своих начинаниях в предшествующие периоды монументалисты нередко оказывались генераторами новых идей, новых тенденций. Так было в 60-е годы, когда категория монументальности стала определяющей для многих видов искусства, а активное использование традиций народного искусства не только внесло свежую струю в развитие стенописи, но и оказало значительное влияние на станковую живопись. Так было и в 70-е годы, когда именно от монументалистов во многом шли поиски «новой пространственности», образной метафоричности и ассоциативности, характеризовавших искусство того периода. Сюда же относится и стремление монументалистов к синтетичности художественного мышления. Можно с уверенностью сказать, что на определенном этапе именно монументально-декоративное определяло состояние изобразительного искусства на Украине. Лучшие произведения начала 60-х—70-х годов стали этапными не только для украинской, но и для всей советской монументалистики. Конечно, и сейчас создаются интересные работы, но, к сожалению, не они определяют общее положение.

### В чем же причины сегодняшнего кризиса?

Круг этих причин достаточно обширен. Развитие монументального искусства, как одного из наиболее социально детерминированных видов, естественно, зависит от социально-культурного фона общественного развития.

Политический кризис затронул общественную психологию, где роль многих государственных институтов оказалась либо исчерпанной, либо нуждающейся в коренной перестройке. Общественным сознанием пройдена многолетняя школа недоверия к идеологическим схемам. Социальные сдвиги последних лет привели к тому, что общезначимые смыслы в культуре и искусстве утратили силу своего воздействия, между репрезентацией и реальностью возник глубокий разлад. Действительность становится все более многогранной и потому все менее познаваемой; объективной реальностью стало существование в культуре множества равноправных стереотипов. В этой ситуации монументальное искусство осталось своеобразной «заповедной зоной», существующей как бы вне повседневной действительности, почти с ней не связанной. Оно стойко иллюстрирует идеологические лозунги, создавая на их основе советскую мифологию. Таким образом, именно монументальное искусство более всего обнаруживает сегодня противоречия между официальным заказом и реальной общественной потребностью.

Кроме того, во многом сказалась и опереженная исчерпанность той общекультурной программы, которая стояла перед советским монументальным искусством в период его зарождения, устарели те установки, те критерии, которые к нему предъявлялись. Что имеется в виду? Преж-



А. Миловзоров  
Память  
Керамика

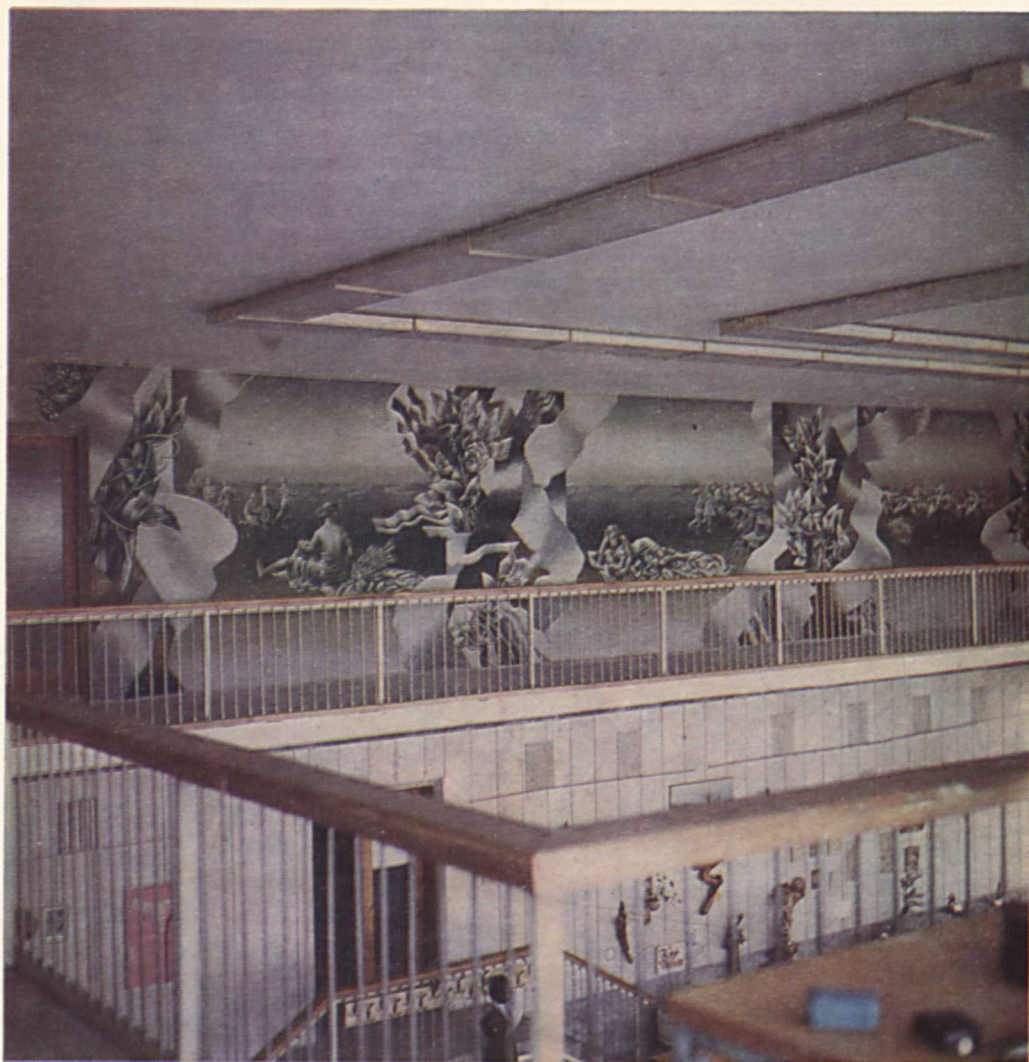
пространства фрески и переводит в объемное изображение. Одухотворить, сделать осязаемыми героев мифологии — значит острее ощутить стыд за то кощунство, которое совершено над ними, увы, не временем. Среди основных тенденций развития керамики последних десяти лет выделяется обращение к особенностям художественного метода скульптуры. В ряду художников, которые помогли керамике обрести новые черты на пути ее сближения со скульптурой — имя Марины Хусид. Ее работа «Карнавал на Андреевском спуске» — своеобразное символическое произведение. Художница обращается к историческим прообразам: утонченное барокко Растрелли, звуки органа, шорох женских платьев, танцы, маски, все очарование эпохи XVIII века! Карнавал! Не беда, что в конце XX века праздники иные. Архитектурный шедевр Растрелли — Андреевская церковь — стал однозначным символом ежегодных праздников на Андреевском спуске, посвященных



де всего, это строгая определенность функций монументально-декоративных произведений с акцентом на агрессивное, прямолинейно трактованное просветительство и, как следствие — ограниченность тематики, образного и эмоционального диапазона, с требованием неперемного утверждающе-оптимистического пафоса. Такое понимание этого вида искусства закреплено в основных искусствоведческих работах, где прямо постулируется, что ему не свойствен поиск новых тем, а скорее сосредоточенность на определенных, «вечных», традиционных. Пожалуй, именно противоречие между постоянно изменяющейся жизнью, между подвижной разноликой живой средой и внутренней застылостью монументальных образов во многом и привело к их выключенности из сферы активного восприятия. Монументальные произведения не только не являются в последние годы фактом культуры, но даже не становятся заметным градоформирующим ориентиром.

Существенную роль в этом отставании сыграло и состояние современной архитектуры. И дело здесь не только в ее неэстетичности, но прежде всего в общей антигуманности современной массовой застройки. Что строят в новых районах, где живет сейчас большинство горожан? Жилые дома. Так называемый социально-культурный комплекс ограничивается школой, детским садом, универсамом и поликлиникой. На весь гигантский жилой район с многотысячным населением, как правило, существует один кинотеатр. Где уж тут говорить об общественных зонах, разнофункциональных пространствах и пр. Наивно ожидать, что монументальные произведения в этих условиях могут заменить площади, парки, театры и выставочные залы или компенсировать бездуховность окружения.

Что же делать? Ждать, пока наша архитектура поднимется до должного уровня, пока проектировщики осознают, что те-







нерь необходимо не только удовлетворить потребность в жилье, но и дать возможность человеку реализовать себя как личность, со всем комплексом ее социальных и культурных потребностей? Думается, что ждать придется еще очень долго. И поэтому ничего другого не остается, как в реальных условиях продолжать поиски своей идейной и культурной реабилитации.

### Поиски выхода из кризиса

Пожалуй, наиболее принципиальным здесь является переоценка функций монументально-декоративного искусства, переосмысление самой его природы, роли и возможностей в современной пространственной среде, в культуре в целом. Без сомнения, это тема не одной статьи, она заслуживает серьезного и многостороннего обсуждения. Однако сама постановка этого вопроса назрела уже давно.

С 70-х годов программа деятельности монументалистов была нацелена на формирование «эстетической среды». Вопросы средообразования обсуждаются достаточно много, но чаще всего сосредотачиваются на формально-пластических аспектах, между тем давно назрела необходимость анализа этой программы в первую очередь на содержательно-образном





уровне. Формально-пластическое решение — дело индивидуальности художника, уровня его профессиональной подготовки, степени владения ремеслом, и человек, этим не обладающий, просто не должен заниматься такой деятельностью. Однако наличие плохо подготовленных к работе в архитектуре художников приводит к тому, что о проблемах среды все еще говорят с точки зрения масштаба, приемов включения в архитектуру и т. д. Между тем профессионализм монументалиста предполагает и пространственность видения, и некую философичность мышления, и знание человеческой психологии. Задачи средоформирования требуют от художника определенного перевоплощения: умения проанализировать конкретное жизненное пространство, прочувствовать его, выявить позитивные черты, ясно представляя себе, что нового внесет в реальную ситуацию его произведение. Таковы объективные требования профессии, которые сегодня в массе своей не учитываются.

Особенно остро это ощущается в экстерьерных работах. Чаще всего они являются опознавательным знаком того или иного здания или существуют сами по себе, безразличные к окружающей жизни. Причем эти недостатки дают о себе знать даже не в пластических решениях, а уже в выборе самого идейно-тематического строя произведения. Срабатывает традиционный постулат о связи темы с функцией здания. Вот и появляются на всех школах пионеры, на всех дворцах культуры — музы и сталебары, на всех научно-исследовательских институтах — девушки в белых халатах с колбами в руках.

Между тем программа формирования среды направлена прежде всего на индивидуализацию жизненного пространства, на связь с культурно-творческим контекстом конкретного города, района, поселка, на диалогический контакт со зрителем. Поэтому, естественно, произведение в экстерьере должно быть связано не только со зданием, в котором находится, но с окружающим пространством, с самой жизненной ситуацией, быть столь же разнообразным, как сама жизнь.

### Поиски новой поэтики

Повышение социальной эффективности монументальных произведений требует переосмысления и самой природы монументального образа. Проблема эта обширная, выделим лишь некоторые ее аспекты.

С начала 60-х годов монументально-декоративное искусство формировалось как антипод станковому с его индивидуальным видением, рефлексией, психологизмом и т. д. В противовес выдвигались внеличностность, обобщенность, типизация как содержательная, так и формальная. К концу десятилетия эта обобщенная система оказалась во многом исчерпанной. В стенописи вернулись сюжеты, сложные пространственные построения, стали популярны чисто живописные техники, активное взаимодействие с приемами станковой живописи. С начала 70-х годов обозначилась лирическая струя в монументальном искусстве. В наиболее значительных произведениях открыто звучала авторская интонация, утверждалось индивидуальное видение.

Именно развитие лирики в широком смысле слова стало необходимой предпосылкой современного звучания стенописи. Монументальный образ по самой своей природе уникален, нетиражируем. В противном случае его легко заменить другим видом искусства. И лучшие произведения последних лет привлекают именно этим — индивидуальной авторской концепцией.

И наоборот — отсутствие этого индивидуального начала ведет к тому, что в массовом сознании монументальное искусство смыкается со средствами наглядной агитации, оформительством, утрачивая при этом свою специфику.

Говоря о монументальном образе в украинском искусстве, нельзя не обойти проблемы национального своеобразия. Об-

ращение к народным традициям было той основой, на которой создавалась украинская монументальная живопись в 20-е годы, принципы народного искусства послужили источником ее возрождения в 60-е. Бесспорно, и сейчас ориентация на изобразительный фольклор является одной из значительных тенденций в украинской монументалистике. Однако современный этап требует переосмысления и этого вопроса.

В частности, это касается бытующего отождествления народного и национального в украинской культуре. Присутствие черт фольклорности до сих пор обеспечивает «проходимость» любого произведения на всех уровнях, определяя многие критерии оценки. При этом забывается, что национальное своеобразие украинского искусства далеко не исчерпывается народной волной. Его определили и украинское барокко XVII—XVIII столетий, и модерн конца XIX — начала XX века, и искусство 20-х годов, оно впитало широкий спектр общемировых стилей и направлений, в его основе лежит искусство Древней Руси, античных городов-государств Северного Причерноморья...

Можно еще долго перечислять все те слагаемые, которые синтезировались в украинской национальной художественной культуре. Поэтому ориентация сугубо на народное искусство приводит не только к программной архаизации, но и к искусственному обеднению культуры путем вычеркивания целых эпох, целых художественных направлений. Сегодня мы стоим перед задачей актуализации всего культурно-исторического контекста, что означает расширение стилистики произведений, активное использование и интерпретацию разнообразных традиций конкретного города, района, края, активизацию всего культурно-исторического, художественного потенциала.

Впрочем, столь же важен и другой непреходящий аспект современной монументальной образности — связь с мировым художественным процессом. Как известно, одной из определяющих тенденций современного изобразительного искусства является разрушение границ между видами, жанрами, взаимопроницаемость разных уровней и пластов культуры. Различные виды художественного творчества тяготеют к слиянию, стремясь образовать и уже образуя единый трудно дифференцируемый поток. Это ярко проявляется в авангардном искусстве, которое активно взаимодействует с дизайном, кичем, монументальными формами. Показательно, что хотя сегодня работы молодых украинских живописцев все активнее входят в контекст общих тенденций мирового авангарда, в то же время эта разнородность творческих направлений (которая так интересно звучит в станковых искусствах) почти не затрагивает искусство монументальное.

А между тем выставки последних лет — выставки киевлян «Взгляд» и «Диалог сквозь века», выставка одесских монументалистов, станковые работы харьковских художников (среди которых хочется выделить живописцев В. Гончарова и П. Тайбера) — свидетельствуют об огромном творческом потенциале украинских монументалистов.

Это дает основание полагать, что источник обновления находится, по-видимому, в восстановлении той живой творческой атмосферы, с которой была связана деятельность секции монументального искусства на Украине в период ее становления. Именно открытая оппозиционность к официальным догмам и нормативности в искусстве отличает деятельность ее лучших мастеров. Относительная свобода, которая царила в монументальном искусстве, и привлекала к нему художников. Значит и сегодня необходимо в монументальной секции построить работу так, чтобы она стимулировала открытое творчество, значит и монументальному искусству, чтобы привлечь зрителя, необходимо повернуться лицом навстречу мировому искусству, новым художественным идеям. Монументальное произведение в значительной степени итог, результат многогранного и длительного твор-

На стр. 9  
«Монументальный лексикон»  
Парафраз Ю. Курбатова  
на «Фундаментальный лексикон»  
Г. Брускина



ческого поиска, органично связанного с тем, что делается в мастерской, на холсте и бумаге. И качество этого результата во многом зависит от акцента в формуле художник-монументалист: только монументалист или все-таки прежде всего художник?







## Как мы живем

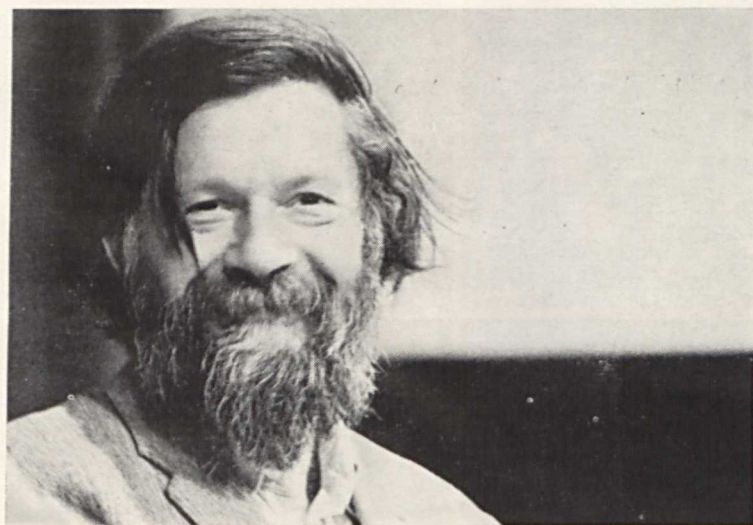
Когда началось брожение среди наших отечественных кукол, смутное кукольное время, судили по человеческому фактору: актер, мол, вышел из-за ширмы и многое себе позволил, режиссер что-то о себе вообразил, художник многое на себя взял. На самом деле такие вещи начинаются как-нибудь иначе, поскольку сначала бывает слово. Наше слово было: Шуман. Были среди нас люди, уже тогда выезжавшие на фестивали, правда, в соц. страны, но фестивали были международные. Так вот, слово привез из Польши Толя Силин, режиссер массовых зрелищ. Был, сказал он, на фестивале театр Питера Шумана, американца. Театр «Бред энд паппет», то есть «Хлеб и кукла», и куклы там есть, и хлеб, но не в этом дело, дело исключительно в том, что все гениально. Шуман и режиссер, и художник, и скульптор, даже сначала скульптор, а потом все остальное, — ну и вообще! Весь фестиваль на уши встал, ей-богу. Итак, где-то около 1968 года старая Европа приняла театр Шумана в свои объятия, что значит Новый Свет — сказал-таки свое звонкое, чистое слово. На самом деле Америка здесь выступает в качестве обстоятельства места действия, в роли жилплощади что ли, она своего Шумана прозевала, и весть о его гениальности летела впереди него, через океан, из Польши.

Говорят, дальше было так: было распоряжение встречать Шумана как космонавта. Воздать самые верховные (куда уж выше) почести, и американский аэродром озарился ослепительно парадным

Художник и театр

## Легенда о Питере Шумане

Ирина Уварова



Питер Шуман в Москве  
в октябре 1988 года

Шествие по Арбату

На стр. 12—13

Программка и плакат —  
работа Питера Шумана  
к спектаклю  
«Жанна Д'Арк и  
убийца Белой Лошади»

Этот Волк —  
из спектакля,  
сыгранного в Никарагуа.  
1985







светом. Говорят также, что Шуман, взглянув с небес на земное сияние и выяснив, в чем дело, попросил приземлиться на другом аэродроме, но — чего не знаю, того не знаю, — поверить в то, что кто-либо может менять начертания аэрофлота, решительно отказываюсь. Ведь и я летаю. Лечу на Урал (там начинаются большие катаклизмы в театре кукол) и знаю, что аэрофлот — единственный и абсолютный властелин судьбы фестиваля и лично моей.

Если вы не бывали на уральских фестивалях образца пятнадцатилетней давности, вам не понять силы истинных страстей. Что там творилось! Кукольный актер, еще вчера пищавший из-за ширмы плюшевым голосом зайца, сегодня летел над зрительным залом на трапеции прямо на сцену и прыгал в банку. Так трактовала новая дерзкая режиссура приключения Робинзона Крузо. И это театр кукол?! — Да. И актер теперь, значит, герой, а куклы — статисты?! — Да. О, дева в белом хитоне, передающая священный огонь искусства победителю! О, слезы (да, слезы) тех, кому он не достался! Доведя театрального пожарника до умопомрачения, дева высаживает в цветочный горшок от натурального факела огненный побег, победитель, прижимая горшочек к сердцу, рискует сгореть, только кого б тогда это остановило? Тогда и актрисы шили к фестивалям парадные платья.

А что же Шуман? Он исчез где-то в дебрях дикого Запада, мы еще не ведаем, где именно, но слухи о нем витают. Поди знай, как в кукольном мире по белому свету распространяются вести. Говорят,

у него есть куклы в десять метров росту, говорят, у него и люди тоже играют рядом с куклами. И будто бы так все естественно в его спектаклях, что никто никогда его не спрашивает, кукольный у него спектакль или не кукольный, в то время как мы только и делаем, что отвечаем и отвечаем на сей вопрос, короче: Шуман обретает место среди нас в виде устного собрания легенд. Всякому новому направлению нужен надежный миф; изготовитель, хранитель и распространитель шумановой мифологии — Виктор Новацкий. Для кукольников нашей необъятной Родины комната Новацкого (как раз напротив ВТО) все равно что некогда Башня Вяч. Иванова для символистов. Все жилье — одна комната, но помимо двух хозяев и двух собак (не считая кучи гостей) здесь всегда есть место и другим кумирам: Д. Покровскому, например, или В. Мазурасу. Сюда приходит каждый, кто: а) желает выяснить, как жить; б) прочесть Шопенгауэра, прежде чем ставить «Колобок» на театре кукол; в) намерен переночевать на антресолях; но кроме того, всяк входящий в дом Новацкого рано или поздно будет вынужден принести присягу верности Питеру Шуману. Иначе ему в тот дом более ходить не придется. Новацкий сказал: у Шуманов много детей, они все заняты в театре, только теперь они уже, кажется, выросли и зажили по-своему.

## Лицо земное арлекина

А. Силин писал в «ДИ» о «Bread and Puppet-театре», принес фотографии. Огромные лысые головы, фактура — папье-





маше. Большие лбы, переносица размыта, глазки где-то на периферии, у висков. Люди, но немножко не люди, и веет древними поверьями, определенно веет, а какими — не понять. Рядом с такой архаичкой прижились современные реалии (так на стене пещер соседствуют изображение предка и сообщение «здесь был Коля»), на фотографии какой-то жуткий идол в цилиндре дяди Сэма, фасон цилиндра известен нам по журналу «Крокодил», что несколько озадачивает. А вот еще снимок: бородастый великан дрессирует выводок лилипутов — это сам Питер Шуман с семейством маленьких кукол.

И вот что интересно. Кукольное дело, если его вынести из гнезда традиций, жадно хватается образы где попало. То в Босха вцепится, а то в Йозефа Шайну. Это не плагиат вовсе, это природа такая у кукольного театра. Но Шумана никто не трогал. Повторить его идиологов — чистая глупость, потому что в них вложено СВОЕ, как записка о бедствии или о кладе — в бутылку, и кто же такую бутылку приспособит к иной цели?

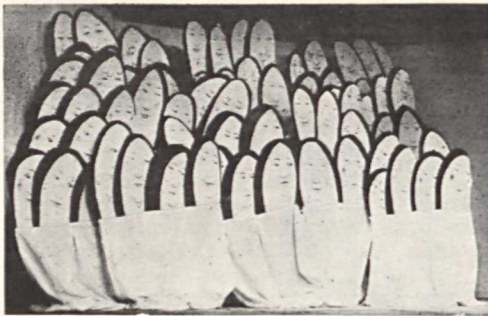
Говорят, он допекал Белый Дом: позор позорной вьетнамской войне! Говорили, что была демонстрация театра, и на правительственную площадь принесли гроб, битком набитый похоронками. О том же был спектакль, простой до невероятности: пошел малый на дурацкую войну, а матери принесли похоронку — такой игрушечный самолетик. Мать — это большая кукла в черном покрывале, на ее древней щеке застыла большая вечная слеза.

И никакой драматургии! У нас же на Урале куклы ринулись в великую литературу: Ибсен и Гете, Шукшин и Шекспир. На нашем дворе стояло время аллюзий, за них влетало, но не очень; как ни крути, театр-то кукольный, это вам не драма. Уральская зона обзавелась своим лидером, магнитогорский театр «Буратино» первым прощупывал русло и не боялся водоворотов авангарда.

И какое же отношение ко всему этому имеет Питер Шуман? А вот на сей раз самое прямое. Оказалось: жена его — дочь учительницы из Магнитки и американского «спеда». Новацкий сказал: нужно повесить в фойе «Буратино» портрет тещи Шумана. Еще сказал: его жену зовут Элка, она знает по-русски, у нее в Москве родня, только не кукольники.

## Вставная легенда о любви, или прелюдия к лекции «Семья и брак»

Говорят, будто Шуман в студенчестве добыл повозку и осла и на этом виде транспорта, довольно редком в наш век, отправился из Германии в Турцию через Париж. Говорят, он въехал во двор (!) Сорбонны и, оставив там свой транспорт, удалился. Говорят также, вернувшись, он обнаружил, что в его повозке сидит милая девушка, спокойно так сидит и спрашивает: «Куда ты собрался?» — «В Турцию». — «Хотелось бы и мне в Турцию». — «Так поедем», — сказал будто бы Питер. Говорят, вскоре они поженились, и это оказался один из тех редчайших ныне браков, которые совершаются на небесах. Со временем выяснилось, что эта легенда, как и большинство легенд вообще, аналога в действительности не имела. Но я записываю ее со всею добросовестностью, потому что твердо знаю: создание фантазии имеет такое же право на существование, как и сам факт. Реальное событие и творчество на его тему равны между собой. Просто они работают в разных измерениях и жанрах. Во всяком случае в этой версии что-то есть: тонкий привкус немецкого романтизма, терпкий вкус дикорастущих странствий. Наконец, в этом подобии крестовому походу детей на Восток содержится наивный гул средневековья, времен великого



**BREAD &  
PUPPET USA**



**ЖАННА Д'АРК  
И  
УБИЙЦА БЕЛОЙ  
ЛОШАДИ**

② THE PEOPLE'S  
HOUSES GRIEVE



③ A VOICE FROM HEAVEN  
SPEAKS TO THE KITCHEN



бродяжничества рыцарей, нищих, паломников и кукольников.

## Мой полинялый балаган

Наша кукольная сценография устремлялась в сторону Большого стиля. Стилль рос, маленькие кукольные сцены становились ему по колено, конструкции, станки, куда прикажете все это ставить? Такому размаху — голливудские бы мастерские. А как везти спектакль в гастроли? Малой скоростью, «из-за неприбытия декораций спектакль отменяется».

Что же Шуман? Говорили: у него есть желтый автобус, куда влезает вся труппа и вся утварь, и они едут куда-нибудь, как истинные бродячие балаганщики. Говорят, театр не любит играть на сцене, а любит дворы и улицы, в крайнем случае студенческие кафе. Скульптурную форму лепит сам Шуман, маршируют все, в том числе и окрестные дети. Еще знаю: он очень хочет приехать к нам и выступить на улицах Москвы. Когда делюсь этим знанием с каким-нибудь театром (куда вожу с собой две драгоценные книжки о театре Шумана) — в этом месте все смеются. Питер Шуман, взирающий с книжной фотографии на это веселье! Не удивляйтесь нашему юмору. Это тонкий юмор, нам смешно подумать, что кто-то кого-то пустит выступать на улицах Москвы! Впрочем, вам не понять. Впрочем, это нам не понять! Разве мы могли предположить, что когда-нибудь будем бежать по Арбату, размахивая флагами, впереди шествия, впереди самого Шумана на ходулях? Это случилось в 1988 году.

А тогда, в конце семидесятых, не было, я думаю, у нас кукольника, который не знал бы о Шумане. Но мне встретилась лишь одна американка, которая о Шумане слышала. Из чего следует мораль о пророке и отечестве. И другая мораль: одни американцы едут к нам, другие — к Шуману, в Вермонт, где ежегодно осенью устраивается праздник театра. Кстати, угадайте, кто посетил сей праздник и описал его в толстой книге? — Василий Аксенов. Только он перевел название театра на римский манер — «Хлеба и зрелищ» и принял действо за римский цирк.

Мы же такой праздник увидели на кинолентке, чудесным образом она попала к нам. Там белая лошадь скакала по зеленой лужайке и полотняные птицы летели в синее небо. Две девушки с пением крутят лебедку, перематывая длинную картину-пейзаж. Человек в густой бороде колдует над тестом, отправляет узкие хлебцы в железную буржуйку. Говорят, Питер Шуман путешествует по свету с мельницей, с этой самой печкой и печет свой хлеб. У него куклы по рангу приравнены к хлебу, и то и другое — необходимость жизни. Шуман работает на простейших символах, они универсальны. Война — это хаос, хлеб — это космос.

...Итак, настал день, когда на Арбате, возле Вахтанговского театра, актеры Питера Шумана подняли полотно с графикой, там был нарисован МИР, и перед полотном стоял ангел Божий в ветхом кружевном оперенье. И подняли другое полотно, и это была война. Погибал ангел. Играл оркестр. В оркестре была женщина, румяная и крепкая, в очках и в старенькой шляпе, Элка Шуман. А сам Шуман, пока шел уличный спектакль, отдыхал на заборе, отвязал здоровенные ходули, слез. Был он весь мокрый после шествия, в одной рубашке, страшно смотреть, потому что был холод собачий, а он ни за что не разрешал накинуть ему на плечи что-нибудь. Уличный актер, такие никогда не простужались, ни в Риме, ни в Сибири. Росту он оказался небольшого, вид имел всклокоченный и свойский. Говорили: Америка хотела предложить ему за его театр большие деньги, да он отказался. Он фермер, разводит овец. И путешествует со своей труппой, иногда они зарабатывают. Все это было на него и на Элку очень похоже. Новацкий сказал: — Теперь пошли к нам чай





пить. И мы пошли как к себе домой, и Шуманы пошли как к себе домой. К этому времени они уже к дому Новацкого совсем привыкли.

## Завязываем кошкам

### ХВОСТЫ

Требуется объяснение: как реальный Шуман умудрился попасть в эпицентр мифа о Шумане, в штаб-квартиру Новацкого, и когда успел к ней привыкнуть. Питер и Элка уже были у нас на международном форуме «За безъядерный мир», а осенью 1988-го их театр гастролитировал в Москве, в Таллинне, в Минске. Тогда же в Москве шел фестиваль отечественных театров кукол, и судьбе было угодно расположить, наконец, в одном измерении наши спектакли и Шуманово действо.

За полтора десятка лет наши театры кукол повзрослели, а Шуман-театр сохранил детскую серьезность. Мы истомились в трудоемких поисках выразительных средств. Шуман, я думаю, остался таким, как был. Наши темы все усложнялись, его тематика хранила ошеломляющую простоту. Подобно персонажам Комедии дель Арте, его куклы кочуют из спектакля в спектакль, как надежные дорожные знаки на пути отторжения от зла, по дороге к великому добру. Пацифизм, которому подвержен Шуман, может диктовать его спектаклю форму митинга, но митингуют древние личины (чтобы понять, как это возможно, представьте себе профсоюз динозавров).

В Москве у Новацкого для Шуманов играли «Вертеп», ему дарили тряпичных кукол бабы Дуси, пел ансамбль Покровского, Элка сказала: совсем как наши индейцы. На Таганку Шуман пришел на ходулях, плясал перед театром, потом в театре, в спектакле о Жанне, сидел на сцене сбоку, в составе маленького оркестра, в белых штанах, в жилетке и со скрипкой. Рядом на сцене стояло простейшее, можно сказать, одноклеточное балаганное устройство из нескольких полотнищ. Передним белым полотном то закрывали, то открывали плоский театр, задниками были черно-белые сменяющиеся картины. Шуман объявлял содержание каждой картины, между ними помарсиански играл оркестр.

...На фоне черных холмов стояли ДОМА — то были маски на коленопреклоненных фигурах. Шла беда — от домиков уходило прочь маленькое кукольное СТАДО. Надвигалось запустение войны — и порог родного дома покидали сиротские БАШМАКИ. Светило СОЛНЦЕ — белая фигура в маске из бородастых лучей. Потом Жанна, ФИГУРА В БЕЛОМ и с белым намордником, мыла пол на кухне, звякало цинковое ведро. Питер вышел из оркестра, за спиной его были тряпичные КРЫЛЬЯ. Он влез на лестницу, ему подали инструмент — это была ТРУБА длиной в водосточную, и он подул в нее, извлекая на божий свет утренний зов пионерского горна. И тогда консервные банки, что висели над кухней на бельевой веревке, дрогнули и подняли домашний ШУМ. И Жанна перестала мыть пол, а поскольку она услышала жестяные голоса святых, то на сцену и вышел некто в маске, а маска была — огромное УХО.

Дело не только в том, как это поставлено, но в магии балаганчика. Внутри полотняного короба бушевали невидимые колдовские силы неслыханной напряженности. По их милости все здесь определялось не выбором средств, но было единственно возможным движением к цели, которую видел Питер Шуман.

Новацкий сказал: все дело в энергетике. Когда-то мы с Силиным в Доме актера устроили вечер Шумана, у нас были маски, кукол рисовали на картоне, и мы дома пекли хлеб, накормили весь зал. Вот тогда мы ощутили, какие мощные энергии заложены в театре Шумана. Они ему нужны, ведь он совершенно точно знает, что искусство влияет на нашу планету. Если бы вдруг прекратились все войны, с которыми он воюет, он бы ничуть не удивился.



# Апостол Питер

Людмила Улицкая

Пусть искусствоведы всех специализаций — театроведы, музыковеды, фольклористы, исследуют театр Питера Шумана. Я могу допустить, что кому-то театр этот покажется наивным, или примитивным, или малоинтересным.

Но мне бы хотелось рассматривать явление Питера Шумана не с точки зрения искусства, а с точки зрения жизни и смерти. И тогда это будет Явление, и выглядит оно так: приходит деревенский седоватый человек с группой разнообразных малореспектабельных, хотя и иностранных молодых людей, да еще и на ходулях, играют самодельную музыку на несерьезных музыкальных инструментах вроде свистулек и консервных банок, устраивают из небольшого количества бумаги и материи театр, ставят пьесу, которую, собственно говоря, никто не писал, потому что ни одному серьезному писателю не придет в голову писать такие маленькие и общеизвестные вещи, вроде того, что солнце, вода, хлеб и любовь — это хорошо, а война, тюрьма, голод и ненависть — плохо.

Именно эти чрезвычайно простые вещи и сообщает Питер Шуман. И с этим сообщением он летит из Южной Америки в Западную Африку, из Скандинавии в Белоруссию, дает свои представления на площадях для людей, для детей этих людей и, может быть, даже для кошек и собак этих детей этих людей.

В Америке около двадцати тысяч религиозных общин самых фантастических

вероисповеданий. Своими глазами видела подъезд дома, над которым развешалось огромное полотнище с бело-синей надписью «Церковь науковерия». Любой, кто встал с утра пораньше и имеет в кармане несколько долларов, может к обеду зарегистрировать новую мировую религию.

Но Питер Шуман этого не сделал. Он сделал другое — он поселился на ферме в Вермонте, вместе со своими детьми, друзьями и животными. Эта маленькая община называет себя «Bread and Puppet», что значит «Хлеб и кукла», но я не стану утверждать, что это всего лишь название театра.

Питер печет хлеб — на Рождество, в дни августовского праздника, который устраивается ежегодно для всех, кто хочет принять в нем участие, и еще в те дни, когда ему этого просто хочется; обитатели фермы варят кленовый сироп — для себя и на продажу; художники рисуют, музыканты играют, актеры представляют; два ослика въезжают в Иерусалим, один возит Марию, второй — Иисуса всякий раз, когда это требуется по ходу спектакля; что делают две овцы, я точно не знаю, про них мне известно только, что они дают шерсть, которую стрижет жена Питера Элка.

Граница, где кончается жизнь общины и начинается театр, не обозначена, как не обозначены подмостки. Просто делаешь один шаг в сторону и оказываешься за столом, где преломляют хлеб. И это так естественно, когда режиссер — апостол...

А слово «апостол» означает «ученик». Ученик старой, почти две тысячи лет тому назад заложенной церкви, которая, несмотря на тяжкий груз золота, крови, канонов и суеверий, жива. И потому только жива, что каждый век рождает своих апостолов, своих святых, своих воинов, которые не устают говорить о любви. А люди, собравшиеся на площадях, как в храмах, умные и глупые, образованные и неграмотные, чувствуют, что им хочется плакать. Но это не принято. Художество проповеди так редко соединяется с веселым искусством бродячих кукольников.

Но какое счастье, что по усыхающей, умирающей нашей планете бродит апостол Питер со своими ходулями, дудками и Ангелами.



## the WHY CHEAP ART? manifesto

PEOPLE have been THINKING too long that ART is a PRIVILEGE of the MUSEUMS & the RICH. ART IS NOT BUSINESS!  
It does not belong to banks & fancy investors  
ART IS FOOD. You cant EAT it BUT it FEEDS you. ART has to be CHEAP & available to EVERYBODY. It needs to be EVERYWHERE because it is the INSIDE of the WORLD.

### ART SOOTHES PAIN!

Art wakes up sleepers!

ART FIGHTS AGAINST WAR & STUPIDITY!

ART SINGS HALLELUJA!

ART IS FOR KITCHENS!

ART IS LIKE GOOD BREAD!

Art is like green trees!

Art is like white clouds in blue sky!

ART IS CHEAP!

# HURRAH

Bread & Puppet Glover, Vermont, 1984

Именно так выглядит кухня, где Жанна услышала голос с небес

Манифест Питера Шумана

Кукла работы Питера Шумана

Сцена суда из спектакля «Жанна Д'Арк»





## Факты о Питере Шумане

П. Ш. Родился 11 июня 1934 года в Силезии, недалеко от Бреслау (Вроцлав). Учился в ганноверской гимназии, занимался резьбой по камню и изготовлением масок, поставил спектакль с танцами и пантомимой «Волшебный фонарь». В детстве посещал кукольные представления Макса Якоба (потом он назовет его немецким Образцовым). Под его влиянием сложилось отношение Ш. к театру кукол как к народному искусству и представление о кукельнике как о народном актере. В 1953 году Ш. поступил в Ганноверскую академию искусств и занимался скульптурой. Поехал в Грецию и, вернувшись, записался в Высшую школу изобразительного искусства, которую почти сразу же бросил. Собирал танцевальную труппу в Мюнхене, но так и не смог объяснить, чего он от них хочет. Тогда же познакомился с Элкой Ли Скотт, студенткой. Поженившись, они отправились в Америку (1961), чтобы познакомиться с богатыми родственниками Элки, хотя Шуман питал особую неприязнь ко всему американскому. В Америке он тотчас примкнул к «левым». В 60-е годы «Bread and Puppet» стал художественным органом пацифистско-анархистско-либерального движения, от которого Ш. отошел потом.

В Нью-Йорке семье Ш. не повезло. Тогда родственники купили им ферму в Вермонте близ г. Гловера.

Театральная критика Америки озадачена феноменом Ш. и затрудняется определить его место в театральной жизни страны. Вероятно, — говорит исследователь Шапли, — это оттого, что с удивительной для скромного человека заносчивостью Питер Шуман отказался покупать себе место в системе бродвейских и внебродвейских театров.

(За совпадения фактов и легенд, равно как за их несовпадения, редакция не отвечает.)



Питер Шуман с женой-помощником Элкой в гостях у Новацких

Кукла работы Питера Шумана

Сцена из спектакля «Убийство Белой Лошади»







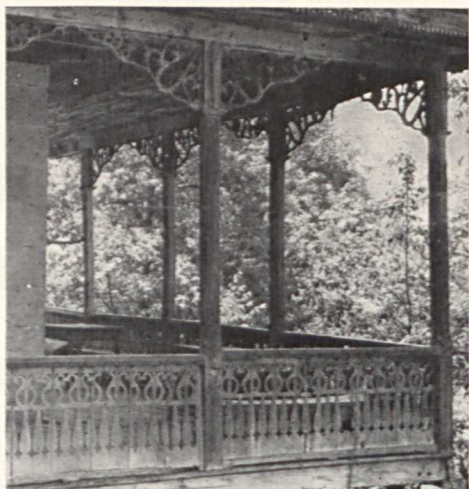
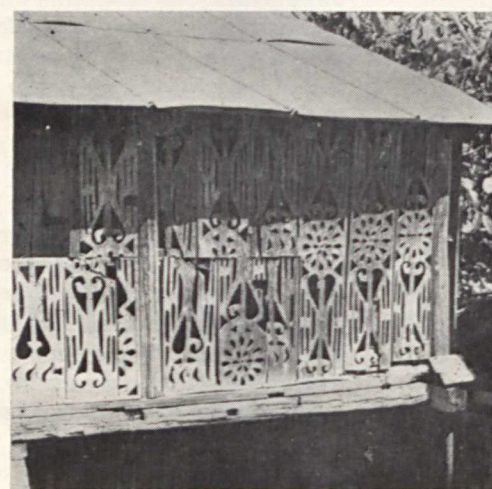
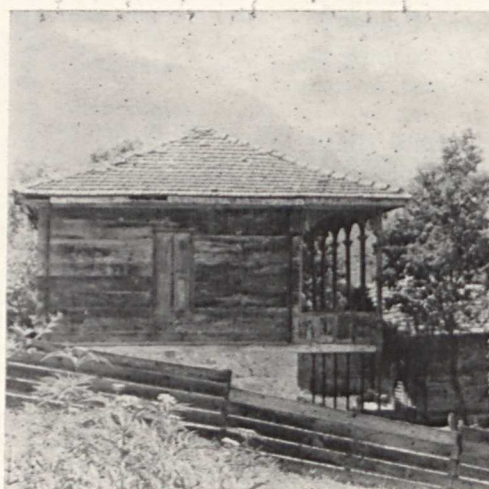
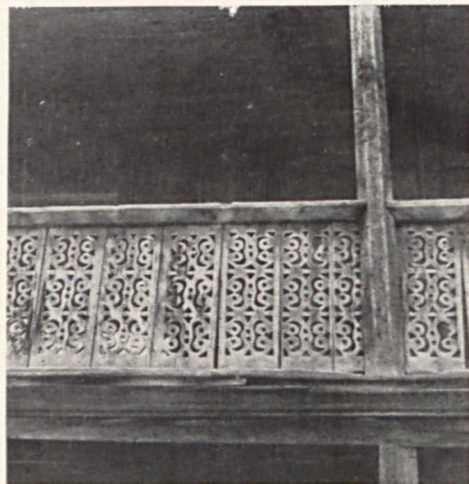
# Ода-сахли

Самсон Лежава

В Западной Грузии по сей день можно увидеть весьма интересные памятники грузинской народной архитектуры — жилые дома «ода-сахли». Однако, к сожалению, их число постоянно и неумолимо сокращается...

«Ода-сахли» отличаются функциональной логичностью, совершенством форм, ясностью и четкостью структуры. В них дает себя знать богатейшая, имеющая глубинные истоки, многовековая традиция грузинского зодчества.

В «ода-сахли» простые сельские ремесленники, несомненно, достигали впечатляющих результатов — дома эти привлекают нас, при строгости их построения, жизнерадостностью, как бы стройностью пропорций. Для них характерны выверенность соотношений раз-



личных элементов, завершенность и компактность внешнего облика. Весьма специфической чертой «ода-сахли» следует считать не только открытость, но, можно сказать, и «раскрытость» по отношению к окружающей среде. Одним из важнейших элементов данного сооружения является широкий, имеющий значительную площадь балкон, который крепко «связывает» относительно более изолированные жилые помещения (хотя имеющие довольно-таки крупные окна) с ландшафтом, то есть можно сказать, что балкон является условной «межой» жилья и природы. Его многофункциональность очевидна — отсюда можно созерцать красоту пейзажа Грузии, причем, при различных углах зрения, вы сможете и охватывать широкие панорамы, и видеть более укромные, скромные уголки дворов — сложный рельеф тому подмога. На балконе возможно и работать, и принимать гостей, и даже... спать, конечно,





при благоприятной погоде. Здесь же сушили фрукты. И еще — в комнаты можно было попасть, только проходя через балкон — в отличие, например, от городских, скажем, тбилисских, «подвешенных» балконов. В общем балконы являлись и очень нужным, и любимым для всех местом. Их искусно украшали сами же древоделы-зодчие: перила делались куда привлекательнее из-за изящных балясин, называемых «рикули», а также из-за ажурных, выпиленных досочек, имеющих порой очень красивый рисунок, состоящий из хитроумно соотнесенных, но в сущности простых элементов. Более импозантный вид имели декоративные, также ажурно проработанные арки самого многообразного росчерка — их структура в большинстве случаев



более богата, они представляют акцентированный элемент в декоре здания. Пovyше них расположены также декоративные, опоясывающие карнизы. Построение орнаментальной композиции арок, как в общем и всего остального ажурного декора, отличается хорошей читаемостью, продуманностью, четкой субординацией первичных и второстепенных элементов, ясностью построения и в то же время — изобретательностью, а порой — и смелостью сочетания разнящихся «конфигураций». Простота технического исполнения декора компенсируется несомненной эффективностью ажурной резьбы, его графической выразительностью и в то же время живописностью — в связи с постоянно меняющимся освещением.

В дополнение ко всему весьма привлекает естественная фактура и текстура дерева в подобных домах. В душе появляется чуть тоскливое чувство: это пока еще живые, но уже памятники недавней старины.



Памятники грузинского  
деревянного зодчества  
из Рачи  
(провинция  
западной Грузии)

Село Баджи  
Село Гадиши  
Село Баджи (деталь)  
Село Челна геле  
(деталь)  
Село Сори (деталь)





## Альтернатив нет

Даниил Дондурей

При обсуждении любых проблем современности мы требуем (видимо, это записано в геномике отечественного самосознания) самых радикальных, бесповоротных решений. «Реализм» или «авангард»? Принудительное воспитание зрителей или удовлетворение их эстетически непробужденных потребностей? Вопросы сложные — но укорененная в нашем культурном обиходе привычка предписывает отвечать на них в терминологии не мирного компромисса, а военных действий: «встать на вахту», «разгромить» или «защитить». И главное, «общим курсом — вперед к победе».

Поэтому, чтобы избежать дальнейших кривотолков, скажу сразу: я за художественный рынок, открытый и честный, за покупателя — нашего и западного, за конкуренцию художников, экспертизу критиков и соревнование галерей. Мне кажется, что все это только оздоровит наше искусство. Больше того: я в этом не сомневаюсь. Причем настолько, что мог бы на этом закончить статью.

Если что и мешает сейчас поставить точку — так это убежденность, что проблема в данном случае никак не сводится к выбору позиции. Да, я за рынок — но в изобразительном искусстве всего за два года намыт остров настоящего, без оговорок, капиталистического рынка. Да, я за свободную продажу — по аукционы на конвертируемую валюту, совместные предприятия по торговле искусством, многомесячная работа советских художников за рубежом по приглашению галерей — все это уже есть (обратите внимание: только в области изо, в отличие от кино, театра, филармоний, видео, коммерческие кооперативы Постановлением от 29 декабря 1988 года никак не ограничены).

Парадокс, однако, в том, что все эти чуть ли не самые радикальные экономические преобразования, которые произошли едва ли не в самом консервативном виде искусства, настолько многозначны, что мы оказываемся не в силах ни осознать их масштаба, ни разобраться в последствиях.

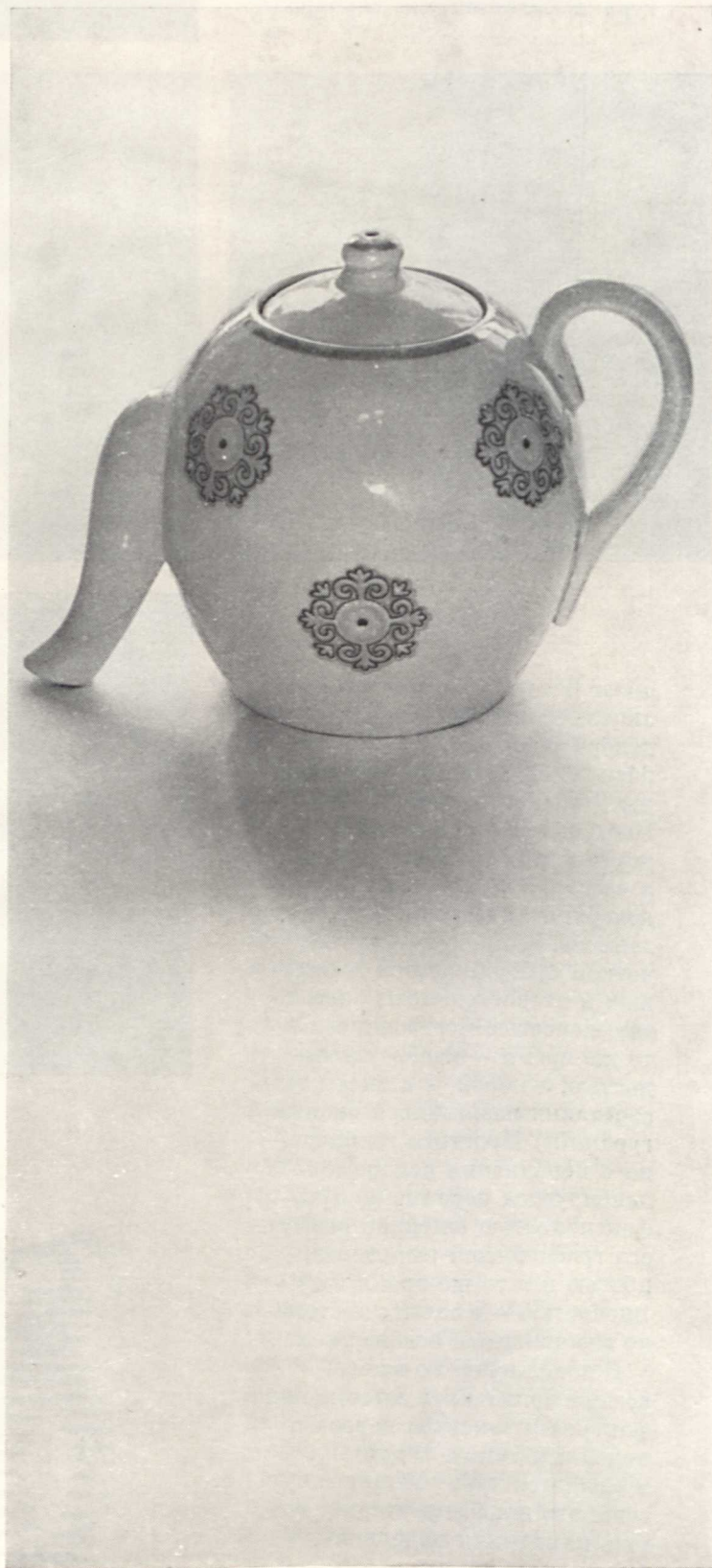
Думаю, сейчас было бы в высшей степени самонадеянным, даже опасным, считать, что нам понятно, что же произошло в тот момент, когда на аукционе «Сотбис» на глазах шокированной публики за четыре картины Гриши Брускина было заплачено более 700 тысяч долларов. Действительно ли это, как писал журнал «Новое время», «рубеж, после которого скрыть очевидное станет невозможным: мы обладаем не только славным прошлым, но и богатым настоящим»? Или это, как писал журнал «Смена», — разбазаривание национального достоинства, невозполнимые утраты? Кто знает? Пружина социально-экономических и политико-культурных следствий рыночных акций сжалась, и мы не знаем, что произойдет, если она распрямится.

Пока ясно одно: сегодня мы присутствуем при рождении чрезвычайно странного феномена — полноправным заказчиком советского искусства становятся частные иностранные покупатели, вернее, западный рынок с его разветвленной технотектурой, торговцами и перекупщиками, маклерами и спонсорами, конъюнктурными и искусствоведческими службами.

Было бы в высшей степени непрофессионально подходить к этому феномену с родимыми мерками: «деньги погубят искусство»; «деньгами стала мериться ценность художника», «между деньгами и талантом приходится выбирать» и так далее. Все это — взгляд из досотбиеской эры. Сегодня речь идет не об «искусшении деньгами», а... о другом сознании, где коммерческое измерение искусства — ценностно приемлемый, даже привлекательный синтетический показатель качества. Для западного человека цена говорит о произведении больше, чем целая конференция искусствоведов. Она интегрирует все проблемы, распутывает все узлы. В этой системе координат такие архаические понятия, как авторское видение или мастерство — лишь предпосылки истинной ценности. Проверяется же она на рынке.

Такова эта чуждая нам система, и нет ничего удивительного в том, что наша традиционная художественная жизнь не может не реагировать на появление столь активного инородного фермента. Скорее надо удивляться, как лихо она пристраивается к прозападным товарным отношениям, скрещивает живые кристаллы с искусственными, на ходу учится создавать иллюзии настоящего рынка. Мы чувствуем себя, как на бирже: день ото дня поднимает свои акции Шутов, хорошо идет чета Копыстанских, держит уровень Янкилевский, пошел вверх Басыров. За всем этим надо следить, догадываясь о результатах коммерческих воздействий, умея предсказывать, кто следующий. Американский владелец более десятка галерей по продаже советского искусства Нахамкин, видя, что ряд имен ушел в недоступные его бизнесу выси, меняет на глазах стратегию: начинает выращивать на экспорт наших провинциальных художников, ищет дешевую молодую кровь. Западногерманский «шоколадный король» Людвиг предлагает построить в подарок Москве пристойный музей современного искусства. Столица наводнена зарубежными перекупщиками, ощущающими себя англичанами времен королевы Виктории, попавшими в Африку.

Что скрывать, для деловых кругов Запада есть своя выгода в «русском» (советском) варианте рынка. В этаким «квазирынке» с широкими щелями-клапанами. Тут можно скупать работы за относительно бесценно и перепродавать их с огромной прибылью. Можно использовать благоприятную политическую конъюнктуру для решения экономических проблем. Можно обновить центры современного искусства (только в ФРГ за последнее время возникли музеи советского искусства в Лахене, Бохуме, Дюссельдорфе). Но, что крайне притягательно, — через эти щели можно инвестировать потенциально доходные идеи, заимствованные из другой почвы, выкорчеванные оттуда, — и таким образом эффективно регулировать отношения на самом западном рынке. Это что-то наподобие подземных резервуаров нефти, которые вводятся в оборот только тогда, когда есть в этом необходимость.





Видимо, опытные менеджеры осознают, что такая практика пока очень хрупка, никак и никем не обеспечена, что пышные поступления из Советского Союза базируются, в сущности, на элементарном управленческом волеизъявлении «разрешено — не разрешено». Вот почему, скажем, Альфред Таубман, американский художник-любитель и миллионер, пять лет назад ставший владельцем «Сотбис» и превративший кичившееся своими благородными традициями британское дело в процветающее транснациональное предприятие, делает символический жест: прямо на аукционе заплатив 35 тысяч долларов за картину Ильи Кабакова, дарит ее городу Москве с условием — это начало коллекции будущего музея современного искусства. Так серьезный партнер начал стимулировать необходимые ему действия потенциального контрагента. По той же причине французские и голландские (в Ленинграде, а в Москве — южнокорейские) дилеры стали отбирать для одновременной работы двадцатилетних художников, чтобы за десять-пятнадцать лет воспитать их в духе европейских звезд. Постепенно в сотрудничество вовлекаются не только живописцы или прикладники, но и весь «обслуживающий» профессиональный слой — советские искусствоведы, журналисты, администраторы. Нужна инфраструктура. Нужна для эффективного предпринимательства.

Художники, на кого обратился благосклонный взгляд дилеров (или не так резко: большинство из них), вынуждены осознавать, что сотрудничество с зарубежными работодателями долгосрочным быть не может. Конечно, это нелепо — думать, что твои работы — лишь неустойчивый по ценам продукт на делающем гигантские ставки торжище. Что под видом живописи фактически продаются художественно заверенные декларации бывших диссидентов (так большей частью понимают советский авангард тамошние обыватели). Что твои картины, если не об-

мулировалась тем, что наш «андерграунд» был социальной программой, идеологической силой. Он строил свой образ, саму жизнь на противостоянии господствующим установкам и морали. В оппозиции — неважно, подлинной или иллюзорной, — к прописываемому воздуху времени запретам и принуждениям. Насильственные действия Системы, выбиравшей в качестве своих опознаваемых образцов то Владимира Серова, то Валентина Сидорова, то Илью Глазунова, формировали художников «андерграунда» фактически так же твердо и последовательно, как западные дилеры. Доктрина Суслова, можно сказать, помогала этим художникам выстоять.

Теперь все поменялось. Вместо культа непродávаемого — «непродажного» — искусства надо узаконить авторитет расчета, страшно сказать, маркетинга. Реально расстаться со всеми дорыночными сентиментами, с нашим растлевающим закулисьем. Продавать открыто, без лжестеснительных экивоков обсуждать любые цены. Пока еще это невозможно. Легче узнать, сколько стоит наш стратегический бомбардировщик или приличная жена где-нибудь в Туркмении, чем выяснить, по чем ушла в фонды Министерства культуры картина Гелия Коржева или в ФРГ — полотно Натальи Нестеровой. Легче установить связи с западным дилером, чем формировать инфраструктуру внутреннего рынка. Почему? Откуда такое противодействие?

Говоря о перспективах внутреннего художественного рынка, обычно подчеркивают, что пока они сумрачны, причем по многим причинам.

Во-первых, потому, что наш родимый Худфонд и «их» проклинаемый рынок по целям и механизму — практически... одно и то же. Примеров множество. Владелец галереи из ФРГ понравился у одного нашего художника камерные натюрморты с бу-

## Джеймс Д. Коке

Директор «Гранд сентрал арт галлерис» (Нью-Йорк)

Наши основные, самые знаменитые коллекции искусства — это собрания очень богатых людей. Мэлоны, Рокфеллеры, Карнеги проявили поразительный ум, составили свои огромные коллекции. Деловое чутье и твердое понимание своего невежества в области искусства помогли им найти таких экспертов, которые сумели порекомендовать им действительно выдающиеся произведения искусства. И коллекции эти, самые замечательные собрания, складывались постепенно блок за блоком, год за годом, пока не приобрели высокую классность. Можно сказать, что примерно такая же ситуация, лишь на ином уровне, существует по всей стране. Сейчас в США действует примерно 15 000 различных галерей. Однако лишь 5%, если не меньше, людей, приобретающих картины, считают, что хорошо понимают в изобразительном искусстве. Остальные полагаются на очень разветвленный институт экспертов-советников, часть из которых являются владельцами галерей, другие выступают в роли консультантов и критиков. И все эти люди работают в общем в некоей кооперации, между ними редко возникает открытая война или конфронтация. Эта сеть экспертов вместе с бизнесменами в области искусства создают художествен-

ный рынок, репутацию художнику, помогают ему двигаться вверх. Мне кажется, что в СССР и сами художники, и те, кто продают искусство, плохо понимают эту ситуацию. Сейчас в силу разного рода причин, более всего политических, русское искусство пользуется большим вниманием. Им интересуются. И это кружит головы нашим художникам. Такие события, как, скажем, московский аукцион фирмы «Сотбис», оказал мне, мне кажется, плохую услугу. Они видели блеск шоу и высоких цен. Однако они не понимают, что фирма «Сотбис» обладает очень большими возможностями в области рекламы и очень высоким престижем. А вот печальный опыт фирмы «Гернси» гораздо менее известен. Она собрала поспешно большую коллекцию произведений советского искусства, не подготовила свой аукцион, и он провалился полностью. Около 80 или даже 90% из предложенных вещей не получили стартовой цены. Понимаете, в чем тут дело? На «Сотбис» высокую цену получили не столько сами художники, сколько репутация фирмы. Однако замороженные промелькнувшим праздничным зрением советские художники недоуманно повышают цены на свои работы. Сегодня за ту вещь, которая два года назад стоила бы триста долларов, они требуют две-три тысячи. Однако на Западе, как правило (я не говорю о редких исключениях и звездных

карьерах), репутация и цена растут постепенно — и только тогда стабильна — от трехсот к четырем, от пятидесяти к тысяче. Для приобретения репутации и прочного рынка нужны выставки, пресса, известность в разных районах мира. И главное — вам надо, по-моему, внимательнее осваивать многолетний опыт западных галерей. Присматриваться, как они работают. Недавно мой знакомый, бизнесмен, хотел купить в одной из московских галерей несколько вещей. Оказалось, что сделать это можно почему-то только через два дня, а он уезжал... Вам, наверное, даже непонятно, какое это производит впечатление на западного покупателя. Думаю, он в эту галерею больше не пойдет и другим не посоветует. Она несолідна... Короче, вам надо прежде всего создать у себя такую обстановку, чтобы дипломат или бизнесмен, зайдя в галерею, мог бы купить за несколько сот — тысячу долларов поправившуюся ему картину. Эта простая ситуация — основа всего остального, что надо на ней надстраивать.

## Филлис Кайнд

Директор «Филлис Кайнд-галлерис» (Нью-Йорк)

Система частных художественных галерей возникла у нас в Америке не так давно. Знаменитых галерейщиков типа Воллара здесь до войны не было. В то время карти-

ны порой продавались даже в аптеках — рядом с лекарствами, мороженым и всяким случайным товаром. Я помню это — и мне очень понятен ваш интерес, ваше желание перенять опыт. Боюсь только, что в этом деле нет готовых рецептов. Для меня, например, идеальный тип взаимоотношений с художником — сотрудничество на полном взаимном доверии. Он приносит мне чаще всего все свои вещи, то есть вообще все, что он делает, а я веду подробный архив и знаю судьбу практически каждой его работы. Эти данные оказываются весьма ценными. Художники ведь часто неспособны следить за судьбой своих работ — даже крупных, не говоря уже об эскизах, набросках. Я же все документирую, снимаю на слайды — и если какой-нибудь музей или кто-то еще захочет организовать выставку с его участием или критик — узнать что-то об этом художнике, они обращаются ко мне. В своей галерее я устраиваю вернисажи, приглашаю систематически журналистов, искусствоведов, критиков. Вы знаете, ходят. Кроме того, я сама обожаю искусство и охотно беру на себя роль лектора и гида, когда в галерею приходят разные люди, не обязательно возможные покупатели, а просто чьи-то знакомые или друзья одного из моих подопечных. Я рассказываю им о творчестве «моего» художника, показываю его место на пестрой кар-

ращать внимания на обычную искусствоведческую выпренность, часто — лишь эффектные или эффективные акции на рынке политической конъюнктуры. Приходится переживать незапознанный для советского человека опасность: вдруг мировая мода перебросятся от нашего соц-арта на искусство испытывающей сейчас последствия экономического чуда Турции...

Не будем, однако, думать, что эта проблема касается отдельных художников. Исчезнет приторный вкус советской «жили» — что тогда? Психология художественной колонии, ориентированной на запросы метрополии? Этакая заурядная коралловая плантация международного артбизнеса? Так где-нибудь в Лесото или в Малазии транснациональные корпорации устанавливают ультрасовременное оборудование, используя дешевую рабочую силу аборигенов. Неужели мы смирились с тем, что наших художников (скажем мягче: определенный тип советских художников) будут из-за кордона финансировать, направлять, «складировать» наподобие того, как в свое время в Америке вырастили квадратные помидоры для удобной фасовки и транспортировки в ящиках?

Особая роль в решении этой проблемы принадлежит художественным властям. Перестав представлять вчерашних авангардистов в образе врага, лишив их статуса и самочувствия подпольщиков, система наконец-то впервые поступила дальновидно: с успехом интегрировала противника в свое распахнутое лоно. Вместо двойственности, которая десятилетиями культивировалась в нашем искусстве: «официальное — неофициальное», возникло новое, куда менее органичное противостояние: внутреннее искусство (на рубль) и экспортное (на валюту). В новых условиях работают не исконные противостояния культуры и контркультуры, но взаимодополняющие, иногда сращенные, иногда конфликтующие отношения культуры и инокультуры.

Раньше духовная энергия неагитированного искусства акку-

тылками. Она заказала большую серию, пообещав через определенный срок за ними приехать. Автор же решил придумать что-нибудь поинтереснее и подготовил настоящие живописные саги с двухметровыми бутылками. Дама приехала и ужаснулась. Купила те, старые, а эти — самоказанные, предложила выбросить. Вам это ничего не напоминает? Вы никогда не рисовали зайчиков для детского сада?

Рынок — это вызов, на который хочешь не хочешь надо отвечать. Это непременно свободная продажа, коммерция. Не поиск своего пути, не декларация открытия, а создание того, что покупается. Можно работать на собственный образ, а потом уж его продавать — но в любом случае это жесткие экономические отношения. Худфонд плох, потому что приходится зайчиков рисовать или галерею героев да еще рассчитывать за них рублями. Но и там — у них — тот же тематический заказ. Правда, на валюту. В любом случае надо шевелиться. Либо в Худфонд бегать ножками, либо к иностранцам. Одним приятнее абстракцию делать в Мюнхене, другим — портрет знатного механизатора в алтайском захолустье. Плюрализм.

Вторая причина отсутствия внутреннего художественного рынка связана с общенациональным убеждением, что коммерческое искусство — это духовное фиаско, потакание самым низменным вкусам. У нас искусство никогда не было ориентировано на зрителя, да и сама художественная жизнь устроена таким образом, чтобы всегда была возможность обойти рынок, объявить его вне закона. И дело тут не в деньгах, не в экономике, а в традициях.

Когда же сегодня появились первые импульсы ориентации на зрителя — незамедлительно возникли два квазирынка: почти западные кооперативные галереи, аукционы, коммерческие выставки — с одной стороны, Арбат и Измайлово — с другой.



Они, при всех издержках, достаточно полно удовлетворяют потенциальный спрос в диапазоне от политики до секса и кича. Но значение квазирынка сильно преувеличено. Общий объем продаваемых произведений составляет менее одного процента художественного производства в нашей стране — то есть на сумму менее чем 4 миллиона рублей в год. Подавляющая же часть публики с изобразительным искусством вообще в контакт не вступает.

Причудливое соседство, которое мы наблюдаем сегодня, означает, что в наших условиях экономика (как легальная, так и теневая) «впаяна в культурный контекст, который из-за обилия сюжетов, событий, анекдотов ускользает от внимания. Рынок у нас существует не в отрыве от наших культурных традиций и привычек, нашего духовного склада, нашего военкоммунистического прошлого. Если бы так было, что любой народ в любое время готов принять и пустить в ход самые эффективные и рациональные средства и методы хозяйствования, если бы одни национальные организации не отторгали лекарства, которые уже оздоровили их соседей, то рыночные отношения установились бы у нас еще во времена Московской Руси...» («Новый мир», 1989, № 2). Я думаю, что некие странности ситуации есть на самом деле — лишь способ адаптации традиционно укорененной у нас феодально-цеховой художественной жизни к новым условиям. Формы — новые, импортированные, но не может не смущать сакраментальный вопрос: неужели приживутся? Боже мой, сколько блистательных поглощений, исчезновений самых здравых и перспективных идей хранит наш исторический опыт! Срабатывают и инерция, и устойчивые к любым веяниям времени архетипы деятельности. Помните, как у Чехова: «Провели телефон в волостное правление, но там он скоро перестал действовать, так как в нем завелись клопы и пруссаки».

те изобразительного искусства, знакомлю с особенностями его изобразительного языка, ввожу слушателя в общий контекст современного творчества. Иными словами, выполняю главную свою задачу — так, как я ее понимаю — то есть, служу мостиком между художником и публикой. Система эта обычно приносит хорошие результаты. «Продвигая» своих художников для показа в другие галереи, музеи, создавая круг покупателей, я постепенно, зернышко к зернышку, колосок к колоску, создаю ему твердую репутацию и ввожу в круг истинных ценителей искусства, подбираю ему близких по духу людей. В Америке это очень важно. Конечно, есть среди моих покупателей люди амбициозные, гонящиеся за модой. Есть люди, полагающие выгодным вкладывать в живопись свои сбережения (иногда они превращаются потом в настоящих знатоков). Но в основном я ориентируюсь на публику истинно культурную. Думаю, что среди галерейщиков у меня много единомышленников. При всем том мне, конечно, необходимо продавать картины и получать от этого доход. Ведь я живу на это... Что касается советских художников, то, к сожалению, общение с ними чрезвычайно затруднено. Мы вынуждены действовать через «Межкнигу»; художник не может гарантировать, что станет продавать свои вещи только через меня, если он даже того и захочет. Я убеждена, что если бы ваше

государство сняло эти бессмысленные преграды, в США был бы в конце концов создан благоприятный рынок советского искусства, который останется стабильным даже после того, как схлынет нынешняя эйфория и утихнет «русский бум» в политике и искусстве.

### Роберт Ф. Мюррей

Директор «Брейлер галлери»  
Президент Ассоциации  
галерейщиков Александрии  
(г. Вашингтон)

Наша маленькая Александрия — когда-то столица Америки — давно уже превратилась в один из микрорайонов Вашингтона. Сегодня это традиционный район обитания художников. Сюда приходят самые разные люди, когда ищут встреч с современным искусством. Кварталы Александрии насыщены всякого рода художественными галереями. Здесь их около 200. В 1983 году я организовал Ассоциацию, чтобы мы перестали дублировать друг друга. Судьба сложилась так, что тут, в Вашингтоне я занимаюсь в основном русским искусством. Заинтересовался им еще в Париже, где жил много лет назад, и с тех пор интерес этот во мне не угасает. Так что теперь, если кто-то в Вашингтоне начинает интересоваться вашими художниками, его отсылают к «русскому Бобу»... Однако мой опыт общения с вашими художниками говорит, что они пока еще очень плохо пред-

творческому ведомству введение элементов художественного рынка было бы полезно для стимулирования эмоционального тона и защиты престижа. Это тема другой статьи. Скажу только, что я не одинок в этой позиции. Хотя, к сожалению, нас меньшинство.

Но иногда спрашивают: а что вы, собственно, имеете в виду, когда говорите об этом? Какие акции, формы, структуры надо бы вводить для осуществления подобной программы? Вот на этот вопрос, чтобы дать пищу для обсуждения, я готов отвечать.

Представьте себе несколько специальных долговременных программ крупнейшего творческого ведомства. Среди них: выдача кредитов (конечно, под определенные гарантии) тем, кого можно назвать «социалистическими предпринимателями». Ими, кстати, могут быть и те художники, кто не хочет ни рисовать передовиков на комбинате, ни в уничижительном облике любителя за копейки торговать в Измайлово и в то же время не способен участвовать в долларовых гонках. Этой довольно большой категории художников нужен новый организационный механизм творческой жизни. Кредиты могли бы выдаваться Худфондом. Не только под кооперативные галереи, хозрасчетные выставочные центры и сообщества — но и, скажем, под самокупаемые масштабные акции, в которых принимают участие зрители.

Сегодня нужно и постоянно действующее всеобщее аукционное предприятие с отделениями в разных городах и штатах профессиональных аукционистов. Нужна развитая сеть магазинов, в которых, в отличие от фондовских салонов, каждый человек мог бы не только купить, но и продать и перепродать принадлежащее ему произведение искусства любого направления и качества по договорной цене.

Наконец, никаких изменений не произойдет, если на авансцену художественной жизни не выйдет главное действующее

ставляют себе ту конъюнктуру, которая существует в США. Наш рынок, цены, возможности очень разнообразны, они сильно отличаются в разных частях страны, в отдельных городах и даже в разных районах. У меня, например, маленькая галерея. Это означает, что мне удобно иметь дело со сравнительно небольшими работами. Более крупные вещи мне и развесить да и продать трудно. Цены в моей галерее умеренные. Пока. Моими покупателями в основном являются «япи» (молодые профессионалы — врачи, адвокаты, юристы, бизнесмены) с хорошими видами на будущее. Они охотно покупают живопись. Это им интересно, возможно, со временем окажется и выгодным. Как правило, я рекомендую им покупать одну-две картины в год по цене одна-две тысячи долларов. Все, что свыше четырех тысяч, продается среди этого контингента с трудом. Хотя я надеюсь, что с течением времени нынешние мои клиенты станут намного состоятельнее и смогут покупать более дорогие картины. Это значит, моя стратегия рассчитана на длительный срок. Я воспитываю не столько художника, сколько покупателя. Но ваши художники, как правило, плохо понимают, что такое стратегия. «Московский Сотбис» вскружил им голову. Так, например, я купил у одного московского графика два года назад гравюры по двести-триста долларов за штуку. Теперь он хочет в десять

раз больше. Возможно, в США найдутся галереи, где платят лучше, чем у меня. Но найти такие престижные места и пробиться в них художник должен сам. Причем с риском: ведь по коммерческим законам если цена на художника начинает снижаться, это очень плохо. Еще один вопрос, на который обычно просят ответить: «Сколько денег получит художник?» Это зависит от наших посредников. Я, например, получаю советские работы не непосредственно от художника, а через посредника, Елену Корнетук. Она рассылает нам перечни, по которым я могу заказать подходящие для меня картины. Заказывая, я делаю надбавку на цену, чтобы обеспечить свой доход. Беру 30% комиссионных. Конечно, лучше было бы иметь дело с какими-то из ваших художников непосредственно. Но я не могу брать на комиссию работы, потому что покупать их в большом количестве для нас невозможно — а что с ними делать, если не удастся их продать? Отсылать обратно немудрено, слишком велики транспортные расходы. Чтобы преодолеть все эти трудности, необходимо намного упростить возможность контактов, наладить обмен информацией и разного рода сотрудничество. Уверен, появившись сейчас такая возможность, в Вашингтоне сразу нашлось бы несколько галерей, которые захотели бы работать с советским искусством. (Л.Невлер, Нью-Йорк)

Так что естествен ли для нас путь, неизбежно венчающийся рынком? Вроде бы альтернатив нет, но... Он нам не подходит. Просто потому, что нереален. С ужасом произношу эту консервативную мысль. Но именно в этом для меня — истинный драматизм момента. Неразрешимость ситуации.

В изобразительном искусстве продаются подлинники (а не воспроизведения, как в кино, театре, музыке, где приобретение копий или доступ к исполнению по карману каждому), и покупатель должен быть самостоятельным, чтобы позволить себе это. Поэтому нормальный рынок пластических искусств — привилегия богатого общества (имею в виду средний уровень жизни и достатка). Чего уж там мяться — общества с развитой и разветвленной частной собственностью. Рынок искусств в принципе противопоказан дефицитной экономике, в которой подержанный автомобиль стоит дороже нового. Так что при нашей бедности...

При нашей бедности остается уповать на приращение и сосуществование, казалось бы, противоречивых, отторгающих друг друга структур. На дотошное обсуждение, казалось бы, уже не стоящих нашего внимания проблем.

При нашей бедности, при отсутствии богатых покупателей искомая многоукладность художественного существования не может пока ниоткуда появиться, кроме как при пособничестве единственного пока богатого спонсора — самого Союза художников. Парадокс? Да. Но ведь и тот факт, что экономическая перестройка в нашей стране пошла «сверху», представляет собой не меньший парадокс: еще четыре года назад все, к чему мы привыкли, казалось вообще невозможным. Надо было только достаточно «испытаться», увидеть тупики путей, по которым катится хозяйственный механизм, проявить мудрость, гибкость и решительность.

Не будем сейчас обсуждать, почему я считаю, что и самому

лицо рыночных отношений — менеджер, ставленник покупательского спроса, инициатор и делопроизводитель реализуемых проектов.

Вообразите ситуацию: Союз художников финансирует мощную рекламную кампанию по повышению престижа изобразительного искусства. Сегодня этим никто не занимается. Если бы пару недель публика могла созерцать проданные по эпатажным ценам работы победителей «Сотбис», очередь на такую выставку протянулась бы на всю Красную Пресню — и после этого никакие расценки не казались бы удивительными. Но разве не абсурдна ситуация, когда художник, получивший за свое полотно на мировом рынке самое большое авторское вознаграждение за всю историю нашей страны, — был да и остался в ней совершенно неизвестен, хотя тот факт, что сегодня Брускин имеет предложение от «Мальборо», характеризует его как мастера, выставленного рядом с такими знаменитостями, как Уорхол.

Сегодня народные депутаты — представители Союза — имеют возможность законодательной инициативы. Кто препятствует им поставить вопрос о налоговых льготах и иных финансовых послаблениях государственным и общественным организациям, кооперативам, меценатам или спонсорам за благотворительную деятельность в сфере искусства? Никто.

Но все эти и многие другие возможности имеют шанс состояться только в том случае, если Союзу хватит мудрости и дальновидного предвидения в поддержке своих, на первый взгляд, оппонентов — точно так же, как делают хозяйственные руководители, поддерживая кооперативы и аренду. Сила выживания в современном мире заключена в сосуществовании конкурентов, в возникающей тут энергии, в выработке живых механизмов их противостоящего взаимодействия. Можно не любить рынок. Можно бояться. Но надо помнить: альтернатив нет.



# Комар и Меламид конфиденциально

Гарри Индиана

<...>

В феврал-марте 1985 года в галерее Рональда Фельдмана состоялась выставка картин Комара и Меламида 1984—1985 годов. Хотя художники не стали придерживаться какой-то хронологической или сюжетной последовательности, их работы в целом читаются как серия эпизодов из общей объемной автобиографии, где фоном их образу воспринято служит жесткая модель социально-политических мизансцен. В этой киноидее место действия непрерывно меняется — Советский Союз, Израиль, Нью-Йорк. Как при киномонтаже, Комар и Меламид склеивают воедино атрибуты тех культур, которые им довелось узнать, стремясь тем самым подчеркнуть духовную пустоту, объединяющую все уголки знакомого мира.

В пристальном внимании художников к современному маскараду политической власти очень тонко, но предельно ясно выражается как нежелание участвовать в обмане, так и решительный отказ быть сторонними наблюдателями. Комар и Меламид выросли в стране, где для многих тайная правда заключается в том, что всё — ложь. Это и позволяет им за внешними переменами ощутить перемены реальные, которые нельзя увидеть, а можно лишь почувствовать, — перемены в сознании, его деформация, вызванная целым комплексом элементов культуры, поставленной на службу власти. Художники словно хотят доказать нам, что симптомы этой деформации можно считать столь же регрессивными, как академизм XIX века, как экспрессионизм, как все «хорошо забытое старое», но, с другой стороны, их можно расценить и как нечто новое, прогрессивное — все зависит от того, что сам зритель захочет в них увидеть.

Несомненно, Комар и Меламид видят мир шире, чем большинство представителей других современных течений в искусстве, а уж своеобразие и неповторимость их тематики просто поразительны. В том, что говорят художники зрителю, нет никакой неясности или недосказанности, а ведь они говорят сразу очень о многом — здесь и личные воспоминания,



# 7

## Стихи о смерти

Komar & Melamid

## Death Poems

Manifesto of Eclecticism

# РАКУРС

## Они придумали соц-арт

«РАКУРС-7» посвящен истокам советского соц-арта.

Поговаривают, что соц-арт устарел. Но как может устареть то, чего никто не видел, как не видели мы соц-арт «первой волны». Расхожий соц-арт действительно отталкивающе моден, но он и знаком нам в основном по вторичным образцам. Меж тем его успех в 80-е годы был подготовлен усилиями многих художников, среди которых называют В. Комара и А. Меламида, Л. Сокова, А. Косолапова, И. Кабакова, Э. Булатова и других. Система соцартистских образов была так подробно разработана, что мгновенно воплотилась в официальной культуре — от ленинградского плаката до страниц «Огонька», — а затем начала разминаться по мелочам.

Мы пользуемся возможностью показать «классический» соц-арт. Во-первых, как арсенал используемых сегодня образов, во-вторых, как дополнительный материал по истории советского искусства 70-х. Без соц-арта «первой волны» история эта не может быть объективной (хотя уже создавалась неоднократно).

Нам кажется, что эти работы не устарели. А некоторые из работ не устарели настолько, что мы просто не смогли их опубликовать.

(Окончание на стр. 0)

В. Комар, А. Меламид  
Двойной автопортрет  
в виде юных пионеров  
1982—1983





и гетеросексуальность, и политическая мифология, и история направлений в искусстве, и кастрационный комплекс, и смерть. Но для зрителя, чье воображение ограничено рамками какой-то одной культуры, оказывается не так-то просто решить антропологические уравнения, которые они строят между разными культурами.

Творчество Комара и Меламида — синтез их жизненного опыта в Советском Союзе и Соединенных Штатах, поэтому главной темой своей новой работы они выбирают Ялтинскую конференцию — символ военного сотрудничества двух стран, колыбель современной геополитики. Для тысяч, если не для миллионов американцев и русских, которые не имеют ни малейшего представления о том, что же на самом деле происходило в Ялте, фотографии с конференции — не более чем окутанные тайной и легендами картинки. После Ялты история пошла вперед такими гигантскими шагами, что даже недавние события начинают казаться далеким прошлым. Для постмодернистского воображения американцев мир Ялты настолько лишен «сиюминутности», что его образцы легко могут быть отнесены к седой древности мифов или превращены в выхолощенный материал для удовлетворения визуального аппетита. Зевса с Минотавром художники легко могут перенести в 1945 год, а Сталина изобразить рядом с Джорджем Вашингтоном, не оскорбляя при этом чувств большинства людей моложе двадцати пяти лет. В их работах и Сталин, и Гитлер предстают перед зрителем как нейтральные художественные образы, возвращаясь из забытия, подобно тому как возвращаются к своим владениям фальшивые монеты.

Обращается Комар и Меламид и к настоящей античной истории — Нерон, Цицерон, Римская империя. Мы снова попадаем во времена мифов и легенд, авгуров с их странными пророчествами, чудес и кровавых жертвоприношений, видим, как слепые ведут слепых. Здесь многократно возрастают смысловые перегрузки каждого образа-символа, хорошо знакомого нам с детства.

Чем дальше в прошлое уходит история, тем больше она становится мифом. Если втиснуть нашу историю в шаблонную форму легенды («Рональд Рейган в виде кентавра», 1980—1981), а мифологические персонажи перенести на современную почву, то время может сжаться в предельно краткий, но чрезвычайно насыщенный событиями миг. Образы сжатого времени раскрываются перед нами все сразу, подобно вееру, образуя огромный и непрерывно меняющийся ребус, лабиринт Минотавра...

Совместное творчество Комара и Меламида означает «смерть» художника-одиночки, одержимого магией собственного величия. Во многих работах вы-



В. Комар, А. Меламид  
В детстве я однажды  
видел Сталина  
1981—1982

# Я тоже в детстве видел Сталина

Иосиф Бахштейн

Весной 1988 года В. Комар и А. Меламид побывали в Москве — после одиннадцатилетнего отсутствия. Я встретал их на аэродроме, испытывая страх потери самооткровенности: «Смогут ли узнать тебя друзья детства?» Я помнил телефонный разговор с Аликом в 1980-м, когда он сказал, что эмиграция — это шок, последствия которого, даже если они и не катастрофические, окупаются всю оставшуюся жизнь...

...По сути дела, все наши сверстники хотя бы однажды видели Иосифа Виссарионовича, неважно — во сне или в небе, на огромном портрете, подбитом на аэростатах над Москвой и освещенном сотнями прожекторов. Название известной работы Комара и Меламида только отмечает это наше общее воспоминание. Более того, только если художник относится к вождю как к воспоминанию, он может его «правильно» изобразить.

Я помню, как в «ДИ» была опубликована статья «Год рождения 1380» Л. Н. Гумилева. По мнению Гумилева, в этом году, году Куликовской битвы, родился русский народ — как новая, дотоле не существовавшая этническая целостность. Его создала Великая битва. В этом смысле можно сказать, что в 1945 году родились не только, скажем, Алик Меламид и я, — родился советский народ, новая историческая общность, как глубококомысленно говорилось в партийных документах 60-х.

Хотя существуют аргументы в пользу того, что это произошло раньше, до войны, но мне представляется, что военное испытание как бы синтезировало, спланило все социальные слои, создало у всего взрослого населения общий положительный опыт. Поэтому последние поколения — это первые поколения собственно советских людей. И только они, повзрослев, смогли выработать осознанное, дистанцированное отношение ко всей системе ценностей официальной советской культуры. И более того — создать свою, независимую систему ценностей индивидуального существования. В официальной культуре господствовали коллективистские ценности в их тоталитарном варианте, но принципиальное различие официальной и неофициальной культуры состояло в том, что первая (в отличие от вто-

Не правда ли, странная связь между экспрессионизмом и холодной войной? Они всегда вместе. Так было в 50-х, так повторилось совсем недавно, и только после первой встречи Горбачева с Рейганом на смену неоэкспрессионизму приходит новый геометризм, и, опять, минн-юбки...

Романтизм (в бытовом смысле слова) — есть правило игры, но почитается за ее цель.

Вечность не может быть не эклектичной. Эклектизм — это вечность. Вечность — это эклектизм.

Когда мы были детьми, нас учили, что мы живем в раю, а ад — там, на западе, где во мраке исчезает солнце. Потом, после смерти Сталина, с Запада стали залетать райские птицы с ярким оперением: туристы, журналы, автомобили, зажигалки и т.д. С востока же, из Сибири, стали появляться освобожденные Хрущевым заключенные, и оказалось, что ад здесь — на востоке. Поэтому эмиграция на запад — это попытка вернуться в детство.

Разностились и эклектизм уподобляют сей мир, вернее, преходящий момент сего мира, миру иному. Только на том свете одновременно сосуществуют герои разных времен. Страшный суд, чистилище, ад и рай стилей, фрагментов и мод — вот что такое эклектизм.

Главное, чтобы жизнь не стала лучше, чем она есть.

Специализация художников по жанрам, типичная для прошлого века, уступила место специализации по стилям. Только эклектика — это освобождение от рабства однообразных производственных операций, подобным работе на конвейере.

Остались только «кич» и пародия на него. Всё, что не пародия — есть кич.



Невежеству тоже надо учиться. Постмодернисты — хороши обученные невежды.



смеиваются попытки неоксипрессионистов вернуть искусству его былую вулканическую славу. Комар и Меламид своим концептуализмом пытаются объяснить зрителю, что манерная изощренность формы для искусства смертельно опасна. Их картины производны от производных стилей, которые сегодня вереницей проходят через рыночный конвейер современного искусства. Самовоспроизводство, смерть — как в жизни, так и в искусстве. Но что важнее, голос художников здесь становится подобен голосу с того света, в нем слышна петрополивая исповедь раба, наблюдающего за земной жизнью откуда-то извне.

«Как давно меня уже нет в живых» — кто только не повторял этот известный афоризм Гарбо, и Уолтер Бенджамин, и Самюэл Бекетт. Прикинутый мертвым — один из лучших способов остаться творчески живым. Он дает возможность размышлять о мире так, словно ему уже пришел конец, позволяет просеять его остатки, отыскать удовольствие в созерцании его руин. Комар и Меламид как раз и возвращают о руинах. Их московская серия картин начала 70-х под общим названием «Пост-Арт» до некоторой степени повторяет произведения поп-арта, который тогда им был знаком по репродукциям. Но в ней присутствует и другое измерение — распад, причем распад, ускоренный прогрессом. Вот почему их Уорхолы и Лихтенштейны выглядят как осыпавшиеся фрески. «Сцены из будущего» — это незаконченная серия постмодернистских пейзажей, где еще сохранились развалины заброшенных музеев и пустых аэропортов, где сквозит зловещий оптимизм современной архитектуры, обнажающий их обреченность. Но не только руины в буквальном смысле занимают воображение художников, их скорее тревожит то, что повседневная жизнь гибнет под гнетом идеологического мусора, которым заваливает нас история.

А вот что думают художники по поводу исторического мышления: чем больше вникаешь в историю, тем сильнее осознаешь собственную несвободу и бессилие сделать что-то новое. К тому же «новое» со временем забывается и выходит из моды. В прах обращаются и все упования на свет в конце туннеля, будь то серия «Ялтинская конференция» или исполненный надежд динозавр из «Портретов предков».

В некоторых последних работах Комара и Меламид прежняя нарочито классическая помпезность («Маркс и Энгельс с натурмортом», 1981—1982) сочетается со столь же нарочитыми всплесками абстрактного экспрессионизма — «Дискобол», «Александр Македонский», «Венера Милосская» (все работы 1983 г.). Этот эклектизм был ошибочно принят за своего рода хвалебный гимн «победоносной» аме-

Вечность не может быть не эклектичной. Эклектизм — это вечность. Вечность — это эклектизм. Слава движению вперед, лицом назад!

## СТИХИ О СМЕРТИ

А ты помнишь другое время?  
Бордово-красные тусклые комнаты,  
запахи пыли, нафталина, керосина,  
завывающиеся коридоры  
коммунальных квартир и  
бесконечная музыка Чайковского,  
Шопена, Мясковского, мрачные  
голоса Левитана и Обуховой, от  
которых дребезжала радио — точка.  
Великое было время!

Виталий Комар.  
Александр Меламид

Шедевр — это канон стиля.  
Многостилие означает множество  
канонов и множество шедевров, что  
есть абсурд, ибо идея канона в его  
уникальности.

Мы дети соцреализма  
и внуки авангарда.

Сила искусства в иллюзии. Иллюзии  
божественного присутствия (икона),  
иллюзии трехмерности (реализм),  
иллюзии света (импрессионизм),  
иллюзии силы (экспрессионизм) и т.д.  
и т.п.

Fine Art — это башня не из слоновой, а  
из куриной кости. Причем  
окруженная готовыми к штурму,  
массовыми искусствами:  
любителями обглаживать кости.

То что казалось светлым будущим,  
сейчас — темное прошлое.

От иронии — через самонронию — к  
Богу!

Во время своего визита в Нью-Йорк,  
Андрей Вознесенский сказал нам: «Я  
считаю вас лучшими русскими  
художниками здесь. И может быть,  
жест рукой назад, — и там.» Он не  
понимает, что нельзя быть лучшими  
и здесь и там.

рой), умея многое, не умела одного — описывать себя.

Как раз задачу создания художественного представления об официальной культуре одним из первых решили Комар и Меламид и другие представители соц-арта, в том числе, конечно, Л. Соков и А. Косолапов. То, что это произошло только в 70-е годы, не случайно. В 60-х иллюзии «оттепели» еще не давали возможности почувствовать реальную интеллектуальную автономию. Легендарное «время застоя» оказалось необычайно богато на совершенно новые, оригинальные художественные идеи, которые сегодня уже вошли в европейский и американский искусствоведческий обиход, стали сравнимы по значению, скажем, с «Арте повера».

Политический и эстетический прогресс в сознании привел к важному в психологическом отношении следствию: не заботясь о своем положении в обществе, человек мог действительно принадлежать себе. Художник оказывался при этом в неожиданно комфортной ситуации. Он не испытывал, как его западный собрат, давления рынка, он был свободен и от идеологического давления.

Созданию эстетики соц-арта предшествовал, таким образом, очень важный опыт. Надо было научиться свободе, уметь чувствовать свободу и ценить ее. Эту способность нельзя в себе сознательно воспитать. Эстетическое инкомьюсье — тонкая вещь, и умение быть свободным не обязательно сопровождается особым гражданским мужеством.

Нежелание встроиться в официальные структуры было расценено окружающими как своеобразный инфантилизм. «Семидесятники» сделали попытку преодолеть этот инфантилизм, на который общество обрекло тех, кто не смог и не захотел стать «взрослым». Невероятная целеустремленность, с которой Комар и Меламид на протяжении пяти лет объясняли тысячам посетителей мастерской смысл своих работ, — тоже попытка преодоления своей социальной неопределенности, попытка вернуть, а вернее, создать своего собственного зрителя. Серьезность художника в эти времена могла быть обеспокоенной только в случае его предельной самонрони. Экзистенциальная позиция, близкая той, которую заняли Комар и Меламид, была позже названа «позицией колобка». Человек в этой позиции социально не идентифицируем, он ускользает от любого определения, данного на языке официального двоймысли. Можно сказать, что, следуя тактике «колобка», Комар и Меламид создали свой эстетический миф с помощью придуманных ими персонажей. Они и себя называли «известные художники начала 70-х годов XX века»...

...Ностальгические мотивы присутствуют в творчестве каждого эмигрировавшего художника — к какому бы поколению он ни принадлежал. Отечественный читатель смог в этом убедиться по недавним публикациям Набокова и Бродского. Комар и Меламид не являются исключением. «Ностальгический вид на Кремль из Нью-Йорка» — не только ирония. Может быть, они со мной не соглашались, но мне кажется, что их приезд это подтвердил.





В. Комар, А. Меламид. Что делать! 1982—1983

В. Комар, А. Меламид. Заговор против Берлин. 1981



В. Комар, А. Меламид. Ностальгический вид на Кремль из Нью-Йорка. 1981—1982

риканской живописи, точно так же как ранние, истинно классические полотна, где световые и композиционные эффекты заимствованы у Тьеполо, Давида, Караваджо, расценивались как ироничный контекстуальный сдвиг в стиле социалистического реализма. (Кстати, такого понятия, как стиль социализма, на самом деле не существует.)

Образ Сталина в новых работах поликонтекстуален. Здесь он предстает не как исторический символ надежды, а как механизм власти во всех его социальных проявлениях. В ранних, «исторических» картинах Комара и Меламида («Сталин и музыка», «Истоки социалистического реализма») Сталин канонизирован, с нелепой серьезностью показан как творец всего добра на земле, то есть именно так, как при помощи советского культурного конвейера он видел себя сам. В работах «Игра в жмурки» и «Грицать лет назад» портрет вождя в рамочке на стене служит скорее индикатором времени, к которому относятся сюжет, и усугубляет гнетущую атмосферу картины. В новых картинах образ Сталина (или кого-то на него похожего) обретает иной контекст: здесь он жмет руку Джорджу Вашингтону, там тащит на плечах льва с головой Черчилля.

Детство и юность художников были буквально пропитаны вездесущим присутствием вождя: в живописи, в памятниках, бюстах, исторических книгах, радиопередачах. И вдруг его имя с лихорадочной поспешностью было вычеркнуто из памяти народа. Его изображения исчезли с официальных фотографий, с исторических картин, книги были изъяты, выправлены, выпущены снова — и Сталина там уже не было. В работах Комара и Меламида Сталин — это обретение утраченного времени, нарушение грозного зрительного табу, назойливый, неотступный миряк в сознании, которое пытается восстановить образы полузабытого прошлого. Такое прошлое гипотетично, условно — возможно, и просто фикция. Культура, выправляющая собственную историю, порождает коллективную немому.

Подобно тому как у Пруста чай отдаст укусом, в ностальгии художников по этому двусмысленному, пропитанному мифами прошлому сквозит сомнение и скептицизм. Творческая позиция — «все в прошлом» — по сути не что иное, как обреченная на провал попытка остановить время, положить конец бесконечным издевательствам над историей, нарушить существующую непрерывность. Любимая тема в работах Комара и Меламида — это абсурдность и подлость того, что на первый взгляд кажется благопристойным и заманчивым. Зритель-циник обвинит художников в цинизме, они же, на самом деле, просто скептичны. Скептицизм и цинизм — понятия в корне различные. В этом мире формальностей и условностей для скептика главное — отделить суть



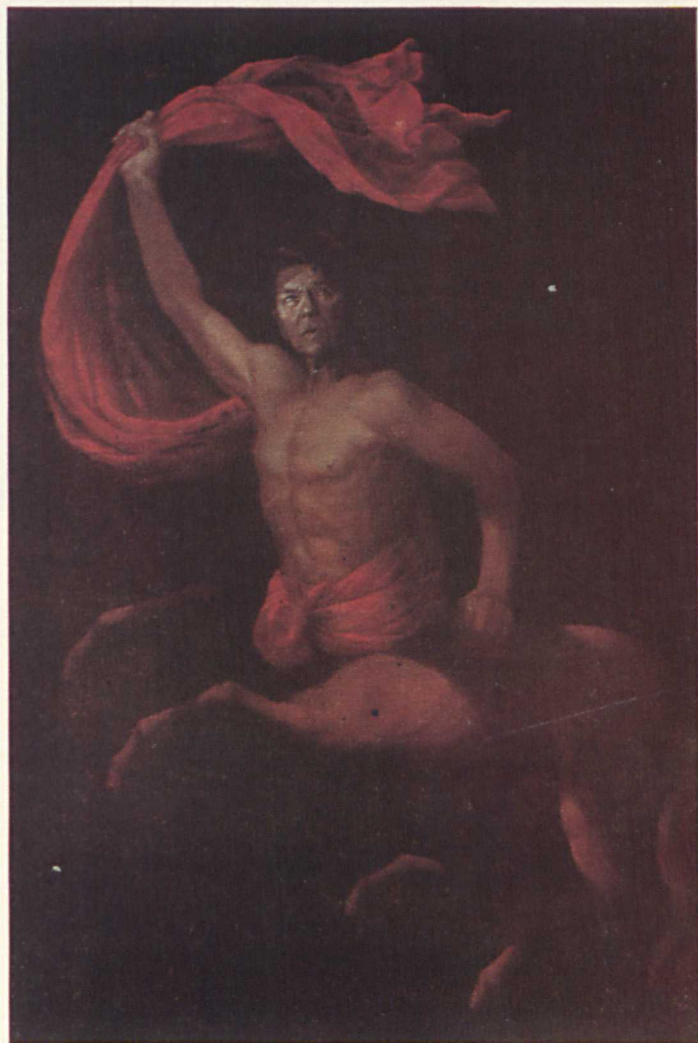
от обложки, провести грань между иллюзией и реальностью. Комар и Меламид представляют зрителя смеяться над самыми разными вещами, в том числе и над пустотой и легковесностью современного искусства, которое после недолгого периода постминимализма в 70-х годах вновь покрылось ореолом таинственности.

Подчеркнуто высокомерное неприятие формализма, которое художники афишируют уже давно, в их новых работах выглядит ловким и намеренным трюком. Формализм для них не столько метод, сколько объект. Зеленое пятнышко то на одной, то на другой картине — что это, как не чистой воды формализм? Для Комара и Меламиды формализм — облом старины, интересный сюжетный материал, как, впрочем, и идеологическая пропаганда или продукция американского искусства.

Руины — это вторая, метафорическая жизнь предметов и идей. Сегодня большинство из нас не видит ничего невероятного ни в собственной смерти, ни в гибели всего человечества в атомной войне. Новые работы Комара и Меламиды доказывают, что в нынешних руинах таится безграничный потенциал, что в исторических развалинах заключена мощная освободительная энергия. Иными словами, художники стремятся показать нам, как можно переделать лабиринт нашей жизни, чтобы найти из него выход.

В. Комар, А. Меламид. Портрет Ренальда Рейгана в виде кентавра. 1981

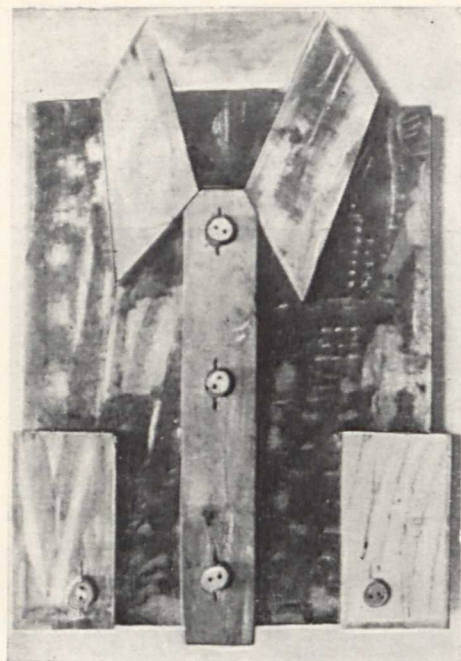
В. Комар, А. Меламид. Истоки социалистического реализма. 1982—1983





# Eclecticism is modernism with a human face.

Эклектизм — это модернизм с человеческим лицом.



На стр. И

Л. Соков.  
Рубашка.  
1975

А. Косолапов.  
Масорубка.  
1972

На стр. М

А. Косолапов.  
Щеколда.  
1972

А. Косолапов.  
Учись, сынок.  
1974

## Соц-арт: русский вариант принципа деконструкции<sup>1</sup>

Мargarита Тупицина

*«Речь идет о том, чтобы недвусмысленно и систематически ставить вопрос о статусе дискурса, который заимствует из культурного наследия ресурсы, необходимые для деконструкции самого этого наследия».*

Жак Деррида «Письмо и различие»

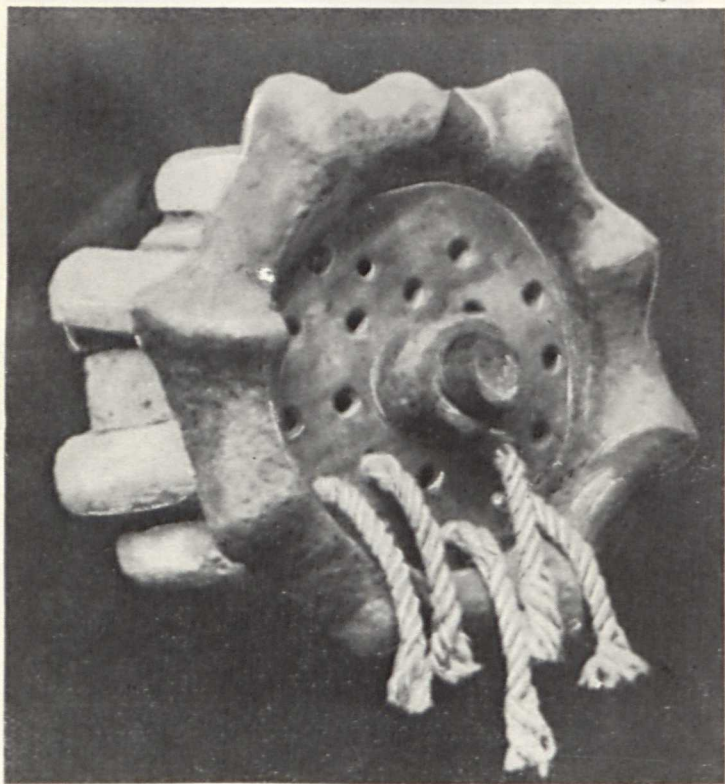
Первая соцартистская выставка открылась в 1976 году в нью-йоркской галерее Рональда Фельдмана: на ней были представлены живописные работы Виталия Комара и Александра Меламида, которые были тайком вывезены за пределы СССР. Десять лет спустя в галерее Филлис Кайнд в Нью-Йорке и на ретроспективной выставке в Европе зрители смогли ознакомиться с соцартистскими произведениями Эрика Булатова, которые были привезены уже с разрешения советских властей. Эти два события могут рассматриваться как исторические рамки одного из самых сложных и противоречивых движений в советской постсталинской культуре.

Термин «соц-арт» был изобретен Виталием Комаром и Александром Меламидом в 1972 году. По их словам, один приятель, зайдя в мастерскую и увидев картины, основанные на образах советской массовой культуры, объявил их «социалистическим» вариантом поп-арта<sup>2</sup>.

В это же самое время, независимо, ту же самую иконографию использовали Булатов и Кабаков. Художники первыми стали рассматривать социалистический реализм не просто как кич, средство бюрократической манипуляции и государственной пропаганды, а как насыщенный стереотипами и мифами текст, который они оказались в состоянии преобразовать в новый современный язык, способный деконструировать официальные мифы в терминах самих этих мифов. Они разглядели в советской идеологической структуре конвенциональную систему с детально разработанным иконостазом изобразительных и вербальных канонических образов. Впервые со времени официального насаждения социалистического реализма в 1934 году соцартисты предложили деконструкцию риторики соцреалистического наследия, его утопического лексикона — без отказа от ее основных черт и мифологического языка. Этот специфический способ опровержения сакральных ценностей тоталитарной культуры резко отличался от более ранних «неофициальных» творческих проявлений — представляя собой беспрецедентную постмодернистскую парадигму. До того как соц-арт осознал себя как «отношенческий жест», водораздел между официальным и оппозиционным искусством был ясным и четким. Используемые каждой из сторон «коды» не имели ничего общего, следовательно, не было и почвы для диалога. Модернистская «чистота» альтернативного искусства проявлялась в основном в позиции решительного неприятия идеологии и официальной культурной символики.

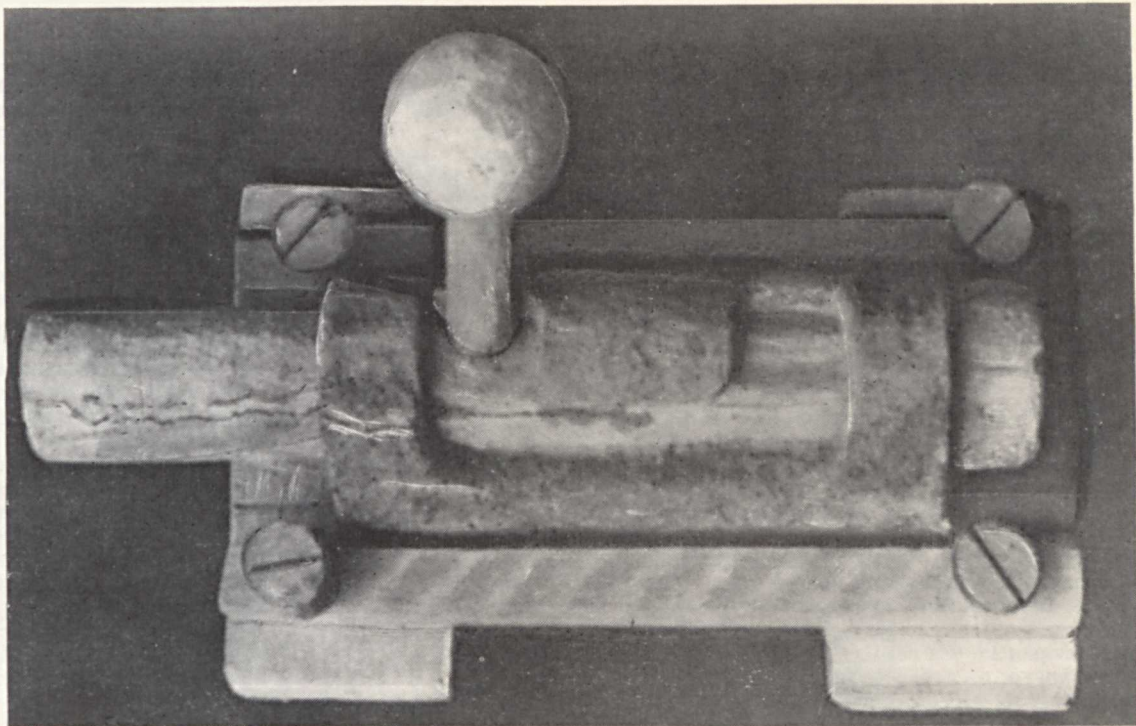
Отношение художников-соцартистов к сталинской культуре было принципиально отличным от отношения к ней модернистов 60-х годов, которые, несмотря на свою оппозиционность по отношению к официозу, продолжали воспринимать его культурные коды в принципе — так же, как воспринимала себя противная сторона.

Значение соцарта в том, что он отстранился от черно-белой диалектики. Задавшись целью иронически деконструировать мифологию официальной риторики, Комар и Меламид, Александр Косолапов и Леонид Соков восстановили лингвистическое условие двух дискурсов, «высвобождающих» отношения в рамках единого, общего для них кода<sup>3</sup>. Согласно Михаилу Бахтину, это попытки профанирования риторики официоза посредством иронии, карнавального разложение доминантной культуры, приводящее к появлению «дубликатов», т. е. комических или издевательских мифов, которые накладываются на официальные и серьезные прототипы. В 1972—75 годах соцартисты создали целую серию таких «дубликатов». Например, в «Двойном автопортрете» (1972) Комар и Меламид изобразили самих себя в манере стереотипного парного профильного





Этот текст представляет собой сокращенную более чем в четыре раза версию статьи, которая была написана в 1985 году для каталога выставки «Соц-арт», организованной автором в Новом Музее Современного искусства (Нью-Йорк, 1986); впоследствии эта экспозиция выставилась в различных музеях США и Канады. Это был Владимир Паперный, исследователь, художественный критик (в 70-х годах автор «Ди СССР», — *Ред.*), опубликовавший на Западе книгу «Культура два», содержащую радикальный анализ архитектуры социалистического реализма.  
 1. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), p. 84.  
 2. Jean-Michel Rabate, 'A Clown's Inquest into Paternity: Fathers, Dead or Alive, in Ulysses and Finnegan's Wake', in Robert Con Davis, ed., *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text* (Amherst, Mass.: University of Mass. Press, 1981), p. 100.



портрета советских «вождей», замечательно имитируя фактуру сталинских мозаик.

В 70-е годы соцартисты были лишены возможности выставлять свои работы на официальных выставках. Одновременно они чувствовали себя в оппозиции и по отношению к модернистам 60-х годов. К тому же им представилась альтернатива — эмиграция на Запад. После того как эти художники эмигрировали, у них исчезло ощущение подчиненности привычным ограничениям отечественной идеологии. Взамен они столкнулись с плюрализмом западной художественной жизни, с колоссальной системой новых, чуждых кодов и знаков. Их первоначальная растерянность перед лицом иного «языка» была такой же, как у всех остальных художников-эмигрантов, но вместо того чтобы изучить и впитать в себя этот язык, соцартисты обратились к симуляции метода социалистического реализма. Лозунгом этого неожиданного устремления к «национальным корням» стала фраза «Наше будущее позади нас». Комар и Меламид объявили: «Только в Америке мы осознали себя, так сказать, национальными русскими художниками».

И вновь основой создаваемого ими стиля стала имитация и дублирование аллегорий соцреалистической имперскости. Только теперь это была имитация другого рода, поскольку она формулировалась вне национальных рамок, где оригинал и ироническая копия сосуществуют внутри одной системы кодификаций. Соц-арт в его западном воплощении является не иронической имитацией, а стилизацией, ношением стилистической маски, речью на мертвом «языке отцов». Утверждение соцартистов, что выполненные ими на Западе работы являются не политическими, а ностальгическими, указывает на сознательное вытеснение «индекса политической рефлексии» в соц-арте иммигрантского периода.

Преобладание ностальгической иконографии объясняется прежде всего внезапной потерей «идеологического отцовства». Культ Отца мнится центральным в структуре тоталитарной мифологии: с 30-х по 50-е годы Сталин воплощал эту каноническую фигуру. Его тирания вылилась в неизгладимое видение «Отца» как «исторического кошмара, от которого сыновья надеются пробудиться»<sup>4</sup>. Эмиграция на Запад явилась для соцартистов чем-то вроде разрыва с «Отцом», но она также пробудила в них неодолимое стремление к образам детства; позднее эти образы «повзрослели», переродившись в мифы и символы, образовав суррогат некоего языка.

Достаточно сравнить уже упомянутую работу Комара и Меламида «Двойной автопортрет» с поздней версией «Двойной автопортрет в виде юных пионеров» (1982—1983). В раннем варианте Комар и Меламид идентифицируют себя с иконическими образами, тем самым как бы совершая акт соперничества по отношению к этим «воображаемым отцам». В более поздней картине художники изображают себя в окружении идеологических реалий их детства (они одеты в пионерскую форму с красными галстуками, рядом с ними бюст Сталина, они трубят в горны, собирающие пионеров на линейку). Здесь уже появляется дистанция между художниками и фигурой Сталина, чье изображение выходит за пределы обычной пародии. Таким образом, соц-арт в его иммигрантской фазе строится не на непосредственном столкновении с идеологическим материалом, не на создании комических и ниспровергающих «дубликатов» (как это имело место в случае московского соц-арта), но на дистанцировании, ностальгии и желании превратить национальную иконографию в аллегорию.

## We are children of sots- realism and grandchildren of the avant-garde.

Мы дети соцреализма и внуки  
авангарда.





В ряде принципиальных работ Комар с Мелаமிдом и Косолапов инсценируют зарождение социалистического реализма при скрещивании классицистической и тоталитарной образных систем. Например, в работе «Истоки социалистического реализма» (1982—1983) Комар и Мелаמיד акцентируют главный стилизованный признак этого течения, отождествляя истоки соцреализма с началом процесса мифологизации тирана. Освященный присутствием Музы, Сталин позирует для первого идеологического полотна. То обстоятельство, что эта (и многие другие) картина выполнена в рамках строго выдержанного академизма реалистического образца, не только гармонирует с темой, но и подчеркивает ироничность.

Косолапов куда более эклектичен в выборе художественных прототипов: они простираются от Египта до барочной символики. Так, в работе «Манифест» (1983) художник создает точную копию барочного пространства, в котором путти напряженно склонились над «Коммунистическим манифестом», обнаруженным ими среди классических руин.

Единственный скульптор во всем движении раннего соц-арта, Соков, демонстрирует сущностное сходство фольклорных и идеологических образов мифотворчества. Во всеоружии того, что можно назвать «ритуальным осмеянием», Соков сталкивает старые мифы с новыми, в результате чего возникает фольклор нового типа, трактуемый в ракурсе «политической сказки». Выполненная в виде лестницы композиция «Вожди XX века» (1985) включает в себя расставленные без особого порядка статуэтки политических фигур: от победоносного Сталина на вершине — до значительно уступающих ему по размерам фигурок Хрущева, Рузвельта и др. — в нижней части. Любая фигура, за исключением фигуры Сталина, может быть передвинута зрителем в зависимости от его представлений. Это — еще и намек на изменчивость климата отечественной истории, события которой переписываются в зависимости от воли каждого нового правителя.

# There is a specter haunting Europe, the specter of eclecticism.

Призрак бродит по Европе, призрак эклектизма.

В 1981 году в Нью-Йорке Александр Дрючин, Александр Косолапов, Виктор Тупицын и Владимир Урбан основали перформансную группу «Страсти по Казимиру», названную так в честь художника-супрематиста Казимира Малевича, чей знаменитый лозунг «Гражданская война между старым и новым искусством продолжается» группа считает своим эстетическим кредо. «Страсти по Казимиру» симулируют пафос политических и культурных событий в смешанной традиции яростного стиля Пролеткульта и бюрократической латаргии официальных собраний.

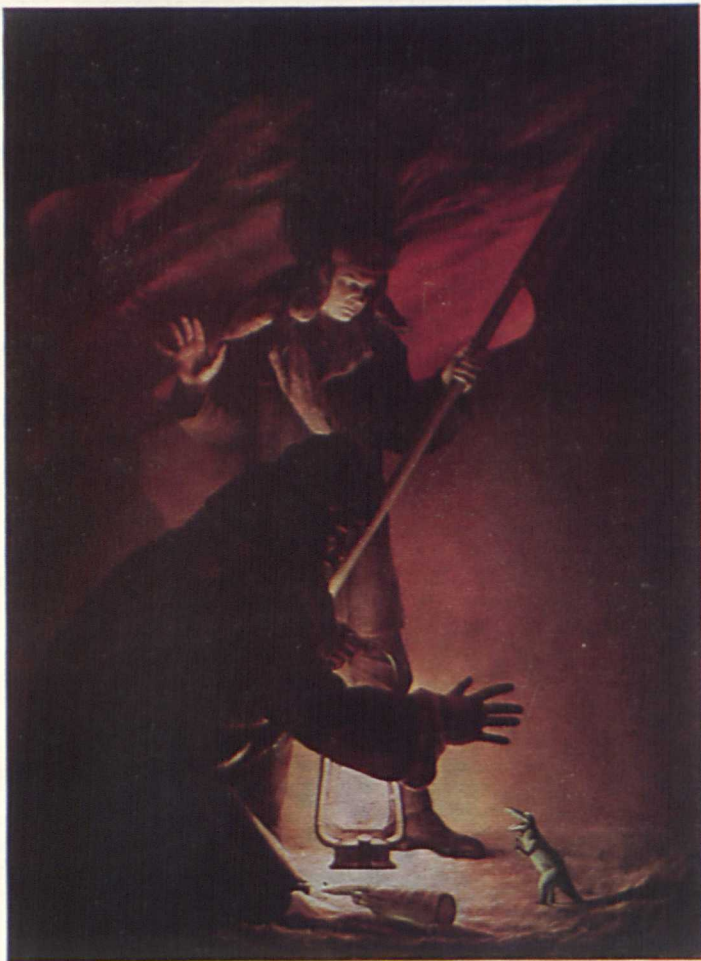
Но какова — позволительно спросить — позиция соц-арта в атмосфере, порождаемой политикой гласности? По мере того как знаки и коды массовой пропаганды начинают выплескиваться на московские улицы, а мифические «герои» — Сталин, Жданов и др. — подвергаются десакрализации в официальной прессе, варианты деконструктивного прочтения подобного материала утрачивают былой радикализм. В работах ряда художников становятся заметны новые проявления соц-арта. Иван Чуйков, Эдуард Гороховский, Андрей Ройтер, Владимир Мироненко, Дмитрий Пригов, Тимур Новиков, Африка (Сергей Бугаев), Георгий Гурьянов, Константин Звездочетов и группа «Чемпионы мира», а также ряд неортодоксальных художников-модельеров заняты сейчас сортировкой стереотипических образов советской поп-культуры, с тем чтобы затем задействовать их — по большей части не семантически, а декоративно — в картинах, перформансах, в моделях одежды.

Окончание. См. стр. А

Строго говоря, соц-арт не насмешка, не «ниспровержение основ». Эти работы не назывешь карикатурами: здесь совсем иной градус рефлексии. Соц-арт — ракурс, угол зрения. Другое дело, что ортодоксальному соцреалисту отстраненная ирония Комара и Меламида, поставивших на службу соц-арту весь фундаментальный лексикон академизма, покажется еще обиднее, чем прямая и грубая атака. Соц-арт — не «злое» искусство, как не может быть добрым или злым отражение в зеркале — даже в кривом зеркале. Соц-арт — разрядка, массовая психотерапия, освобождающая наше сознание от многих гнетущих образов отечественной истории.

И снова нам не хватает восьми полос, и выходит так, что соц-арт (хотя и не без оснований) представляют у нас в основном два художника. Мы постараемся в дальнейшем расширить круг имен. Мы рассчитываем также подготовить выпуск «Ракурса» о современном соц-арте. А сейчас мы публикуем в сокращении статью Маргариты Тупицыной, русского искусствоведа, живущего на Западе, рецензию американского критика Гарри Индианы и эссе Иосифа Бакштейна. Отрывки из «Стихов о смерти» взяты нами по изданию «Komar and Melamid. Death Poems. Manifesto of Eclecticism. Amsterdam, 1988».

В. Комар, А. Мелаמיד. С демонстрация. 1981—1982



Консультант  
«Ракурс-7»  
Редактор  
Художник

И. БАКШТЕЙН  
А. ТАРХАНОВ  
И. ТАРХАНОВА

В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ  
«РАКУРС-8»

Первые коллекционеры  
В разгоне участвуют:  
Георгий Костяки, Александр Глезер,  
Николай Благодатов, Игорь Пальмин

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



**творческое объединение  
при КНПК «Фонд идей»**

**ДЕКОР  
«ДЕКОР»**

**гарантирует**

**РУССКИЙ СТИЛЬ**

**и высокое качество**

**керамика**

**гобелен**

**живопись**

**лаковая**

**миниатюра**

**и др.**

**ЗВОНИТЬ**

**475 32 20, 138 05 08**

**Александр Рубинштейн**



# Открытое письмо советским художникам представителей фирмы «Интернэшнл имиджис' ЛТД»

Дорогие друзья!

С приходом «гласности» растут надежды художников, стремящихся попасть на художественный рынок США.

Но если понаблюдать сегодня за новичками, у которых нет достаточного опыта и возможности обратиться к кому-нибудь за помощью, то открывается вот такая картина:

1. Отдельные художники и целые группы пытаются воспользоваться любой возможностью, чтобы попасть на зарубежный рынок.

2. Малоопытные люди и кооперативы, которые раньше никогда не занимались ни искусством, ни его продажей, теперь берутся за это с легкостью.

3. Для многих главная цель — продать как можно больше работ все равно кому.

4. Художники едут за границу, чтобы найти возможность для продажи их произведений в США.

5. Союз художников СССР теряет решающее право отбора художественных произведений для продажи за рубежом.

Сегодня на Западе интерес к вашему искусству огромен. Даже критика, весьма строго оценивающая творчество художников других стран, по отношению к вам стала гораздо мягче.

Многие советские работы стоят за рубежом довольно дорого, иногда дороже, чем произведения западных художников. Но состояние эйфории со временем пройдет, и конкуренцию сможет выдержать или тот, кто по-настоящему талантлив, или тот, у кого есть опытный посредник.

Важную роль здесь играют искусствоведы, которые пишут о художниках в выставочных каталогах и в прессе, формируют общественное мнение и поддерживают интерес публики к их творчеству. Прочная репутация создается именно таким образом.

Вы, разумеется, знаете, какие страсти разгорелись вокруг нескольких работ, выставленных недавно на аукционе «Сотбис», в особенности в связи с последующими платежами. Может быть, вы слышали и о том, что в Москве открываются частные галереи западного типа, где художественные произведения продаются за «конвертируемые рубли», так что доступны они будут лишь довольно узкому кругу покупателей.

Очень трудно найти золотую середину в споре о том, что важнее для художника — коммерческий успех или талант; где место его работам — в частных коллекциях или государственных галереях.

Мы наблюдаем за развитием советского изобразительного искусства с 1974 года и считаем себя знатоками в этой области. У нас в СССР есть немало друзей-художников, которым удается продавать свои работы за рубежом. Мы работаем на американском рынке с 1976 года, и наша фирма пользуется заслуженным уважением в академических кругах. Поэтому нам хотелось бы дать вам несколько советов.

1. Прежде всего, вам необходимо заручиться поддержкой какой-либо галереи, которая согласится стать вашим посредником. Это ей обойдется недешево, так как ее представители должны будут приезжать в СССР для отбора работ, устраивать выставки, готовить каталоги, делать рекламу, подыскивать потенциальных покупателей. Чем удачнее будут продаваться ваши работы, тем больше средств галерея сможет тратить на организацию сбыта и рекламу. Некоторые галереи устраивают передвижные выставки, и ваши работы станут известны жителям многих городов США, что расширит возможности их продажи.

2. Со временем, если того позволят доходы от продажи, дирекция галереи может организовать вашу поездку в США для личных встреч с крупными коллекционерами и критиками. Но даже если вы сами в состоянии оплатить такую поездку, вам вряд ли удастся самостоятельно подыскать галерею, где согласятся принять ваши работы для последующей продажи. Существуют определенные «правила игры», и сделать себе имя «обходным маневром» удастся редко.

3. Если вы станете продавать свои работы направо и налево, вы можете оказаться «вне игры»: интерес со стороны торгового посредника к вам снизится и через серьезные галереи ваших работ пройдет меньше. Если к тому же вы художник не слишком плодотворный, пробиться к американскому зрителю окажется еще сложнее.

4. В США и Западной Европе галерея, через которую художник продает работы, обладает исключительными правами на продажу его произведений. Права эти могут действовать на территории страны, континента или региона. По контракту, продавать свои работы на установленной территории через другого торгового посредника вы не имеете права. Кроме того, часто в условиях контракта указывается, что вы не можете продавать их и самостоятельно. Если вы нарушите это соглашение, ваша репутация может оказаться под угрозой и дилеры начнут вас избегать.

5. Конечно, вы можете расторгнуть соглашение. Но если вы какое-то время пользовались услугами галереи, а теперь лишаете ее той части прибыли, которая была потрачена на вашу рекламу, подумайте о последствиях. Это обстоятельство наверняка станет известно другим дилерам, и у них возникнет подозрение, что вы можете таким же образом поступить и с ними.

6. Обычно галерея или агент получает от 40 до 60% общей стоимости произведения. Чем дороже продаются ваши работы, тем больше получаете и вы, и ваш дилер, следовательно, всем им выгодно, чтобы цена была достаточно высока. Но в начале карьеры так почти никогда не бывает. Если мало известный на Западе художник назначит слишком высокую цену, он практически лишится шансов на успех и публика попросту отвернется от него. Все, как правило, начинают с относительно низких цен, логично рассудив, что лучше продать больше работ и окупить тем самым расходы, связанные с выходом на международный рынок, где реклама и представление художника американской аудитории стоят дорого. Так что успех продажи зависит не столько от таланта художника, сколько от того, как удачно его интересы представляет посредник.

7. Учитывая, что для многих из вас возможности приобретения художественных материалов ограничены, можно договориться с агентом о поставке вам небольших партий, но, как вы, наверное, догадываетесь, не бесплатно. Предполагается, что в конечном счете ваши работы будут продаваться через ту самую галерею, которая связана договором с поставщиком направляемых вам материалов.

8. Порой возникают сложности и со временем оплаты. Как правило, рассчитывать можно на оплату только проданных работ. Авансирование не практикуется. Когда вы доставили свою работу в советскую экспортную организацию, вам может показаться, что дело сделано. Но ведь у иностранного агента еще не было возможности выставить ее и попытаться продать. Если вы продаете работы советской фирме, вы теряете возможность более высокого заработка, на который могли бы рассчитывать по мере того, как ваши работы будут повышаться в цене. Иностранному посреднику рискует, поскольку не знает, будет ли эта советская фирма и дальше получать от вас работы, и, если вы хотите попытаться счастья на западном рынке, прерывать рабочее соглашение нецелесообразно.

Если ваши работы находятся на комиссии в советской торговой организации, она получит расчет после реализации произведения за границей, а это значит, что вы получите деньги гораздо позже. Ваша торговая организация удержит что-то, ваш дилер тоже, и вам останутся примерно те же 40—60%, о которых мы уже говорили. Система возвращения вам безусловного процента от окончательной суммы продажи за границей пока еще не сложилась. Один из способов проверить для себя, насколько активно вы готовы сотрудничать с той или иной фирмой, — оценить быстроту и справедливость расчетов с вами.

Однако надежным критерием это оказывается не всегда. На Западе есть фирмы, у которых много денег, и они могут тратить их, не особо заботясь о подлинных достоинствах произведений, которые они покупают. Есть и фирмы, которые используют в своих интересах нужду в деньгах, которую испытывают большинство начинающих художников. Некоторые очень престижные фирмы имеют дело только с широко известными и приносящими очень большие прибыли художниками. Они готовы получать прибыли, но не готовы брать на себя риск. Вам придется как следует подумать над тем, какой подход устраивает вас и какой — людей, изъявляющих желание работать с вами.

9. Несколько слов об искусствоведах, критиках и ценителях. В настоящий момент, благодаря повышенному интересу, добиться упоминания вашего имени в печати несколько проще, чем обычно. Но так будет не всегда. Снова главным мерилом успеха будут служить упоминания в серьезных каталогах, экспонирование ваших работ на выставках, наконец, спрос на них и реализация. Сыграет в этом свою роль и то обстоятельство, что западные ценители начнут лучше разбираться в особенностях, тематике и качестве произведений советских художников, увидят разницу между художественными школами в вашей стране.

Наши советы и рекомендации, изложенные в этом письме, не носят исчерпывающего характера. Мы были бы заинтересованы в дальнейшем диалоге, ведь только в неуклонном стремлении к взаимопониманию и доброжелательному отношению друг к другу раскрываются возможности плодотворных деловых связей, и это еще более верно, когда речь идет об искусстве, поскольку ничто так не отражает дух нации, как душа и сердце художника.

Д-р Елена Корпечук  
Президент и директор  
Шеррилл Акпол  
Нью-йоркский представитель



Этот текст представляет собой выдержки из очерка Гурам Асатиани, опубликованного в журнале «Литературная Грузия» [1982, № 7—9]. Сокращенный вариант подготовила А. Сафарова.

В иллюстрациях использованы: старые фотографии Тбилиси и его горожан, репродукции работ Н. Пиромани, Е. Ахаледзани и Г. Г. Чиринашвили



## О грузинском

Гурам Асатиани

*О, Запад есть Запад,  
Восток есть Восток,  
и с мест они не сойдут,  
пока не предстанет Небо с Землей  
на Страшный господень суд.*

Кажущаяся аксиоматичность этой сентенции Редьяда Киплинга, в которой выразилось предубеждение целой эпохи, неоднократно опровергалась.

«Витязь в барсовой шкуре» — грузинское произведение, с которого одинаково обозреваются и Запад и Восток, и при всем том национальный характер в нем сохранен неискаженным<sup>1</sup>.

Нужны ли к этим словам комментарии? На мой взгляд, нужны, ибо если в отношении Запада сегодня почти все единодушно, то вопрос о Востоке вызывает глубокие разногласия.

Бытует мнение, что все восточное в корне чуждо нам, навязано силой, и это насильственное влияние лишь уродовало и уродует суть грузинской культуры.

Восток в действительности приложил немало усилий для того, чтобы лишить нас национального, грузинского. Существуют сами по себе, вероятно, совершенные атрибуты восточного феномена, которые в нашем представлении зафиксированы лишь как ущербные или злостворные.

Да, многое мы утратили по милости «машрикцев»<sup>1</sup>.

И все-таки тот же Восток дал нам немало. Не будем скрывать: приобрели мы и кое-какие предосудительные качества, но значительно больше по-настоящему ценных, обогащающих. И, что наиболее важно, грузинский художественный гений сумел настолько своеобразно переплавить приобретенное, что в этом сплаве не были утеряны его собственные первозданные черты. Сегодня восточный пласт — составная часть всей нашей культуры, настолько тесно спаянная с ее живой материей, что порой практически невозможно определить четкую границу между первичным и приобретенным.

Мотив «старого Тбилиси» с его уникальным колоритом — классический образец органического вставания такого видоизмененного притока в новое единство. Правда, этот мотив не раз был профанирован литературными любочниками (особенно в нашем столетии), но в свое время, блеснув в руках настоящих мастеров, он придал дополнительную окраску непростой гамме грузинского национального характера.

Влияние восточной культуры, понятно, прокладывало пути и с помощью адептов более высокого ранга («старый Тбилиси»

в этом смысле — как бы низкословный, «плебейский» вариант отмеченного влияния).

Так или иначе, исконное влечение к «европеизму», западная ориентация (вполне естественная и исторически закрепленная принятием христианской веры уже в IV веке н. э.) не должны препятствовать нам замечать то, что на протяжении веков интенсивно привносилось в нашу культурную жизнь с противоположной стороны.

Одно примечательное обстоятельство. По сравнению с «чистокровными азиатами» мы, разумеется, европейцы, но при непосредственном контакте с последними сразу обнаруживаем, что в нас есть и кое-что отличное от них, не только сугубо грузинское, абсолютно самобытное, но и более общего внеевропейского происхождения.

Мы порой стесняемся этого и стремимся всегда выглядеть и поступать так, как это привычно европейцам. В действительности же мы тем самым не очищаемся от «чуждого», а лишь обедняем себя. Забываем, что от Востока мы получили в наследство не только множество неприглядных черт «азиатского» быта и характера (что, к сожалению, проявляется порой и в отсутствии целого ряда элементарных признаков цивилизованности), но и кое-что по-настоящему ценное. Не следует забывать о потерях, но нужно помнить также, что вместе с тем, претерпев все эти вопиющие убытки и изъятия, мы вольно или невольно, соприкоснувшись с великой культурой Востока, впитали в себя не одно истинное ее достижение.



И, что важнее всего, сама наша природа, наш темперамент, эмоциональный склад, а также присущие нам конкретные формы художественного самоутверждения (даже если бы мы не испытали никакого насилия со стороны магометанского мира) не могли быть сугубо западными.

Единство различных потоков в грузинской литературе не говорит о ее эклектизме или о вторичном, зависимом ее положении. В примечаниях к книге Роуланда «Искусство Запада и Востока» академик Н. Конрад намеренно выделяет «великую» и «полностью независимую» культуру древнего Кушанского царства, которая родилась на стыке нескольких культур — индийской, иранской, среднеазиатской, эллинистической и частично китайской и известна в науке «как синкретическое искусство».

Восточное + западное = грузинское. Формула эта весьма подкупает своей непритязательностью.

Но что же такое тогда «самобытное», «первозданное» (что и мы отмечали)? Неужели только арифметическая сумма двух независимых единиц?

Я коснусь лишь нескольких аспектов этой функциональной проблемы.

Именно вторая половина XIX века является той эпохой, когда передовые деятели Грузии настойчиво искали самую верную, исторически наиболее приемлемую модель национального самоутверждения.

В «Витязе в барсовой шкуре» сказано: Слава — лучшее из того, что можно стяжать.

Не будем вникать, почему грузин считает, что слава — самая великая цель в жизни. Быть может, потому что нас мало и хочется, чтоб каждый в отдельности был на виду, а возможно, и по какой-либо иной причине.

На сей раз удовлетворимся результатом «данности».

Вне слов «лучше нам гордиться славой» грузинский характер непонятен (потому, вероятно, поэты и моралисты всех времен твердили грузину одно: самую великую славу можно снискать в самоотверженной борьбе за отчизну).

Руставели и Важа Пшавела — в художественной системе именно этих двух творцов нашла свое совершенное проявление первозданная природа грузинского национального характера. Основной же признак этой природы, этой особенности — органическое сочетание «души» и «тела», духовного и вещественного.

Взаимостремление души и тела, их обязательный союз — фундаментальное свойство эстетической природы грузинского народа.

Рассуждения эти немного нам дали в

<sup>1</sup> Машрик — старинное обозначение Востока.



смысле новизны. Ведь единство («адекватность») души и тела (по Гегелю, «идеи» и «формы») — основное свойство классического искусства вообще, что же осталось особенного, необычного, нам, грузинам?

На помощь приходит Важа Пшавела одним своим примечательным словом — «предельное». Примечательно здесь то, что духовное и вещественное на грузинском Парнасе не разбавляют, одно не поглощает другого, но именно в своем «предельном» самовыражении они принимают участие в заданном союзе и именно в результате этого создают удивительное единство.

Именно это и является одной из главных причин внутреннего драматизма грузинского характера. Последнее утверждение требует специального разбора.

Вышеописанное свойство особенно остро подметили два автора, по времени и духовным интересам отделенных друг от друга довольно большой дистанцией, — царевич Вахушти и Борис Пастернак. Подробно пишет Вахушти, в частности, о том, как безмерны («предельны») они



были в выражении и скорби, и радости. По словам Вахушти, наши предки одинаково «быстро склонялись к добру и к злу».

Два века спустя Б. Пастернак увидел внутреннюю противоречивость грузинского характера под другим углом: «Это какое-то живое нечто, составившееся из переплетения современной городской жизни и природного типа, а главное, из вековых наслоений двух порядков, празднично победоносных, грозящих перейти в поверхностность и притом потрясающе трагических, обрекающих на безмолвие, углубляющих, бездонных».

Робость (стыдливость, застенчивость) и связанные с ней болезненные переживания, проявляющиеся обычно в своеобразной нерешительности, представляют собой и в самом деле примечательное свойство грузинского характера (не случайно слово «застенчивый» равносильно у нас по сей день хвалебному эпитету).

Предельная стыдливость зачастую скрывает себя под личиной дерзости, порой даже наглости и маскируется так искусно, что иной раз невозможно отличить вымышленное от настоящего.

Решительность (а значит, преодоление робости, застенчивости) вообще очень болезненно дается грузину.

Примечательно и то, что эта вторая стихия в незнакомой обстановке принимает особенно четкие, острые формы (характерно в этом случае поведение выросшего в Грузии молодого Маяковского — его





вызывающее поведение в артистических кругах Москвы).

В душе каждого грузина живут два существа — антиподная пара из повести Давида Кдидашвили: застенчивый, измученный робостью Платон и удалой, бесшабашный Кириле. Второй изощряется вовсю, чтоб вывести из оцепенения робкую душу первого.

Грузин всегда чувствует себя на сцене, даже когда он в одиночестве. Ему вечно мерещится чей-то направленный на него взор, и при каждом своем движении он рассчитывает на заинтересованное внимание невидимых зрителей.

Впервые я отметил действие этого подсознательного фактора, приглядываясь к поведению персонажей Константина Гамсахурдия.

Следует отметить, что наш XX век объявил жестокую борьбу многим вредным проявлениям этого свойства — чванливости, кокетству, высокомерию, заносчивости и т. п. Но самую сердцевину его не отстрег. Весьма характерно и свойство, отмеченное царевичем Вахушти в позитивном контексте и названное им «гордостью».

Тот же Вахушти особо отмечает и такую черту в грузинских воинах, отправляющихся на битву, как самолюбование. Но все это отдельные мелочи.

Главное — «чувство сцены», что в тех или иных обстоятельствах может проявляться в различных конкретных оттенках, приводить к различным результатам. Об отрицательных сторонах такого склада характера, называемого французами «кокетством», уже говорилось. Но «чувство сцены» несомненно имеет и свои положительные, нравственно «доброкачественные» стороны. Самое элементарное положительное проявление этой «доброкачественности» — подтянутость, постоянный самоконтроль, который не дает права расслабиться, опуститься, заставляет человека «быть в форме».

А самое высокое и драматичное — в том, что ощущение направленного со всех сторон взора, взыскательного и не дающего скидок, требует в конечном счете от «стоящего на сцене» подлинного героизма, полной самоотдачи.

Какие обстоятельства могли выработать в нас столь неординарное свойство?

Вероятно, потребность выхода на сцену обострена в нас и тем, что нам чаще приходилось пребывать за кулисами, что подлинное, главное действие истории проходило где-то далеко от нас, без нашего участия. Однако ведь случается и такое, что актер, удаленный с авансцены, постепенно «гаснет» и в конце концов вообще теряет желание играть, превращается в профессионального статиста?

Первооснову подобной нашей природы, как видно, следует искать гораздо глубже, опять-таки в пучине веков и тысячелетий. Но, как известно, чем глубже в истории, в прошлом кроются корни того или иного «характера», тем большую он проявляет прочность и устойчивость.

«Как любили» и «как ненавидели» в Грузии? «Как смеялись» и «над чем смеялись» наши предки?

Удивительно, у ряда героев литературы общий и древний стержень. В грузинском фольклоре их прадед — Нацаркекия («Золотух», буквально «копающийся в золе»), самый смешной и в то же время самый симпатичный герой наших сказок.

Прямойлинейная мораль не свойственна фольклору.

Лень — главный объект для смеха в сказке о Нацаркекии, но попробуйте исправить этого героя, превратить его в трудолюбивого и бережливого муравья и увидите, на кого он станет похож!

Вне лени Нацаркекия (как Иванушка-дурачок без своей гениальной «простоты», придурковатости) если не целиком, то хотя бы наполовину потерял бы свою уникальную привлекательность. Ибо это не просто бездельничество, это «философская» лень с постоянной мечтой о невозможном — участь несправимого прожектера и романтика.

Кому нужен Нацаркекия вне своей лени и бахвальства? И бахвальство его ведь не обычное! Ему важно победить самого

большого врага — великана Бакбак-дэва, а со всякой мелочью ему даже и зазорно связываться.

Кто знает, который уже век грузин смеется от души над собой, умирает со смеху, с горечью посмеивается, когда уличает своего соотечественника в «хвастовстве», и все-таки что-то трогает его, есть что-то такое, чем ему трудно поступиться в этих, казалось бы, постыдных слабостях. Это «нечто» — их сущность.

Не дай бог, чтобы душа такого существа всецело прониклась педантичной аккуратностью, чтобы в ней не осталось места для «беспочвенной» мечтательности или чтобы жизнь полностью освободила этот характер от жгучего желания выделиться, «погарцевать», покрасоваться.

Это все равно что запретить грузинскому танцору приподниматься на кончиках пальцев.

В нашей литературе не раз находил изображение весьма примечательный аспект национального понимания идеи счастья. Говоря обобщенно: грузинская душа не находит счастья в одиночестве. У одиночества несколько разновидностей,



из них самая трудная для грузинского характера — «эмиграция», как в узком понимании этого слова, так и в широком (отрицание собственной природы, растворение в других, нивелирование). Лучшее мне умереть —

Какая радость в пребывании на чужбине!

Даже самые великие сырые и одинокие души грузинской поэзии — Николоз Бараташвили и Галактион Табидзе, — в отличие от их западных духовных собратьев, не находят никакой прелесть в своем одиночестве. Сиротство души, бездомность («Бездомная душа» Галактиона) для них крест, а не венец.

Примечательный факт.

Даже в нашей церковной литературе конфессиональное понятие «счастья» (духовная полнокровность, близость к Всевышнему) связано не столько с отшельничеством, сколько с групповой, товарищеской деятельностью (с созиданием, в основе которого лежит любовь).

Одногласие, однообразие по самой сути своей неприемлемы для нашего эстетического мировоззрения.

Наш идеал — контрапункт, составленный из отличных, отдаленных друг от друга или даже противоположных голосов, частей.

Удивительно, больше всего, казалось бы, грузин соперничает с грузином, но жить друг без друга они не могут, ибо все-таки хотят помериться силами именно друг с другом.

Грузинский вариант дружбы, как правило, подразумевает не схожесть характеров, не однообразие, а именно различные, а то и противоположные его свойства, своеобразное «противопоставление».

Классический пример тому — дружба Таризла и Автандила в поэме Руставели.

Грузин любит говорить о своей беде, стремится вызвать сочувствие к себе и даже немного преувеличивает собственную боль. И наши великие поэты — в том числе и венценосные — не стыдились говорить о своей боли.

Это можно было бы объяснить просто — мягкостью характера, экспансивностью ослабления сдерживающих центров. Но главная психологическая причина потребности рассказать о своих бедах, на мой взгляд, другая. Я уже произнес выше ключевое слово — «сочувствие».

Выдержу боль, если ждет меня

Мученье — вынесу его, как титан,

Только умножь сочувствующих мне,

Тех, кто может принять в свое сердце чужую боль.

Этот «титан» ведь — Прометей!

Грузинский поэт не стыдится этого, не считает это унижительным для своего героя.

И вот мы подошли еще к одному весьма важному, возможно даже, основному свойству грузинского характера. Обычно его называют «широтой души» или «великодушием». У великодушия несколько оттенков, которые особенно близки нам. В первую очередь речь идет о терпимости, о толерантной настроенности.

Мелочность, мелкость души не чужда грузинскому характеру. В мелочах он бывает порой удивительно малодушен (малодушие — в пушкинском смысле — «в заботы суетного света он малодушно погружен»), удивительно нетерпим, но в главном, в основном (в особенности если он отрывается от сферы личных интересов) он скорее склонен проявить широту (или высоту) души, великодушие.

«Милосердный» — неотъемлемый, любимо-близкий эпитет в грузинском нравственном лексиконе.

Кто зародил в нас это чувство, от кого мы его получили, как сумели сохранить?

Сострадательная природа грузина и неутолимый в нем талант милосердия в самом деле похожи на чудо, и объяснить их полностью с помощью историко-социологических аргументов лично мне кажется невозможным.

Существует предположение, что каркас всего нашего национального характера сконструирован именно христианством.

Рассматривать это положение необходимо с большой осторожностью, хотя многое здесь, несомненно, похоже на правду.

Грузинский народ принял от христианства и впитал в себя то, что оказалось для него самым «родным», — идею милосердия и пафос любви созидательной:

Что разрушено враждою,

Вновь отстроено любовью.

По преданию, святая Нино, крестившая в IV веке грузин, сделала крест из виноградной лозы, переплетя ее прядью своих волос. Как и у греков, у древних грузин виноградная лоза была символом плодородия и жизни. Так языческая вера в благость земного переплелась с христианским, романтическим миропониманием.

Кто хоть раз видел грузинские храмы, выстроенные в эпоху, когда писался «Витязь в барсовый шкуре», мог заметить, что их стены вырастают как бы из самих недр земли, сливаясь с каменистой почвой. Но верхние ярусы парят в воздухе, а вытянутый, как стрела, купол Алаверди летит ввысь, в бесконечность.

Формы восточной символики тут естественно сосуществуют с классически завершенными, живыми образами, склонность к поэтическим гиперболам не нарушает строгой простоты и соразмерности основных пропорций, а романтическая ирония по отношению к мирской суете так же естественно сменяется языческим любованием земными формами бытия.

Солнце — мать моя,

Луна — мой отец,

А мелкие звезды —

Сестры и братья мои.



Грузин чувствует себя как дома в бес-  
пределной вселенной.

Подобное осмысление бытия легче все-  
го было бы объяснить простотой нашего  
характера, но такое объяснение само в  
свою очередь выглядело бы крайне при-  
митивно.

Наши предки не хуже греков сознава-  
ли мимолетность жизни («цвета сумерек  
мир, с каждым часом все больше смер-  
кается»).

Не поддавайся печали,  
чтобы не заросло мхом сердце...

Как же преодолеть ту «печаль», в чем  
видит грузин спасение от нее?

Разумеется, и в вине, и в самозабвении  
(то есть в дионисийском «опьянении»),  
но также и в созданных им самим пре-  
красных иллюзиях (в аполлоническом  
«сне»). Но не только в них. Под тяжелы-  
ми глыбами уродства взор его всегда раз-  
личал яркие зерна красоты, и в недрах  
мрака виделись ему сияющие моря света.

Выше уже говорилось о своеобразном  
артистизме грузинского характера (что  
нередко проявляется в «спектакле  
счастья», в наслаждении искусственными  
суррогатами счастья). Но и это свойство  
вытекает из мироощущения, поскольку  
грузин умеет видеть «возвышенное» и  
«прекрасное» в самой существующей ре-  
альности.

Именно такое понимание жизни отве-  
чает на вопрос — почему грузин не ми-  
рится со смертью? Или: почему мы отно-  
симся к числу тех народов, которые срав-  
нительно трудно расстаются с жизнью?

Умирать трудно тому, кто преувеличи-  
вает ценность жизни, видит в ней благо-  
датный смысл, одно лишь доброе начало.

Наше отношение к смерти лишь в оп-  
ределенной мере подчиняется этой логике.  
Основная причина привязанности к жизни  
кроется не в наивном представлении о  
ней (в понимании мира как полностью  
реализованного, абсолютного добра), но  
в давней, веками сохраненной вере в ее  
потенциальные возможности.

И если, по убеждению Руставели, «доб-  
ро побеждает зло, ибо суть его долговеч-  
на», то и народ в глубине души своей  
живет надеждою на то, что «день прихо-  
дит на смену ночи».

Вот почему грузин научился так стар-  
ательно выжимать из повседневной се-  
рости сумрачного мира яркие капельки  
радости. Это его предварительные упраж-  
нения, ежедневные, сознательно упрошен-  
ные репетиции перед великой, главной,  
решающей борьбой.

Встоять, преодолеть, побороть.

## Сила эпохи

Лев Гумилев

Мужественные слова Редьярда Кип-  
линга, прекрасного поэта и настоящего  
британского джентльмена, о том, что  
«Запад есть Запад, Восток есть Восток и  
вместе они не сойдутся», показывают,  
как может думать честный человек на  
службе Ее или Его величеств, на служ-  
бе империи. По недоразумению, рус-  
скому читателю книжники внушили  
мысль, что «певец британского импери-  
ализма» презирал «отсталые» народы  
Востока, внушили, что содержанием его  
метафоры является убогая мудрость,  
достойная разве что отпетого чиновни-  
ка, хвастающего среди своих: «Запад  
всегда лучше Востока».

Я потратил 55 лет сознательной жи-  
зни на то, чтобы понять, что скрывает-  
ся за сакраментальными словами о  
Востоке, и знаю, что некоего вообще  
Востока нет и не было, а был — кон-  
кретный и разный в разные историче-  
ские периоды. Нет, лучше читать поэтов,  
М. Ю. Лермонтова например.

В стихотворении «Спор» он говорит о  
споре двух кавказских гор — об учас-  
ти Азии:

«Не боюсь я Востока! —// отвечал Казбек,—  
Род людской там спит глубоко  
Уж девятый век.  
Посмотри: в тени чинары // Пену сладких вин  
На узорные шальвары  
Сонный лет грузин;  
И, склонясь в дыму кальяна  
На цветной диван,  
У жемчужного фонтана  
Дремлет Тегеран.  
Вот у ног Ерусалима, // Богом сожжена,  
Беаглагольна, недвижима  
Мертвая страна;  
Дальше, вечно чуждый тени,  
Моет желтый Нил  
Раскаленные ступени царственных могил.

Все, что здесь доступно оку,  
Спит, покой ценя...  
Нет! не дряхлому Востоку  
Покорить меня!»

Мы видим, что поэт застает Восток,  
когда тот находился в руинах. Все спит  
и грезит. А ведь так было не всегда.  
Как же цветущий и творческий Ближ-  
ний Восток — а это именно описанный  
ближневосточный мир Азии — дошел  
до жизни такой? Я долго искал тот  
момент поворотного движения истории,  
который обратил передовой в IX, XI,  
XIII веках мир в задворки. Поворотным  
событием стал 1260-й год, и я на этой  
дате настаиваю. Поворотной датой ста-  
ла историческая битва при Айн-Джалу-  
те, она и явилась той отправной точкой,  
после которой все по логике, называемой  
в истории «сила вещей», покатилося,



дойдя до нынешней атмосферы в Лива-  
не, Ираке, на Суэцком канале. Сюжет  
этот крайне важен для понимания па-  
норама Всемирной истории и культуры,  
но об этом нельзя вскользь.

Во второй половине XIII века в  
центре цивилизованного мира, — а сом-  
неваться не приходится, что в 1200-е  
годы здесь на перекрестке Ближнего  
Востока сходились средоточия деятель-  
ности нескольких суперэтнических ре-  
гионов, — столкнулись силы. Одна сила  
вела к усложнению своего суперэтно-  
са — Христианского мира, связанного с  
развитием в этом районе Иерусалим-  
ского рыцарского государства. К услож-  
нению своей системы шел и мусульман-  
ский суперэтнос, стремившийся усилить  
воздействие своей культуры от Испании  
и Африки до Индонезии и Китая. Мон-  
гольский суперэтнос, придвинувшийся к  
1295 году к границам Сирии и к стенам  
Газы на Синае, обосновался в Иране.  
Халифат был монголами уничтожен.  
Пал Багдад. Слава монгольского хана  
Хулагу — победителя ислама, потен-  
циального союзника европейцев-крестонос-  
цев, прокатилась по Италии и Франции.  
Там его и его супругу, христианку-нес-  
торниканку, сравнивали с Константином и  
Еленой. Европейцы надеялись, что, на-  
конец, можно забыть о беспрерывной  
войне в Палестине, крестовых походах  
и взаимении денег на затяжную войну.  
Но... вступила «сила вещей».

В Египте правили мамлюки, те же  
половцы, с которыми монголы уже не  
одно десятилетие воевали в степях Рос-  
сии. Омусульманенные турки-половцы,  
мамлюки, так назывались потому, что  
были рабами, гулямами, захватившими

власть, базировались они в богатой  
стране на Ниле. Ее они рассматривали  
как ресурс войны. И вот наступил мо-  
мент, когда их кровные враги, монголы,  
продававшие «пачками» плененных по-  
ловцев после знаменитой битвы на ре-  
ке Калки на всех рынках рабов Среди-  
земноморья, приблизились к Суэцкому  
перешейку. Военная сила непобедимых  
мамлюков опрокинула в море войско  
сильнейшего из французских королей  
Людовика Святого, сам он попал в плен.  
Мамлюки-половцы ничего хорошего не  
ждали от прихода монголов и их потен-  
циальных союзников — крестоносцев.  
Конница Хулагу-хана спешила к Иеру-  
салиму, чтобы освободить от плена  
Гроб Господень.

Уместно спросить: кто с кем воевал?  
Кто был тем войском, которое перене-  
силось на огромные расстояния, как по  
своему полю? Это были половцы, рабы-  
гулямы, такие же рабы-гулямы — пе-  
ченеги, профессиональное войско Хорез-  
мийского султана, разгром которого  
«ордами» монголов и по сегодня опла-  
кивается несколькими не очень профес-  
сиональными писателями нашей стра-  
ны. Везде были наемники, исключая  
монголов, шедших в свой крестовый  
поход. Они и сражались между собой, а  
земледельческое и городское население

страны Ближнего Востока несло тяготы  
войны, страдало от войны. На войну  
население смотрело как на неизбежное  
зло.

Борьба суперэтносов, — а на этом  
уровне и происходят самые кровавые  
столкновения, войны, — ничего спра-  
ведливого не принесла и не могла при-  
нести. Правда заключалась в поведении  
людей, а оно было, как всегда, далеким  
от идеалов. Таков ход истории, и чтобы  
нарушить его, нужно было совершить  
противоестественное деяние, поступок —  
на суперэтническом уровне. В 1260  
году он был совершен. И этот факт  
настолько значителен, что нарушил  
ритм истории. Рыцари христианского  
Запада заключили дьявольский — вед-  
ший к предательству и цепи обманов —  
союз с мамлюками. Две силы, заражен-  
ные предательством и силой лжи, по-  
мogli друг другу одолеть третью силу,  
шедшую к Святому городу. Последствия  
расхлебывались несколько столетий. Об-  
ман доверившегося — самое тяжкое  
преступление в истории — был совер-  
шен. Армия, шедшая с Востока к союз-  
никам-рыцарям, слишком поздно обна-  
ружила в своем тылу мамлюков, прове-  
денных через территорию недавнего  
врага. При Айн-Джалуте была разбита  
конница Хулагу-хана. А дальше... Побе-  
дили люди антисистемы — мамлюки, сами  
жившие в условиях несвободы. Безжа-  
лостной рукой — а жалеть было неко-  
го и незачем — мамлюки уничтожили  
самых крестоносцев, их города, замки,  
владения. Результаты милой мирной  
пропаганды христианства на Ближнем  
Востоке были аннулированы. Ближний  
Восток стал антисистемным полем



вражды. Торжествовало поведение людей, склонных к негативной этике. С утратой веры в традиции ушла культура, она заменялась новыми веяниями, не смогли преодолеть негативные мировоззрения. Ненасытный в воинских делах султан османов Селим I подобрал разбитые осколки традиций и пересоздал в XVI веке облик государства и культуры, создал Порту. Но это была консервация, и продлилась она до начала XIX века, когда Турция на обычном языке называлась «Больным человеком».

Да, Лермонтов наблюдал, глядя на Кавказ, остатки тех событий, которые обрушились на христиан Сирии и Леванта, мусульман грузин, греков-православных, маронитов, армян и многих других.

В XIX веке в недрах трех империй — Османской, Персидской и придвинувшейся к Кавказу Российской, стали прорастать новые живительные движения этносов — грузин, вспомнивших о национальном достоинстве. А также арабов, подавленных и униженных, греков, друзов, курдов и других. Вот какой Ближний Восток застал Лермонтов — этно-культурную руину, в которой поэт, вглядываясь, пытался найти мудрость, доблесть и творчество. Это с очевидно-

при котором и совершается обман доверившегося — наиболее страшный грех, мыслимые пределы которого вообще не фиксируются, этот грех беспределен.

На подъеме суперсистемы — Российского суперэтнуса в XVIII веке было много преступлений и нарушений нормального течения жизни, а этнически вялый XIX век переусложнил огромную систему. Был и бредовый план похода русских казаков в первом году XIX столетия, при Павле I, на Индию. Но не было переселений народов, не было депортаций при молчаливом одобрении администрации и общества, согласного с ее действиями, разделивших тем самым ответственность тех, кто это делал. Не было казенного вмешательства в самобытную жизнь народов, и если это случалось, то вызвало мгновенное сопротивление, как сказали бы сегодня, в центре и на местах. Люди в соответствии со своими природно-этническими стереотипами поведения могли отстаивать значение собственной жизни. В высшем и среднем дворянстве России на основе равноправного служения были представлены родовитые представители разных народов. Выборы в Думу в начале XX века выявили возможность участия в общественной жизни нескольких десятков национальных партий всех российских народов — частей суперэтно-

чение, в силу которой в ход идет депортация народов. Это борьба с Природой, переделка ее, поддержанная социальной структурой, и она слишком известна многим, так же как и память о пароксизмах страстных истреблений.

Так образовавшаяся антисистема — это смещение фактической кривой этногенеза от идеального пути, и причины антисистем не в идеях, а в сознательной деятельности людей.

И вот тут важно уяснить роль Лжи и обмана доверившегося. На уровне человека, организма его, ложь — это ложь персоны, но это не только несимпатичный стереотип поведения, но и способ воздействия на окружающую среду, на поведение соседей. На популяционном уровне, на уровне коллективов — это массированная дезинтеграция, воздействующая на среду социальную и культурную. Происходит процесс упрощения этно-культурных стереотипов, который постепенно ведет к замене высших организмов — низшими, заметных — в равнооструганных, живого вещества — в косное. Если некого жалеть — ведь объекты жалости становятся как бы несуществующими, несущественными, — то становится и незачем жалеть. Ведь Бога не признают, зна-



стью был процесс развития, но человеку свойственно видеть статус кво, момент.

В Грузии оказалось спрессованным многое: настоянная на неоплатонизме традиции раннехристианских времен III—IV веков с сильнейшей суфийской культурой мысли и душевных переживаний, преображенных в стихах Шота Руставели в нечто недосыгаемое, красивое по сей день. Идея оказалась вечной: несчастный человек, герой поэмы, ищет учителя, наставника, суфия; сюжет поэмы — поиск утраченной души. Эпоха Руставели окрашена суфийским цветением чувства. Эпоха города Тбилиси XIX—XX веков окрашена любованием природой, чистой Природой, воспринимаемой как эстетический прием для обожания жизни.

Культура Грузии XIX века может свидетельствовать, как из недр добротной империи прорастает гордое и сильное чувство националитета — особого качества представления о своем национальном характере. Таковым был национальный мотив у многих народов России. Прорастание шло на действительно сильно удобренной почве, и на этом пути у многих народов внутри России было все — и тяжелое, и стоически честное. Но не было обмана доверившегося, не было всецельной идеологии нивелирующего управления, оправдываемого целями, на поверку оказавшимися ложью, обманом истории — антисистемой, которая делает с человеком и народом самое грязное дело: лишает их родины и отчества. Только в антисистемах ложь приравняется к истине, которая воспринимается как свет,

са, хранивших национальный настрой и смысл национальных традиций.

Грузия была частью, сложно устроенной частью неоднородного сложного Российского государства. В 1783 году был заключен Георгиевский трактат — договор России и Грузии. Грузия сохраняла своего царя, Ираклия II, а Россия принимала его в подданство, устанавливая своего рода протекторат. Россия должна была оказывать союзническую помощь, но не вступать в войну с мусульманскими соседями Грузии. Почти через двадцать лет ситуация изменилась. Павел I в 1801 году издал указ о присоединении Грузии, и через несколько лет Россия вверглась в две кровавые войны на Кавказе. Для Грузии это присоединение было выбором наименьшего из двух зол. Альтернативой ему было превращение еще через двадцать лет великого и знаменитого грузинского этноса в некое подобие этнографической группы, в нечто, лишенное перспективы выжить.

Эволюция любой этнической суперсистемы в эпохи упадка, когда ненужные элементы культуры или природной окружающей среды просто не поддерживаются, приходят в ветхость, — малозаметный процесс. Но когда дворцы, сады, картины или природа: лес, озеро, стадо сайгаков или оленей, или малочисленные народы, или несимпатичные сословия уничтожаются и не заменяются ничем, то это не эволюция, не система — антисистема. Примитивное дуалистическое отношение к природе: деление животных на полезных и вредных — теоретически обосновывает нарушение нормы жизни. А далее возникает страстная борьба за улучшение, упро-

чит не перед кем держать ответ, и незачем жалеть, потому что это значит продлевать мнимые, но болезненные страдания людей, которых уже не спасти. Жизнь — призрачна. А раз так, то ложь равна истине, и можно в своих целях использовать и ту, и другую.

Нравственность в самой истории мы отрицали много десятилетий, приходится признать, что это мы изменились, а не история. И вот мы невольно сегодня понимаем, чувствуем, что социальная психология биполярна и оставляет нам полосу свободы выбора. На одном полюсе стоит, для меня, Дерсу Узала, образ, описанный В. К. Арсеньевым, на другом — безмолвный изобретатель ДДТ, имени которого я не хочу знать. На стороне изобретателя средства для упрощения (улучшения) природы, рядом с ним таится злая воля, которая раскрывалась — пряталась в идеологии, венчавшей здание, внутри которого и творился обман доверившихся народов России, с которыми было поступлено зло и бесчестно. В антисистеме так было поступлено со многими, так поступили и с грузинами.

Подтверждается, что в антисистеме постоянна злая воля. А зло и глупость дают право на безответственность: «я, мол, так думал, значит, я не виноват». В Евангелии по этому поводу сказано: «передумывайте» (метанойте), что следует переводить по-русски скорее словом «покайтесь», потерявшим когда-то смысл, но сегодня вновь возникшим на устах людей.





## В Подольске

Татьяна Шумова



В городе Подольске состоялся первый в Подмосковье симпозиум по скульптуре. Недостаток опыта в проведении подобного рода мероприятий сказался на низком уровне организации: передвигались сроки, сокращался выбор материалов, приехали не все заявленные участники, что нивело симпозиум из разряда всесоюзного во всероссийский... К тому же скульпторы не были обеспечены инструментом, пришлось обходиться собственным. Но художников трудно заставить отказаться от идеи, и несмотря ни на что, симпозиум все-таки состоялся. В отличие от других центров, участники не были ограничены одним материалом. Тут были работы в граните, в сварном металле (С. Удалова), в керамике (А. Балашов), мраморе (С. Казанцев).

В программу симпозиума входило условие — отразить в работах историю города Подольска. Любопытным ответом на эту задачу стали работы В. Буйначева «Дмитрий Донской» и «Сергий Радонеж-

ский», несущие общий нимб. Сама по себе идея ввести в округлую форму зажатый в сложной опоре слой камня — интересна. Но при воплощении эта идея не получила убедительного развития. Фигуры композиционно скованны, работа получилась фасадной. Удачнее решение, предложенное В. Крайченко в изображении фигуры Мастера с гербом Подольска. Запоминается пластической выразительностью объема скульптура В. Евдокимова, названная автором «Память». Несомненно, это одна из лучших работ симпозиума.

Отрадно, что трудности не сломили решительность и энтузиазм организаторов, которые собираются сделать Подольский симпозиум традиционным. Давно известны многочисленные зарубежные симпозиумы, как и уже зарекомендовавшие себя симпозиумы в Прибалтике, на Украине, в Армении и Казахстане. Однако в РСФСР подобного опыта не было, и Подольский стал первым.

Симпозиум прошел в городе, почти не имеющем в своей среде исторических памятников (не сохранили). Рядовой промышленный город, в котором, кстати, находится известный Подольский комбинат по производству художественных материалов.

Реальностью стало давнее желание насытить среду наших городов произведениями камерными, сомаштабными человеку, способными придать городскому пространству художественную ценность. К сожалению, до сих пор такие начинания пока не находят поддержки у тех, кто занимается благоустройством городов. Не имея представления о стоимости художественных работ, они не всегда осознают выгоду в проведении таких симпозиумов, на которых скульпторы фактически бесплатно отдают городу свои произведения только за одну возможность увидеть свое детище установленным в городской среде. Тем более хочется порадоваться тому, что и в РСФСР появилась первая ласточка этого движения.

Подольск 88  
Рабочий макет

В. Кравченко  
Мастер  
старого Подольска  
Гранит. 1988

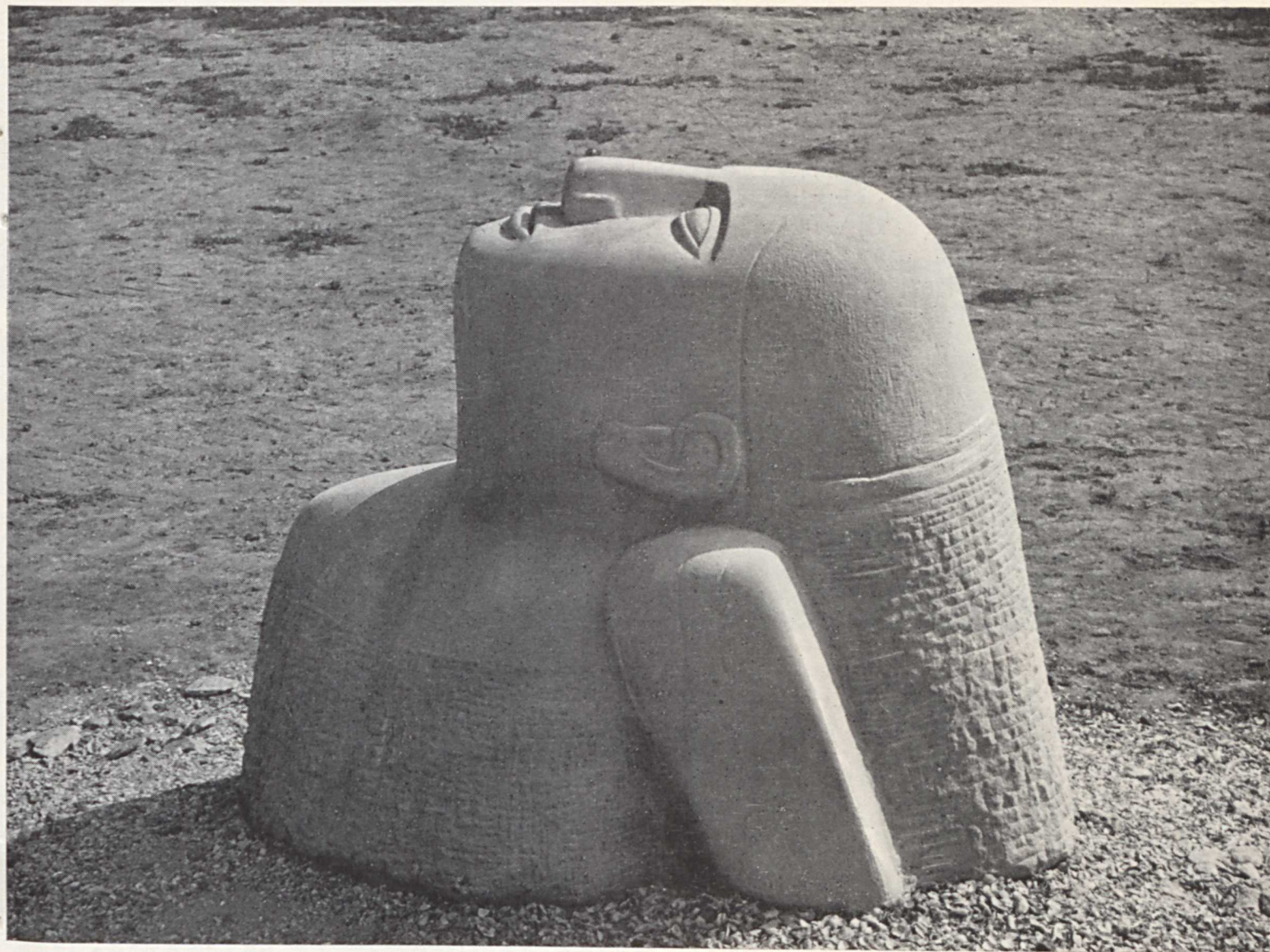
В. Буйначев  
Дмитрий Донской и  
Сергий Радонежский  
Гранит. 1988

В. Буйначев  
Посвящение  
Гранит. 1988

Художник и среда

# Скульптурные





А. Князин  
Европа  
Камень, 1988

А. Худолей  
Аркадия  
Песчаник, 1988

Б. Черствый  
Земля  
Песчаник, 1988

А. Дяченко  
Отдых у моря  
Песчаник, 1988



В  
Одессе  
Ольга Тарасенко

В июле—августе 1988 года в Одессе впервые проходил всесоюзный симпозиум скульптуры в камне. Решением горисполкома для работы скульпторов были привезены из каменных карьеров Ямполья (Винницкая область) огромные блоки песчаника, предоставлена техника, выделены средства для поощрительных премий за лучшие произведения. Художникам предоставлена полная творческая свобода в выборе темы и стилистики. Блоки песчаника были установлены на открытом солнцу и ветру Гагаринском плато в районе Аркадии на берегу моря. Разительно отличающаяся от тесных мастерских атмосфера дала возможность каждому ощутить свою сопричастность с природой. Ощущение величия мироздания, стремление к гармонии с ним определило обращение большинства участников к мифологической тематике. Мифология, рожденная в период детства человечества, когда оно еще не выделило себя из приро-

ды и не заявило о своем гордом господстве над ней, расширяет временные границы пределов одной человеческой жизни и включает нас в общечеловеческую историю культуры. Но обращение к мифу современных художников окрашено трагическим разрывом с природой. Действительность заявляет о невозможности нового «Золотого века». Работая на берегу Черного моря, участники симпозиума не смогли окунуться в его загрязненные стоками воды. Мифологическая тематика скульптур, установленных на плато умирающего моря, напоминает нам о том, что если XXI век не станет гуманистичнее — его может не стать вообще. Но чем явственней разрыв человека с природой, тем сильнее желание единения. Стремление к гармонии — стало главным содержанием представленных произведений. Большинство работ на симпозиуме было выполнено из песчаника, отличающегося особой прочностью. Из этого камня в старину

делали жернова. Из песчаника созданы и знаменитые «Половецкие бабы» (или «Каменные бабы») наших степей. Некоторые из них хранятся в недоступном посетителям дворе Одесского археологического музея. Твердость материала способствует тому, чтобы выполнить основное условие искусства ваяния — максимум выразительности минимумом средств. Уже не пальцы, как при работе с глиной, а целый арсенал разного типа резцов, буров, молотов обрабатывает материал, освобождая заключенную в нем пластическую энергию. Симпозиум показал разнообразие авторских позиций в отношении к материалу, пластическим свойствам и возможностям песчаника. Опыт его свидетельствует, что у Одессы есть силы, чтобы вернуть себе статус культурного центра, и есть основания надеяться на проведение Биеннале скульптуры на международном уровне, результатом чего станет основанный нынешним симпозиумом Сад скульптуры.



- Из Ленинграда сообщают
- Трехцветная Эстония
- Soviart

Что нового в Москве! — Начали выселять художников с Фурманного переулка. Года два назад, преодолев мужественное сопротивление исполкома Бауманского района, художники заняли под мастерские пустующие квартиры в домах, предназначенных к сносу и капитальному ремонту. Здесь обосновались «Мухоморы», «Центр», «Чемпионы мира», «Группа 88» и многие, многие другие. Потянулись художники из Одессы, Минска, Киева, Новороссиска. Появились меценаты, галереистки, туристы, дипломпус, пресса. Так на Фурманном стихийно сложился вольный центр современного искусства. Теперь всему этому пришел конец. Бродят художники, тащат куда-то работы, целятся видеокамерами. Никто не озбочен их судьбой. И молодые (и не очень молодые) люди цедят сквозь зубы: «Ничего, есть и другие дома... И горю...» «И страны!» — добавлял иногда добродетель. Не знаем, утешат ли их свежие новости из США: 15 мая власти Нью-Йорка снесли на Федерал Плаза арку скульптора Ричарда Серра, несмотря на пятилетнюю склоку с последним.

## Выставки

### Зима в Ленинграде

прошла под знаком воспоминаний. В Русском музее — ретроспектива 20—30-х годов, в Центральном выставочном зале на выставке «Современное искусство Ленинграда» — обширный раздел, посвященный эмиграции или пограничному павильону в Гавани — обзорная экспозиция «От нестроичей» и, наконец, в Музее этнографии народов СССР — «Публичная библиотека и русская культура. 1814—1989 годы».

Первое чувство в связи с ретроспективами ленинградских

холста, но и качественным сдвигом, прорывом в собственный, мрачный и трагический мир, напминающий о работах Ф. Бакана.

Но фильму Гали Миловской «Сумасшедшие русские», посвященному в ПРОККЕ Первого ленинградского международного фестиваля негрового кино, довольно трудно судить, как повлиял опыт эмиграции на запечатленных в нем О. Целкова, Б. Заборова, А. Путилина. Этот фильм — скорее красивая кодаковская туристская открытка, брошенная в почтовый ящик в Париже. На ее обороте — краткие слова привета московским и ленинградским друзьям: мы работаем, у нас всё в порядке, но

### «Возвращение»

— так называется кооператив, действующий под эгидой Советского Фонда культуры. Выставка Ю. Жарких — первый плод деятельности кооператива. Доставить из Парижа 58 работ в фургоне Совтрансавто оказалось не так уж дорого — 6053 рубля. К тому же размеры фургона таковы, что кроме полотна в нем поместилось 14 тонн вещей для жертв армянского землетрясения, собранных при помощи баварского Красного Креста. Примечательно и то, что посредником между «Возвращением» и Ю. Жарких выступил Георгий Михайлов, известный в 70-е годы коллекционер неформального искусства, создатель квартирной галереи, репрессированный в аналогичные застойных лет, проживающий ныне в ФРГ и, очевидно, за-

### «Ариадна» и ПРОКК

Зато кооператив «Ариадна», организовавший «гаваньскую» выставку, сумел на открытии добиться легкой давки к приключению милиции, что оставило неприятный осадок в сердцах людей, привыкших к фестивальной — бесплатной безалаберной и дружеской — атмосфере вернисажа. Рубль за вход — примета эпохи хозяйского расчета. Но зато вдобавок к выставке посетители получа-

нам немного грустно. И если судя по фильму — О. Целков несколько отошел от ядовитой выразительности форм, то А. Путилин по-прежнему пишет парадные в пространных странных мистических «яйца». Безусловно, сенсация фильма — акция художника Толстого (В. Котлярова) — монстра, вырисовывающегося в красной и синей цвета, орущего, кистью и холстом одновременно. Впрочем, если нас не шокирует Ю. Купер, смешивающий краски у себя на записье, то почему должны шокировать Толстой? Тем более и акция забавна сама по себе, и все-таки получается живопись...

бывший прошлые обиды. Фотография парижской демонстрации в его защиту и судебный акт, предписывающий уничтожить вещественные доказательства, то есть 363 картины коллекции, украшают экспозицию во Дворце молодежи.

Если все пойдет дальше, как задумано «Возвращением», то нас ожидают персональные выставки еще одного знаменитого персонажа «андерграунда» прошлых лет — Игоря Тютюланова, австралийской художницы Завадской и многие другие. Но, очевидно, «Возвращению» следует впереди брать рекламные хлопоты на себя, не доверяясь дирекции выставочного зала, благодаря нерасторопности которой выставка проходила при полном отсутствии посетителей.

души балета Г. Редакино «Покажи» до в глубине души сюрреалистического «Фильма о семейном подрае» В. Семелюка («Фермеры»). Стены Дома украшали коллеги О. Флоренский, соцартистский цикл К. Миллера и работы «избранных ленинградских живописцев» Б. Копеловых, В. Овинникова, А. Флоренского, В. Савченко, М. Волковой. Примечательно и то, что



Один из самых интересных журналов СССР по графическому дизайну «Реклама» провел недавно в зале на Арбате выставку авторского шпаката. Цель выставки — познакомить художника с потенциальными заказчиками, помочь мастерам шпаката из разных городов выйти на всевозможную арену. Представленные на выставку-конкурс работы были отмечены призами журнала «Реклама» и многочисленных рекламных агентств. «ДИ СССР» представляет работу С. Бобылева из Ставрополя, получившую специальный приз искусствоведа. В. К.

### Анатолий Зверев

В выставочном зале Советского фонда культуры в фойе состоялась выставка одного из самых известных художников так называемого «нового советского авангарда» А. Зверева. Очень многие в Москве помнят художника, его поглотенность своей живописью. Казалось, что он рисует всегда, в любом состоянии, в любое время суток. К сожалению, большинство его работ давно ушло за рубеж. Сегодня на выставке рядом с его портретами, пейзажами и графикой помещены многочисленные восхищенные отзывы современников — от Р. Фалька до Саль-

### Зима в Харькове

В Харькове проездом из Киева побывала выставка «Soviart». Что такое «Soviart»? Цитируем каталог: «Soviart» — первая советско-американская программа в области изобразительного искусства, ставя-

вадора Дали. Тут же статьи в зарубежных изданиях, где нам объясняют, что художник А. Зверев был мастером, который перекинул мост между авангардом начала века и авангардом новых времен. Которая автобиография художника, взявшего себе в учителя Леонардо да Винчи и более всего в жизни гордившегося тем, что сумел окончить семь классов. При виде его живописи становится понятно, что гордился художник именно тем, что сумел заставить себя уделить время образованию, отняв его у живописи.

Е. Егорьева

лялись картины Романа Жука, Александра Ройбурда, Дмитрия Канторова, Юрия Миколайте и скульптуры Мати Кармина. Подозреваем, что собрать эту коллекцию было непросто.



художников — конечно же, печаль. Печаль, что многие погибли, оставаясь в положении сомнительных «мазил»: Е. Ротенберг, Е. Рухин, Т. Кернер. Печаль, что многие не сумели в этих условиях раскрыться в полной мере или были вынуждены эмигрировать.

Выставка в Музее этнографии заставляет покалывать и о деградации искусства плакаты: от изысканных работ К. Лансере и Ре-ми через тоталитарную однозначность А. Дейнеки («Работать, строить и не нять») к абсолютной невыразительности «Освоения целины» — народного подвига.

С другой стороны, к печали примешивается чувство радостного удивления перед тем, что в Ленинграде никогда не замирала художественная

## В духе примирения

официального или неофициального искусства или, во всяком случае, в желании сгладить противоречия Манеж поделили ровно пополам. Правую часть заняли Союз художников и Творческое объединение молодых художников и искусствоведов («правые», стало быть?). Левую — Товарищество Экспериментального Искусства и Изобразительного Искусства и обособившаяся группа «Остров» — «левые». Представительную картину современной художественной жизни Ленинграда создать, безусловно, удалось, хотя некоторые члены СХ участвовали в выставках отказались. Элемент соревнования неизбежно присутствовал, хотя явственно просле-

## Во Дворце Молодежи

— выставка Юрия Жарких, первая в Советском Союзе экспозиция работ, созданных в эмиграции художником «третьей волны».

Распространено мнение о тяглом влиянии эмиграции на художника. Юрий Жарких — пример обратного. Здесь он оставил о себе память более как об активисте независимого общественного движения,

кальные издания футуристов, первые киноплакаты («Стеньга Разин», П. Ассатюра: бородатое чудовище, топящее князю) и даже журнал «Союз вепские острова»: ошеломительный дух эпохи, прерывающийся в нашем сознании в воображаемый фон для картин из коллекции Русского музея.

Что касается художественного Ленинграда 80-х, то появление в Манеже и в Гавани доброй дюжины новых группировок («Боевые слоны», «Старый город», «Около», «Свои» и др.) общей расстановки сил не изменило. Прежнему лидеру «новые художники» (от их патриарха Б. Коншеходова с холстами размером 6×3 метра до молодых А. Козина и О. Маслова с циклом «Спасение человечества») и митки.

живались единые поля притяжения, объединяющие авторов независимо от их принадлежности к ЛОСХу или ТЭИИ. Выставком ТЭИИ (равно как и независимых выставкам) проявил большую эстетическую требовательность, выйдя на встречу с Союзом, так сказать, застегнувшись на все пуговицы и стройными рядами. Но уравненные в выставочном пространстве художники, увыв, не равны по социальной защищенности и условиям работы. «Андерграунд» остается утешаться тем, что такие художники ЛОСХа, как К. Симун, Г. Сотников, Г. Ковенчук, охотно зачислили себя в разряд неофициальных.

Товарищества Экспериментальных Выставок (1974), подвергавшемся преследованиям и вынужденном в 1977 году эмигрировать. Работы ленинградского периода кажутся сейчас провинциальными, салонными, страдающими от отсутствия индивидуального языка. Но картины последних лет впечатляют не только увеличением размеров

ли возможность присутствовать на поэтических вечерах В. Эриля, А. Горюна, А. Драгоменко, на диалогах искусствоведов о новой культуре и разнообразных концертах.

Атмосферу же дружеской вечеринки в полной мере хлебнули те, кому посчастливилось попасть с 25 по 31 января в Дом кинематографистов, где работал ПРОКК фестиваль немого кино. Кино-видео-нон-стоп с шести вечера до трех утра. Рок-концерт, в час ночи буквально поставивший на уши достаточно академическую аудиторию, дискуссии с участием молодых киноведов и главного ленинградского раввина. Спектр позиций: от перестроечной публицистики до мистического лаконизма К. Дрейера, описывающего кинокамерой крест.

От дидактического в глубине

## Три цвета Эстонии

В феврале 1989 года выставок в Таллине непривычно мало. Финские живописцы, Хасиор, выставка стульев. И — выставка «Трехцветная Эстония» — рассказ о маленькой европейской стране, имевшей сине-бело-черный флаг и рыцарскую геральдику пышного герба. От нее осталось



председателем жюри был Э. Лийер, знаток живописи, автор фильмов о Д. Розенквисте, В. Де Кунинге, Г. Рихтере.

Сезон оказался настолько насыщенный, что возникают опасения: хватят ли дыхания поддерживать регулярный ритм выставок? Кроме того, совершенно очевидно, что со временем художественным критикам потребуется много времени, чтобы дождаться слов признательности, подбодрить тех, что можно прочесть на одном из экспонатов в Музее этнографии: «Свету нашему Владимиру Васильевичу, Красному Солнышку Стасову, дорогому нашему родственнику, труду женского ремесла, борцу смелому за народное самобытное, бьем чело».

М. Трофименков

немногое — мы говорим о «вещественных доказательствах». На выставке — посуда хорошего европейского класса и поразительное обилие газет и журналов.

Экскурсию школьников, ведомо чинных и внимательных, ведет пожилая дама (учительница?). Вот фарфоровые куклы. Вот игрушечная мебель. Вот гимназическая форма: синее платье, белые манжеты, черный ранец. Эстонская грамматика. А вот школьный литературный журнал. «Журнал моего класса» — объясняет дама. Школьники идут дальше. Медленное восхождение от детства к серьезной жизни взрослых (слишком серьезной...), к порогам государственных деятелей бывшего государства. Эта выставка исполнена достоинства, на удивление не кричащего, все обращено внутрь ситуации, каждый предмет за стеклом витрины и времени словно бы не покидая себя, а к себе прислушивается. И ничего обремененного «вовне», в свет, нет знаменитостей, прогрессивных на чужбине, а только маленькая земля под названием — Эстония.

И. Уварова

цая своей целью проведение совместных выставок молодых художников».

На выставке были представлены работы 17 авторов: художников из Львова, Киева, Ужгорода, Одессы, Харькова, Таллинна, Одессы, Риги, Москвы, Вильнюса, Калифорнии, Кентукки, Вирджинии, Огайо. Уровень работ был достаточно ровным, но все же выде-

В эти же дни в Харьковском центральном лектории общества «Знание» показывали свои работы грузинские «предметники». С тех пор как Пикассо сложил бычий череп из велосипедного руля и седла, этот жанр действительно стал искусством.

Г. Микеладзе, А. Какабадзе, Л. Магалашвили, О. Чхартгишвили показали значительные композиции из реальных вещей: металлических кожухов, сапожных щеток, старых ватников. Замечателен ватный «слон», хорош деревянный щит «Тринадцатипочечная официальная азартная игра или

## ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ! ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА! ДЕЛОВЫХ ЛЮДЕЙ!

В Москве создано новое творческое объединение «Декор» (при КНПК «Фонд идей»). В его состав вошли художники, чьи имена хорошо известны зрителям по многочисленным московским и всесоюзным выставкам: Ю. Новиков (керамика), Т. Шихирева (батик), И. Колесникова (мини-гобелен), В. Баньковский (лаковая миниатюра), Э. Таратута (декоративная пластика) и другие. При всех различных творческих манерах, видов и жанров искусства, их объединяет общий интерес к русским традициям профессионального и народного искусства. Творческий подход к этим традициям, талант и мастерство открывают широкие перспективы для их развития в новое время.

«Декор» планирует организацию выставок с продажей художественных произведений на внутренних и внешних рынках (как частным лицам, так и организациям). «Декор» принимает предложения по оформлению интерьеров (отделка каминов, декоративные вазы и скульптура, настенные панно, живопись, гобелены). «Декор» готов вступить в деловые отношения с зарубежными партнерами (галереями, салонами, фирмами) для выполнения работ по заказу, организации выставок, продажи работ художников объединения «Декор» на аукционах.

Все работы предлагаются в авторском исполнении и тиражировании не подлежат. «Декор» гарантирует высокое технологическое исполнение работ.

За сипавками и предложениями можно обращаться по телефонам: 475-32-20 (Москва) 438-05-08



## Компьютер

## В руках студентов

Елена Болотских

Теплый климат — это первое, что поражает впервые приехавшего в эту северную страну русского человека, потом удивительная природа и, наконец, необычные люди — все молодые, энергичные, всегда приветливые и чуть-чуть эксцентричные.

Берит Овергорд — норвежский художник по текстилю — личность даже по норвежским понятиям уникальная. В ней свободно и органично соединяются мятежный дух художника, дар педагога, большое сердце матери четырех детей и трудный жребий дипломатической жены.

Я впервые была в Норвегии, и Берит стала норвежской Ариадной, ведущей меня своей шерстяной нитью из древнего гобелена по лабиринту искусства и жизни прекрасной незнакомой страны.

Норвегия Берит — это дом на берегу фьорда с белыми стенами, на которых картины Лени Пурыгина, Эрика Булатова, Глеба Богомолова, норвежских художников и гобелены самой Берит. Много света, большие окна, веранда, балконы, обилие светильников, свечей в подсвечниках, камин. Недалеко от рояля огромный медный таз с красными крутечками яйцами и два тульских самовара. Берит 5 лет жила в России и очень любит нашу страну, в искусстве она ценит современную живопись, а в русской кухне — черный хлеб.

Берит преподает в Государственном педагогическом институте искусства в Осло, и мне посчастливилось быть там ее гостьей и «студенткой». Кстати, возраст студентов в Норвегии гораздо выше, чем в нашей стране. Возрастного ценза нет: если вдруг человек в 50 лет понимает, что в нем проснулся художник, он может получить профессиональное образование.

Норвегия страна хотя и теплая, но все-таки северная, поэтому гобелены с их мягкой шерстяной фактурой издавна украшали норвежский интерьер. Очень популярно эстетическое воспитание детей и взрослых в процессе собственноручного создания гобеленов и других уникальных текстильных произведений.

В институте обилие текстильных специальностей: гобелен, ручное ткачество, набойка, моделирование, вышивка, вязание, мягкая игрушка, аппликация, существуют даже два маленьких факультета, готовящих художников и педагогов для культовых учреждений. Это моделирование церковной одежды и ткачество ритуальных принадлежностей. Наряду с текстилем в институте есть факультеты изобразительного искусства, керамики и драмы.

Институт открыт до позднего вечера, и вход абсолютно свободный, каждый, кто хочет, может зайти и посмотреть выставки в фойе, заглянуть в аудитории и мастерские.

В здании института есть магазинчик с материалами, такой палитры шерстяных нитей я не видела никогда, хотя сама художник по текстилю и провела у бака с краской много часов. Материалы студентам и преподавателям не выдают, они их покупают сами: шерсть, краски, холсты, подрамники, ткани. На что купить — это уже другой вопрос, каждому студенту и преподавателю выдается в год определенная сумма на материалы, и он сам решает, на что ее потратить.

Еще о материальном стимулировании. Студент в Норвегии уже личность, имеющая полное право на свои произведения, созданные в период учебы. Методические фонды, конечно, существуют, и огромные, классифицированные, но нет запасников, так как все фонды — в видеофильмах и программах компьютеров. Размещен текстиль и в интерьерах, но он меняется раз в два-три года, старые работы возвращаются авторам, а новые (победившие в конкурсе на оформление этого помещения) занимают освободившееся место.

День открытых дверей в институте — это праздник. Кругом цветы, огромные выставки, все нарядные. В каждой аудитории идет показ видеофильмов об учебном процессе, демонстрируют модели одежды, процесс создания произведения и т. д. В нескольких аудиториях — кафе и выставка-продажа работ студентов. Кафе устроили сами студенты. Там очень вкусно, но довольно дорого. Мне объясняют — это своеобразный сбор средств на международный летний пленэр. В программу обучения входят двухнедельные стажировки всех студентов в Италии, Франции и Англии, а на поездки в другие страны они зарабатывают сами, и кафе — один из способов. В конференц-зале идет спектакль «Амур и Психея». Роскошные костюмы — работа модельеров, интересная драматургия, декорации и дорогие билеты — это тоже на летний международный пленэр.

В обучении студентов огромную роль играют компьютеры. Они соединены со всеми ткацкими станками, вязальными машинами, но больше всего поражает рисование на компьютерах. Например, процесс эскизирования и моделирования одежды. В компьютер закладывают графиче-

ский силуэт или фотографию какой-нибудь манекенной красавицы. Одежда не имеет значения, компьютер будет одевать ее в то, что вы нарисуете на белой пластинке карандашом с проводом. На дисплее вы увидите нарисованную вами деталь одежды уже надетой на манекенщицу в масштабе ее тела и лежащей естественными складками по объему. В компьютер закладывается образец любой ткани или графический рисунок раппорта, и он сам, по вашему желанию, изменяет масштаб рисунка, колорит, заполняет раппортом плоскость.

Можно за один час сделать более тысячи различных цветовых и композиционных вариантов, отобрать лучшие, и принтер напечатает цветную репродукцию размером 40×60. Уникальный эскиз закладывается в другой компьютер, и тот через несколько секунд выдает выкройку с оптимальным расположением на ткани для раскроя и с вариантами для различных размеров и тканей разной ширины.

Несколько слов о живописной и рисовальной школе. В рисунке преобладает рисование поверхностей, фактур, сложных мятых объемов. Гипсы рисуют мало, сразу переходят к скелету, а затем к живой натуре.

В живописи очень интересен эксперимент эмпирического познания стилей разных эпох. Эти занятия называются «портрет». Портрет натурщика пишется сначала в манере художников Возрождения, потом в манере импрессионистов, экспрессионистов и, наконец, сюрреалистов. Натура одна, а способы познания и отражения ее разные, и студент на практике понимает это.

Берит Овергорд — душа института, любимица студентов и устроительница различных хепенингов, в студенческой жизни наряду с работой всегда, с ее легкой руки, присутствует и праздник. Это фантастические перформансы с нитями, флагами, звездами.

У Берит огромная жизненная энергия и творческий потенциал, и она дарит это щедро и расточительно всем — студентам, коллегам, художникам, русским друзьям. Берит несколько лет была председателем Норвежского союза художников по текстилю. За это время она сделала массу важных и нужных дел. Организовала выставку норвежского гобелена в Москве в июне-июле 1989 года, информационный центр при Союзе художников, массовые поездки художников и студентов в СССР, циклы лекций о развитии советского искусства, которые читала сама в самых разных аудиториях. В трудный период застоя ее усилиями в Норвегии были организованы выставки советских художников.

Хочется подробнее рассказать о системе информации о художниках, одним из инициаторов которой была Берит. Это своеобразный «банк» художников, куда кладутся не денежные вклады, а работы, то есть слайды с работ и полная информация о художнике: анкетные данные, выставки, крупные и важные работы, членство в других организациях, купленные произведения и цены на них. Работает банк художников очень просто: вы приходите в современный офис в центре города, нажимаете кнопку компьютера с информацией о творчестве интересующего вас художника. Тут же стоит экран, на который проецируются слайды (каждый художник посылает в банк 10 слайдов и может их периодически заменять на новые). Если вы не знаете фамилии художника, а интересуетесь, например, керамикой, тоже просто — на другом компьютере нажимаете кнопку с надписью «керамика» и на дисплее возникает по 10 слайдов с работ художников-керамистов. Найдя интересные для вас объекты, читаете рядом с ними фамилию и код художника.

Таким образом, при наличии двух компьютеров осуществляется прямая связь членов Союза художников с потенциальными заказчиками. Обслуживает весь центр информации о художниках Норвегии один человек — молодая женщина — искусствовед Ольга Шмедлинг.

Конечно, у меня масса впечатлений от этой удивительной страны, ее искусства, но я написала о том немногом, что мне кажется важным и что как опыт может быть практически использовано у нас.

## Норвежский гобелен

## От викингов до наших дней

Берит Овергорд (Осло)

## Исторические корни

В 850 году гордая королева Осе была похоронена по старой традиции викингов: в большом, красивом, резном корабле, вместе со своей рабыней, четырнадцатью лошадьми, быком и тремя собаками. И вместе со всем необходимым скарбом — чтобы жить соответственно званию в Валхалле, то есть на том свете. Более чем через тысячу лет, в 1904 году ее могила была найдена. Начались раскопки, которые дали большую информацию о жизни наших предков. Среди находок было обнаружено несколько текстиль-



ных изделий разной техники: аппликации, вышивки, тка-ни. Их материал — шелк, лен и шерсть, изредка металли-ческие нитки.

Декоративные ткани представляли собой длинные уз-кие ленты, которые, видимо, украшали стены домов во время праздников. На них были изображены картины жизни королев Осе, с точным воспроизведением — одежды, орудий, что типично для традиций той эпохи.

Эти тканые ленты были сделаны не в нашей обычной гобеленовой технике, но в SMETTE TEKNIKK, т. е. когда основа и уток идут, как в обычном ткачестве, вертикально и горизонтально, а узор и изображение делается через вложение дополнительного утка другого цвета или через другой материал. Линейный контур сделан в так называе-мой технике «сумах». В нескольких местах нитка утка совсем сгнила, предполагается, что здесь применяли кра-пину или лен, т. е. растительные волокна.

В 1879 году, в Бальдихуле, в разрушенной церкви XVI века нашли остатки гобеленовой ткани, которая имела большое значение для истории норвежского ткаче-ства. После расчистки появился фрагмент с изображением двух из 12 месяцев года. Немного неуклюжие фигуры сви-детельствуют о том, что эта ткань сделана не в профес-сиональной ткацкой мастерской, а в более примитивных условиях, по неточному картону, который заставлял тка-ча найти окончательное оформительское решение. Ткань относят к позднему романскому стилю, и предполагается, что соткана она в Норвегии в XIII веке в технике НАККЕ TEKNIKK, которая считается особенностью норвежских гобеленовых тканей, отличающей их от европейской шко-лы. Для нее, в частности, характерно ткачество отдельных фрагментов, которые потом сшиваются, что дает большую декоративность.

Наши современные традиции гобеленовой ткани возник-ли в Европе, где в XIV—XV веках начали ткать гобелены в монастырях и замках, чтобы согреть и украшать каменные стены. Постепенно это ремесло перемещалось на север, и в Норвегии тоже стало модно украшать стены гобеленовыми тканями, закупленными в ткацких мастер-ских в Европе. Потом началось производство гобеленовых тканей в Норвегии, сначала иностранными ткачами, а по-том и норвежцы научились этому искусству.

Первые ткани, которые украшали стены церквей и до-мов богатей в городе, были сотканы профессиональными ремесленниками в ткацких мастерских. Но в течение XVII века применение гобеленовых тканей было перене-сено из города в деревню, и в начале XVIII века ткаче-ство обрело почву в норвежской деревне.

Гуабрансдален, длинная долина к северу от Осло, ста-ла центром этой тенденции. Ткани, произведенные там, получили название — ткани долины Гуабрансдален.

На пути от города в деревню оригинальный образец упрощали и стилизовали. Эскизы и картоны были изно-шены, перерисованы, принимали новые формы. Композиция стала более геометризованной. В начале XVIII века про-изводство норвежских гобеленовых тканей значительно расширилось.

### Национальная романтика

С ростом индустриализации интерес к гобеленовым тканям исчез, но после столетнего безмятежного сна он снова проснулся в период национально-романтических стремлений в 1870—80-х годах.

В это время группа писателей и художников начала ез-дить по деревенской Норвегии в поисках подлинной наци-ональной культуры. Они хотели восстановить наше надом-ное ремесленничество, воскресить особенное, норвежское. Они вновь открыли норвежскую традицию резьбы по де-реву, национальную декоративную живопись и гобелено-вые ткани.

В то время были основаны три музея художественной промышленности: в Осло, в Бергене и в Трондхейме, ко-торые начали собирать старое крестьянское искусство, особенно старые гобеленовые ткани, также резьбу по де-реву, национальные костюмы и национальную декоратив-ную живопись.

Типичным представителем этой эпохи был Герхард Мюнте, художник-пейзажист. Он рисовал картоны по мо-тивам древнорвежской мифологии и народных сказок, по которым профессиональные ткачихи исполняли ткани. При этом старался усилить краски до той интенсивности, кото-рая у них была раньше, — по его мнению, старые ткани потеряли прежнюю яркость. Многие из его тканей были выставлены на Всемирной выставке в Париже в 1900 го-ду и отмечены за свое национальное своеобразие.

Первой подлинной художницей по текстилю в Норвегии стала Фрида Хансен. Она сама рисовала и ткала свои ри-сунки на картоне. На Всемирной выставке в Париже она участвовала двумя большими гобеленами, которые были закуплены и сейчас висят в королевском дворце в Осло.

Стиль Фриды Хансен был более европейским, чем наци-ональным, близким к «ар нуво». Вместо «НАККЕ TEKNIKK» она пользовалась «SLYNGE TEKNIKK», у нас называемой «килим».

В предвоенные годы наступил тихий период для нор-вежского ткачества. Лишь во время второй мировой вой-ны группа энтузиастов начала изучать и реконструиро-вать старые норвежские гобеленовые ткани, которые нахо-дились в музеях художественной промышленности.

Между прочим, обнаружилось, что причина их сверка-

ющей поверхности объясняется не изношенностью, как раньше думали, а тем, что в качестве утка применяли пряжу из волосяного покрова от так называемых «спель-сау» — овец норвежской породы, — которую пряли ручным способом.

Выяснилось также, что в старые времена все оттенки получались при крашении уже спряденной нити. Испол-зовали следующие растения: резеду, вереск, листву бере-зы, мох, чтобы получить желтую краску. К сожалению, эти краски легко блекли, и поэтому ткани потеряли свой на-стоящий вид. Синюю краску делали частично химическим способом. Красная краска была самой ценной. Здесь при-меняли корень марены и «коженилле», что значит ма-ленькая тля, которая живет на определенном кактусе.

В последнее время была создана мастерская «Норвеж-ское гобеленовое ткачество — Акционерное общество», где были собраны ткачихи, исполнившие гобелены по картонам художников. В 1950 году был объявлен конкурс на украшение новой ратуши в Осло, в результате чего появилось большое количество монументальных гобеле-новых тканей. Некоторые из них висят в нашей ратуше в Осло, другие находятся в государственных зданиях — в парламенте (стортинге), в банках и гостиницах.

В 1982 году история мастерской «Норвежского гобеле-нового ткачества» закончилась.

Пока ткачихи в Осло ткали по рисункам, сделанным другими, Ханна Рюгген в Ерланде около Трондхейма тка-ла свои гобелены без предварительных рисунков, прямо на ткацком станке. Ханна Рюгген была самоучкой в ткац-кой технике, но, получив образование живописца, овладела мастерством колорита и композиции. Не менее важным был ее интерес к политике, который так сильно заметен в ее тканях. Она сама создавала для своих тканей поэтиче-ские тексты.

### Современные проблемы

В 1976 году художники-текстильщики, по аналогии с другими видами искусства, сформировали Союз норвеж-ских художников по текстилю. Сегодня мы имеем в Нор-вегии три типа институтов, где преподают ткачество: Высшее училище ремесел и художественной промышлен-ности, Государственный педагогический форминг-институт в Осло, Академия художеств Западной Норвегии.

Собственно говоря, только Государственный педагоги-ческий форминг-институт в Осло дает основательное образование в области гобеленового ткачества с изу-чением всех традиционных и новых видов техники гобе-ленового ткачества. Высшее училище ремесел ориентиру-ется на исполнительское ткацкое образование. Академия художеств Западной Норвегии делает упор на экспери-ментальное текстильное искусство. Таким образом, эти три института дополняют друг друга и дают возможность достигнуть солидного и широкого текстильного образования. Хотя в норвежских гобеленовых тканях сегодня можно об-наружить национальные исторические традиции, но наши художники, конечно, также испытывают влияние тек-стильного искусства других стран, тем более что часть из них предпочитает учиться за рубежом. Большинство тка-чей в Норвегии верны старому, традиционному вертикаль-ному ткацкому станку по имени «Опстад». Некоторые привезли с собой из других стран тип ткацкого станка в виде металлической рамы. Что касается крашения, то старые растительные краски уступают место химическим красителям, которые требуют меньше времени и абсолют-но не выгорают на солнце.

Как достичь статуса художника в Норвегии сегодня?

Чтобы стать официально признанным, нужно получить три оценки. Одну оценку можно получить через профес-сиональное образование — 3 года в школе художеств и ремесел и потом 4 года в Академии художеств, но этого еще недостаточно.

Остальные две оценки нужно собрать таким образом: человек должен попробовать выставлять свои работы на выставке с официально признанными художниками в жу-ри или на отдельной выставке в галерее, которой управ-ляют художники. Это означает, что у нас есть большая группа художников, не состоящих в союзе, которые на-ходятся еще в ненадежном экономическом положении. Но даже те, кто имеет официальный статус художника, зара-батывают мало, и у них чаще всего есть другая профессия. Очень многие работают учителями.

Какие преимущества имеют официально признанные художники? Они могут просить о стипендии или о гаран-тированной минимальной зарплате от государства. Могут участвовать в конкурсах по украшению государственных учреждений. Имеют право посылать работы на выставки, которые частично оплачиваются государством. На прак-тике это означает, что мы все время конкурируем друг с другом.

Союз норвежских художников по текстилю должен бо-роться за улучшение своего экономического положения, и в этой области у нас много проблем в будущем.

Несмотря на трудности, наш Союз сегодня активно ра-ботает и находится в постоянном развитии. Он включает 102 художника, работающих в разных стилях и техниках. Процентом 80 занимаются гобеленовыми тканями, осталь-ные — другими видами техник, такими как аппликация, вышивка, печать, объемные текстильные композиции и т. п. По иллюстрациям вы сможете судить о некоторых работах наших художников по текстилю.





Осеберг. Корабль королевы викингов. IX в.

Ткань, найденная на корабле Осеберг. Реконструкция



Ткань из Бальдисхуля. XIII в.

Сесиль Карлсен  
Фрагмент гобелена

Брит Футлевог  
Дерево Сенегал

Ханна Рюгген  
Фрагмент гобелена



Герхард Мюнте  
Один. 1900



Фрида Хансен  
Млечный путь. 1930

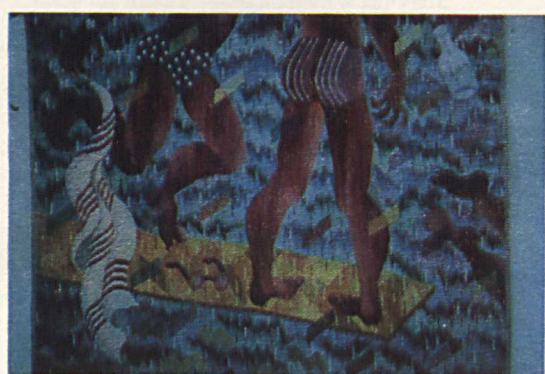
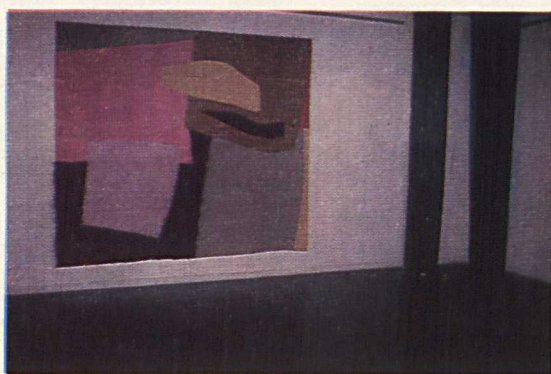
Фрагмент ткани  
Гуабрансдален. XVII в.



Ханна Рюгген  
Серая фигура

Осе Фрёнсов  
Солнечное море

Тове Педерсен  
На ходу



Берит Овергорд  
Подмигивающая Мадонна

Берит Овергорд  
Мать-родина

Студенческие работы:  
портрет в разных стилях



Цветовая палитра шерсти  
Студентка форминг-института

Еллен Ленвик  
Любовное письмо



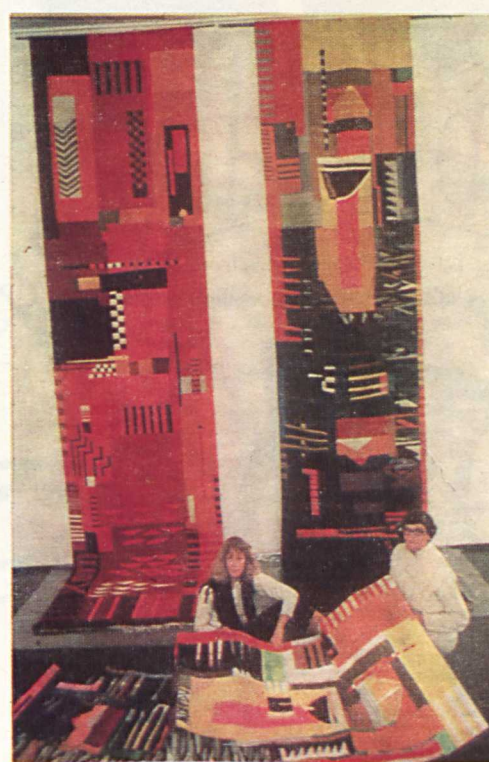
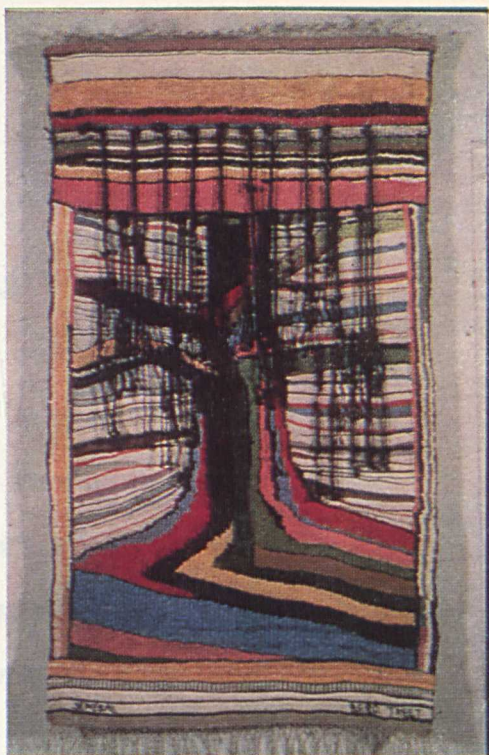
Ратнхила Монсен  
Синкноп I

Анкер Авердал  
Гобелены в банке

Берит Овергорд у станка









# P

# 87

# T

de ontwikkeling van elektrostatisch

kopiëren en wat de grafische industrie

daarvan mag verwachten

## INHOUD

6 VOORWOORD 7

8 INLEIDING 13

14 BESCHERMING VAN DE KUNST 25

26 DEPARTEMENTEN 33

34 TENTOONSTELLINGEN 52

53 AANKOPEN-BRUIKLENEN-IN BEWAARNEMINGEN 62

63 PERSONEEL 71

72 RIJKSMUSEUM IN VREDESTIJD 77

78 NAWOORD 79

## kris kras

KRIS KRAS is een grafisch ontwerpburo in Utrecht. De werkzaamheden omvatten de ontwikkeling, vormgeving en begeleiding van huisstijlen, tijdschriften, educatieve uitgaven en voorlichtingsmateriaal. In verband met de groei van het aantal opdrachtgevers zoeken wij een

JUNIOR GRAFISCH ONTWERPER M/V

met opleiding grafische vormgeving aan een academie voor beeldende kunsten en met enige jaren praktijkervaring op een ontwerpburo. Hij/ zij zal o.a. aan de vormgeving van tijdschriften werken. • Bovendien zoeken wij ter versterking een geroutineerde

WERKTEKENAAR M/V

met opleiding reproductietechniek aan een grafische school en enkele jaren bureau-ervaring bij een werktekenstudio. • De mogelijkheid voor een deeltijd baan voor deze functie is aanwezig.

• Zend uw schriftelijke sollicitatie binnen 14 dagen aan: KRIS KRAS, grafisch ontwerpburo, Lucas Bolwerk 17, 3512 EH Utrecht.

# FILM

INTERNATIONAL #10

BELGIE  
DENEMARKE  
DUITSLAND  
ENGELAND  
FRANKRIJK  
IRLAND  
ITALIE  
LUXEMBURG  
45CT NEDERLAND

NEEMT DEEL  
AAN EERSTE  
RECHTSREKSE  
VERKIEZINGEN  
EUROPEES  
PARLEMENT

# items

Design aus den Niederlanden

## DE KUNSTLIJN

020 648.648

OPENBAAR KUNSTBEZIT

Tussen Letter & Boek

20.15 UUR  
7 NOV

PTT  
Jaarverslag 1987

Annual report  
Rapport annuel  
Geschäftsbericht

# 216

## REKLAME FOTOGRAFEN

IN NEDERLAND

# Onvrede

## KUNST BOEK

## »CONTOUR«

Een momentopname van  
de Nederlandse Beeldende Kunst

# VORM

BERICHTEN

1  
3  
22  
Alia Mitrofanova  
EENHEID van VORM in de 20e-EEUWSE KUNST

De laatste j het buitenla tentoonstel. eeuwse kur zien. Voorb hedendaag de retrospec organisatie v behoefte var op te maker wordt daarb logica in de passen in he kunststromi Op een enke 20e-eeuwse k geheel van los al de interpre ons interess name gerich stellingen, w objectieve el. Het hele con ontdekking v komen te staa over het artist totaal verande menselijke na tering van he set. Worrng engagement Maatschappi futuristen, of ten van Le Cr marxisten als sociale proble mondiale utc Beide interpr utopische, br polen. Maar vormt om te kunst nog str tie heeft: de een artistiek veranderinge

25  
cent  
NEDERLAND

## ARCHITECTEKST

11



- 1, 2. Ян ван Торн. Заголовки на картонном футляре и обложке годового отчета ведомства связи. 1988
3. Х.-Э. Бракман, К. ван Дронгелен. Заголовок статьи из журнала «Бейлд». 1988. (Здесь и в других примерах необычное положение строки соответствует оригиналу.)
4. Ф. Ласес. Знак телевизионной программы передач по искусству «Вторая натура». 1983
5. Реклама фотографического сборника.
6. Группа студентов Высшей художественной школы в Утрехте. Фрагмент журнального заголовка. 1988
7. Г. Дэнк. Рубрика «Книги по искусству» в журнале «Даунтаун». 1980
- 8, 27, 28. Студенты Академии Геррита Ритфелда. Учебные проекты почтовых марок. 1983
9. Логотип обзорной выставки новейшего голландского искусства. 1987
10. Х. Ховард. Титульный заголовок книги о шрифте в голландской архитектуре. 1989
11. Т. Стефенс. Логотип журнала Ассоциации нидерландских дизайнеров-графиков. 1986
12. Р. Хофман. Титульный заголовок книги «Развитие электростатического копирования и его значение для полиграфии». 1982
13. Студия Думбар. Оглавление книги «Государственный музей во время войны». 1985
14. Группа «Хард Веркен». Логотип международного роттердамского кинофестиваля. 1981
15. О. Трёмани. Надпись с почтовой марки, посвященной первым прямым выборам в Европарламент. 1979
16. Логотип журнала по дизайну («Пункты»). 80-е годы
17. Объявление бюро графического дизайнера «Крис Крас». 1986
18. Объединение дизайнеров Кемминг, Спенхофф и ван ден Брук. Заголовок каталога выставки. 1980
19. А. Беке. Журнальное объявление службы информации о событиях художественной жизни. 1984
20. Х. Ферстег. Дата из программы филармонических концертов. 1988
21. Х. Кенти. Заголовок с обложки брошюры «Между буквой и книгой», выпущенной к выставке «Буква и книга: восемь дизайнеров». 1985
22. Х. Понгеанс. Титульный заголовок книги по новейшей истории голландской типографики. 1984
23. Х. Бекерс. Титульный заголовок книги «О наборе по порядку». 1986
24. Студия Думбар. Статья из «Путеводителя по архитектуре XX в.». 1985
25. Т. ван дер Валс. Заголовок «Дизайн субъективный, открытый, изменчивый» из книги «Странный ритфелдовский том». 1983
26. Фрагмент объявления фирмы, оформляющей выставки («Типографика, свободное письмо, изображение с натуры, дыхание бумаги»). 1988
- 27, 28. См. 8.
29. Ю. Схрöffер. Шаблонный шрифт для службы уборки города. 60-е годы
30. Л. Рейтсма. Знак столетия «Римского приза» (присуждается в разных областях искусства). 1984
31. Ян ван Торн. Логотип журнала. Конец 70-х годов
32. Логотип Министерства общественного блага, народного здравоохранения и культуры Нидерландов. 1984
33. Б. Бауманс. Заголовок раздела годового отчета амстердамского совета по искусству. 1977
34. Знак фонда изобразительного искусства, дизайна и архитектуры. 1988
35. Коллектив «2Д3Д». Логотип дня Гааги на конгрессе «Дизайн'87»
36. Группы «Хард Веркен» и «Вилд плакен». Заголовок введения к книге об этих дизайн-студиях («Не или/или, а и/и»). 1982

# '45'80 T Y P O G R A F I S C H N E D E R L A N D

OP EEN RIJ GEZET

24

De Volharding building (now Randstad) 1928

architect  
Buys and Lürsen

271 Grote Markt  
The Hague

Originally built for the De Volharding co-operative society, this building on a major street is one of the few large-scale works in De Stijl in Holland. The striking profile of the building with its ascending composition of rectangular shapes recalls the early work of De Stijl, but the more conventional strips of windows on the upper floors are a visible reminder of the later date of De Volharding. One of the further marks of the twenties is the extensive use of glass blocks in the central stair-tower and the first floor: the classic use of the glass block in the Maison de Verre in Paris ◊ 91 is exactly contemporary with De Volharding.



DER PRJAAAR 30  
LOPOME 1984

31

## - VORMGEVING

26

Een  
handleiding  
over  
fotografisch  
zetten



subjectief  
Open  
veranderlijk

27  
NEDERLAND 25

28



33

meer nadruk op kunst als activiteit  
SAMENSTELLING gewijzigde naam  
...de nodige besluiten te nemen, situatie

32  
WELZIJNSVOLKSGEZONDENHEIT

34

29



35

36

NIET OF MAAR EN EN



# Мотивы голландской типографики

Владимир Кричевский

В большой мировой типографике выделяются две маленькие страны, представляющие в ней разные грани конструктивизма, — Швейцария и Голландия. Причем, судя по оформлению печати, Швейцария — равнина, Голландия — горы. Швейцарская школа стоит на платформе пластической дисциплины и задает высокий интернациональный стандарт. Голландские дизайнеры-графики работают в основном «на себя», сочетая свободную форму с национальной узнаваемостью. Их опыт поучителен для нас вдвойне: как стимул к творческому самообращению на основе реальных возможностей (а они пока что слишком скромны для приобщения к «швейцарскому» классу) и как звонкий отголосок того послереволюционного десятилетия, когда советские художники-конструкторы и архитекторы побывали в авангарде.

Самая маленькая из больших стран Европы — праздник для глаз, устроенный руками ее жителей. Земля, терзаемая морем, сопротивляющаяся жизни, но сомасштабная человеку, не могла не породить своеобразную и динамичную культуру, которой покорны вещи, дома, сама природа и, можно сказать, все королевство.

В позапрошлом году в знаменитом здании амстердамской биржи экспонировался проект обновленной страны (!), представленный фондом «Современная Голландия как объект дизайна». Географический масштаб освоил С. Столк, дизайнер-график, попросту говоря — оформитель печати. Стоит ли удивляться, если на обложке справочника Ассоциации нидерландских дизайнеров-графиков изображены не штихели с карандашами и даже не компьютеры, а сама Голландия, целиком

сфотографированная из космоса (оформители Б. Остерхорн и Э. Фелд).

Небольшая и идеально гладкая равнина открыта взору как с неба, так и с земли. Зрительное сознание голландца готово вместить домашний цветочный садик наряду со всей страной, мерно насыщенной такими же любовно ухоженными уголками. И вероятно, этот масштаб восприятия, эта острая разрешающая способность видения сказывается и на облике голландской печати. Неизбежная посредственность и сильные общие места европейской типографики отнюдь не скрадывают ярких национальных черт плакатов, книг, логотипов, формуляров или, скажем, банкнотов.

По гордому свидетельству голландского эксперта П. Мерца<sup>1</sup>, иностранцы имеют обыкновение вешать бумажные гильден в раме на стене, а французский графический журнал «Воп а тиге» отнес их к непревзойденным образцам печатной графики. Надо думать, искусственных западноевропейцев подкупают не столько лишённые официоза изобразительные доминанты (подсолнух, пчела, вальдшнеп, маяк), сколько типографика, вбирающая утонченно-несдержанный колорит, дымчатую фактуру пейзажных фонов, шрифтовой аскетизм, магию неизобразительных (но и неорнаментальных) деталей, изысканно-дерзкую манеру совмещения всего этого воедино. Воспроизведение банкнот посредством другой печати связано с риском утраты чего-то существенного. Листок выглядит как кусочек державы, где недостаток места восполняется интенсивной культурой его освоения.

«За каждым квадратным сантиметром кроется мир творчества и профессионализма»<sup>2</sup>. Высокая оценка, вполне приемимая к банкнотам, на самом деле дана голландским почтовым маркам, чей формат составляет всего-то 25×36 мм.

«За каждым квадратным сантиметром...» Это замечательно характеризует композиционное мышление, свойственное голландским типографам. В нашей литературе по оформлению печати я не раз встречал примерно такой критерий целостности и завершенности: «Попробуйте сместить или изъять какой-либо элемент, и гармония листа или разворота тут же нарушится». В логике этого мысленного эксперимента «композиция по-голландски» не столь уязвима. Без ущерба для целого в ней можно и убавить, и прибавить. Как картина Мондриана, она может выдержать и усечение, и развитие вширь. Деталь не рассеивается в композиции, а детализация проникает на «глубину» отдельной литеры, по которой узнать исконно голландскую типографику не сложнее, чем по композиции в целом. Ста-

тус детали обусловлены только размером, но не значением. Разнородность элементов не приводит к хаосу, подобно тому как индивидуализм голландцев не мешает их организованному коллективизму.

Как показывать типографику на полотнах «ДИ»? Бывает так, что ее разглядывают как картину — держась несколько поодаль и прищурив глаз. В публикациях произведения печати обычно воспроизводят общим планом: при уменьшении от типографики нередко остаются лишь белые поля, черточки-строчки и серые мазки колонок. В таком отстранении от детали в пользу композиции заключен известный парадокс — ибо типографика предназначена именно для детального восприятия в особом масштабе и режиме чтения. А это значит, что в полноформатном воспроизведении целых полос и разворотов не больше смысла, чем во фрагментарном. Если тем более нет надежды на хорошую печать, то приходится выбирать: либо пропорциональные и компоновочные схемы, либо детали и фрагменты в размере, близком к натуральному. Инертные пятна или собственно «reading matter»? В иллюстрациях к этой статье испробован второй путь. Он довольно выгоден для представления голландской типографики. Сочиния «пастиччо» из ее мотивов, я лишний раз убедился в основательном единстве разного и поймал себя на том, что непроизвольно пытаюсь воссоздать особую компоновочную манеру. Разнородные элементы как бы предопределяют композицию.

В современной голландской типографике целое и нечто значительное заключено не только в соразмерности и соположении деталей, но и в глубинном свойстве каждой из них. Как выразить это стилистическое свойство? Всякое, казалось бы, точное, определение тянет за собой антоним. Напрашиваются странные сочетания: изыскано-суровый, эксцентрично-элегантный, вседозволенно-строгий и даже рассудочно-эмоциональный. За изобретательность голландцев называют китайцами Запада. В графическом дизайне они, пожалуй, японцы Европы. Восточная утонченность соседствует с европейской прямолинейностью. Притом соединение противоположных начал означает отнюдь не близость к «золотой середине», а напряженное балансирование на грани между ними. Отточенные детали, но осознанно неприлизанная композиция, стройная, почти классическая компоновка, но слишком вольный колорит, благородная цветовая гамма, но совершенно «немыслимое» сочетание гарнитур... Переход «но» в «и... и» заметен даже в атоме шрифта, чей выбор своеобразно тенденциозен: если гротеск (символ типографического модернизма), то скорее всего старый; если «вечная» антиква, то — новейшего рисунка; неординарный выбор проявляется в заимствовании «утилитарных» шрифтов, например — у дорожных указателей или компьютеров. Слишком «правильные» и модные шрифты успехом не пользуются.

Типографическая Голландия обособлена от двух наиболее влиятельных центров типографики: и от пуристской Швейцарии, и от лихой Америки. Исследователи, наблюдающие Нидерланды со стороны, никак не могут избежать не свойственных им сопоставительных оценок. Так, американка К. Маккой пишет: «В то время как американские дизайнеры-графики заботятся о росте влияния швейцарской школы (которая представляет собой высшее проявление модернистских идеалов Баухауса), голландские дизайнеры любого профиля демонстрируют живую способность синтезировать все, что близко их собственной аудитории и контексту. В нашем старании вдохнуть тепло эмоций и формальную гибкость в холодную швейцарскую рассудочность, дизайнеры американской новой волны терпят заметную неудачу. Гладкие, поверхностные либо гедонистические, американские работы заимствуют обильные исторические мотивы вместе с мотивами поп-культуры. Голландские, в противоположность нашим, рождаются естественно и непосредственно из туго сплетенной ткани культуры, преуспеваю-



Х.-Э. Бракман, К. ван Дронгелен. Обложка журнала по искусству «Бейлд» («Образ»). Центральная тема номера — советское искусство периода перестройки. 1988. (Карандашная надпись — дарственная.)



щей в графике со времен раннего Ренессанса»<sup>3</sup>.

Голландская художественная традиция сочетает тягу к непрерывному обновлению, с каким-то откровенным непризнанием границ между старым и новым. Недавно во дворце Мауритсхейс (музей старых мастеров в Гааге) с опозданием в три века был расписан потолок парадной лестницы — в стиле классического абстрактного экспрессионизма (художник Г. Латастер). А вот пример, имеющий непосредственное отношение к теме. На новейших указателях, установленных в Государственном музее (Амстердам), пиктограммы буквально совмещены с фрагментами картин. «И тот, кто заставит себя посмотреть несколько глубже, среди технических символов снова встретит имена таких художников, как Рембрандт и Ван Гог, впрочем — в сочетании с именами Кемпермана, Думбара и других людей, которые разработали эти указатели»<sup>4</sup>.

Не всё в прошлом...

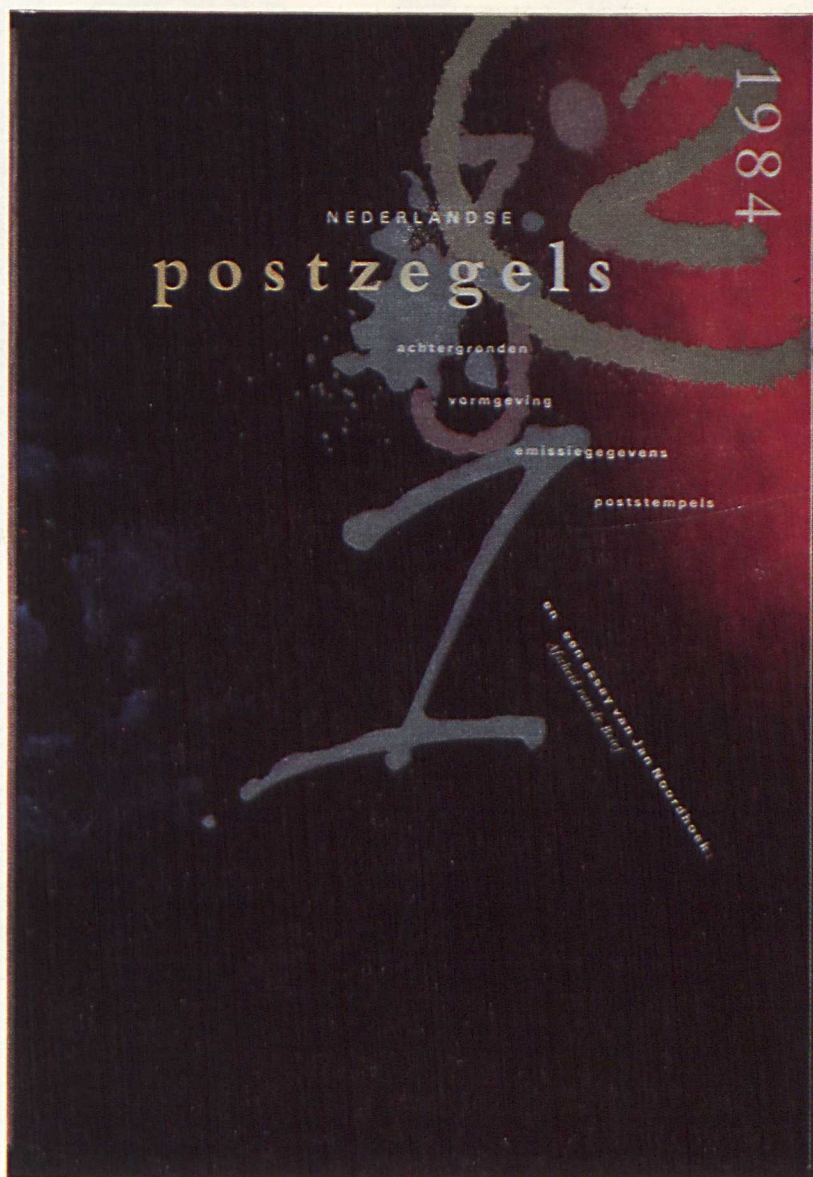
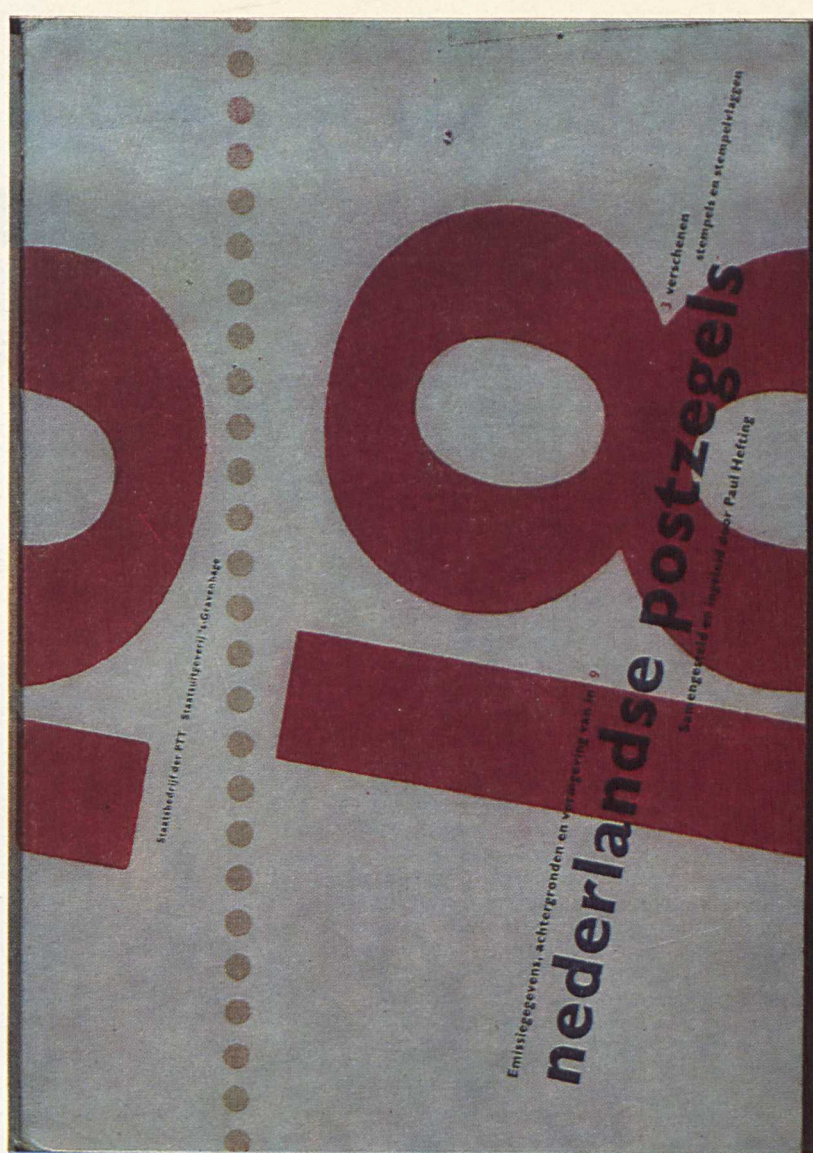
Расцвет голландской типографики пришелся именно на двадцатое столетие. Не в отрыве от всеобщего дизайн-бума и не без внешних влияний — в послевоенные годы Голландия сумела выйти на передовые позиции и, главное, обрела собственное лицо. Журнальный творческий портрет А. Беке (очень заметной фигуры в голландском графическом дизайне) Х. Эдельмани завершает такими словами: «Если кто-нибудь заинтересуется будущим дизайна в конце Золотой эпохи, эпохи сверхизысканий и графических компьютеров, думаю, будет достаточно показать ему эти страницы»<sup>5</sup>.

Компьютеры обеспечивают (поли)графическую сложность и прецизионность, но менее всего затрагивают характер голландской типографики. Стиль формируется без влияния машинной эстетики. Он зародился задолго до появления верстальных дисплеев и лазерных принтеров. Все началось в 1900-е, 10-е и 20-е годы, когда вместе с Россией, Германией и Францией Голландия ломала вековые устои материально-художественной культуры (Х. П. Берлаге, круг журнала «Вендинген», знаменитый «Де Стейл» и, конечно, П. Зварт). Примечательно, что голландские архитекторы и дизайнеры так и остались в «пионерах». Сегодня, как ни в одной другой стране, здесь (на новой технической основе, в ином художественном контексте, с иным, немислимым во времена ван Дусбурга, размахом) культивируется нечто родственное по духу «Де Стейлу», по методике — Баухаузу, по зрительному характеру — нашим 20-м годам. Таким образом, непосредственной основой для национального самоопределения в дизайне послужил не фольклор, не ренессансная традиция, а ранний интернациональный авангард, представший ныне в таком свежем и животворном качестве, что впору задуматься о проблеме недоиспользования возможностей прошлых стилей.

Голландцы не без основания говорят о своей художественной всеядности, но их излюбленная «pluriform» имеет конструктивистский стержень. Слово «конструктивизм» точнее всего выражает направление голландской материально-художественной культуры. В узком смысле, оно означает генетическое родство и формальные параллели с 20-ми годами, повышенный интерес к монтажу готовых графических реалий (никакого рисования), фотодокументу, открытому цвету, шрифту и собственно типографике, с которой голландский графический дизайн едва ли не смыкается. В широком смысле, конструктивизм — альтернатива (да простит меня ДИ) декоративного искусства. Голландская типографика сторонится сбалансированных композиций, благородных пропорций, чистых контрастов, «косметических» пригонок (и т. п.), не говоря о типографической бижутерии. Каллиграфический росчерк в знакомом вам логотипе «VORM» прекрасен, но насквозь ироничен. Лучшие типографические вещи не знают люкс-бумаги, твердых переплетов, нестандартных форматов. Голландские типографы «роскошествуют» по-другому —

1, 2 и 3 воспроизводят в сильном увеличении микрофрагменты тех графических реалий (рукописное письмо, карандашный эскиз марки, почтовый штемпель), которым посвящены три раздела сборника.

К. Мартенс; Й. Стопман (Студия Думбар).  
Обложки ежегодников «Почтовые марки Нидерландов» 1983 и 1984 годов. Единичка и восьмерка «извлечены» из номера года и образуют число выпущенных марок. На другой обложке цифры





## Шаманские божки

Виктор Кривицкий

извлекая все что можно из сколь угодно невыигрышных данностей текста, избирательного и наборного материала, полиграфической технологии. Не в ущерб функциональности, они прежде всего ищут и возвеличивают зрительную «самость», как бы ни была она далека от изящного идеала, модного стереотипа, идеи формального порядка или литературного соответствия. Отлично владея типографической грамотой, зная цену классической традиции, они предпочитают конкретную экспрессию общему представлению о красивом, ставят читателя перед «визуальным фактом», не стараясь непременно «ласкать глаз». Сколько деликатных неправильностей, но с какой строгой методичностью нарушается норма! Все это слишком глубоко и неподдельно, чтобы можно было говорить об эпатаже.

Когда я смотрю на целомуценно-экстравагантный голландский дизайн (не только графический), почему-то припоминаю человеческий образ его патриарха Г. Ритфелда (1888—1964): «...Он был голландцем до мозга костей. Демократичный, скромный, с открытой душой, с безграничной верой в самые светлые стороны жизни и с убежденной терпимостью ко взглядам своих теоретических противников, он стремился убеждать их не спором и осуждением, а своей многообразной практической деятельностью»<sup>6</sup>. Впечатлению советской исследовательницы созвучно наблюдение американского искусствоведа: «Голландский дизайн — практичный, изобретательный и непоказной, подобно самим голландцам с их влечением к социальной полезности»<sup>7</sup>. Определение «непоказной», как ни странно, увязывается с развитым культом зрительности. Непоказной вообще, но зрительно показательный для тех, кто готов смотреть вглубь и вширь. Страна «несомненно располагает собственной культурой графического дизайна. Видимо, надо быть иностранцем, — продолжает голландский типограф П. Браттинга, — чтобы осознать ее как типично голландскую. Нужно знать и стараться понять контекст»<sup>8</sup>.

Они словно защищены от праздного или слишком педантичного взгляда, эти острые, своенравные (а потому и содержательные) формы. Антидекоративная идея декларируется даже в заголовках голландских публикаций по графике: «Окончательный разрыв с декоративным искусством»<sup>9</sup>, «Больше, чем только эстетика»<sup>9</sup>, «Дизайнеры — не художники»<sup>10</sup>. Последняя фраза принадлежит О. Оксенару, создателю нидерландских банкнотов. Думаю, что методически верно — называть профессию, исходя из характера ремесла, а не благородного конечного сверхустремления. Подтверждение тому — высокий художественный результат, которого так часто добиваются голландские grafisch vormgevers (буквально «графические формопридаватели»). В колофоне любой книги, брошюры, листа вы почти наверняка найдете их имена, причем — в одном ряду с именами полиграфистов и заказчиков. Издатели, оформители и технические исполнители вправе разделить типографический успех между собой, и не просто потому, что печать всегда добротна, а общественная нужда в ней конкретна. Типографическая Голландия довольно близка к тому естественному положению вещей, когда профессионально и коммерчески обособленные партнеры являются носителями одной и той же культуры.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. P. Mertz. It happens to be happening in Holland. — Creative, Amsterdam, 1987, N 5, p. 34.
2. Kunstbericht. Openbaar kunstbezit. Amsterdam, 1987, februari—maart, p. 16.
3. K. McCoy. Reconstructing Dutch graphics. — Industrial design, 1986, March/April, p. 38.
4. S. Steinmetz. Binnenstebuiten Kemperman. Die men, 1988, N 4.
5. H. Edelmann. Anthon Beecke. — Graphis, 1984, N 233, p. 56.
6. Крашенинникова Н. Л. Современная архитектура Нидерландов. М., 1971.
7. R. S. Thornton. The nature of dutch design. — Print, 1976, XXX, VI, p. 66.
8. P. Brattinga. More than just aesthetics. — Creative, Amsterdam, 1987, N. 5, p. 36.
9. Holland in vorm Dutch design 1945—1987. 's — Gravenhage, 1987.
10. J. van Galen, H. Fickinger. Vormgevers zijn geen kunstenaars. — Vorm berichten, 1986, Mei, p. 3.

В далеком прошлом народы Прикамья и Приуралья, финно-угорские племена, жившие на северо-востоке нашей страны, в европейской части СССР, прошли сложный и долгий путь своего развития. Многочисленные, разнообразные предметы, найденные археологами во время раскопок, рассказывают нам о том, что население края в древности занималось скотоводством, земледелием, охотой, рыболовством, различными промыслами и ремеслами.

Была также развита добыча и обработка металла — железа и бронзы. Добывали железо то, которое залегает неглубоко в земле, добывали открытым способом; это железо легко поддается плавке в сыродутных горнах.

Великолепные произведения прикладного искусства Прикамья, в котором большое место занимают изображения животных, птиц, созданные в III веке до н. э. — VIII веке н. э., весьма необычны, своеобразны, имеют свою особую манеру исполнения и специфику. Искусство края в это время было неразрывно связано с религиозными представлениями о мире, явлениями природы, растениями, животными, птицами и людьми. Отлитые из бронзы изображения животных, птиц, людей, получившие название в научной литературе «шаманских изображений», а у местного населения — «чудских образов», выполненные в камском «зверином» стиле, знакомят нас с духовным миром, мировоззрением, идеологией прикамских племен. Изготовленные древними художниками изображения птиц или птицеподобных фантастических существ олицетворяли собой солнце, небо, вселенную, были «хозяевами», «покровителями» всех птиц. О широко распространенном солнечном или солярном культе нам рассказывают характерные для искусства Прикамья круглые бляхи, символы солнца в виде колеса с птичьими головами.

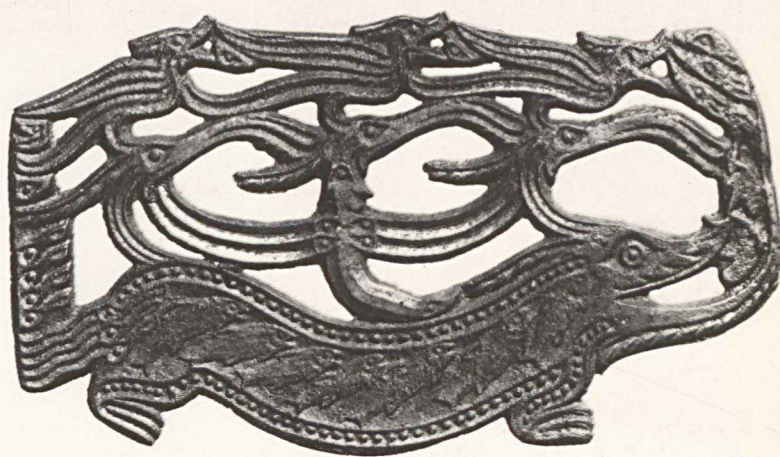
Среди бронзовых животных — олень, лось, бык и медведь, а также образы фантастических зверей: лось с мордой хищника, лошадь с телом кунницы; и человек с телом животного, зверь с головой человека. Это духи-покровители рода, племени, семьи, охоты, «хозяева» леса, зверей, или же, как их принято еще называть — «тотемы».

Считалось, что люди находясь в родстве с каким-либо животным, от которого, по их представлениям, произошли род, семья, племя. Причем зверь, по праву сильного, занимает первое место, а человек нуждается в его защите и покровительстве. Сочетание зверей-тотемов знаменует собой объединение родов и племен в еще более крупные родоплеменные союзы. Изображение же человека с головой животного или же зверя с головой человека говорит о том, что бог-звери постепенно превращались в богов-людей, о чем также повествуют сказания, легенды об олене-человеке,

человеке-медведе, человеке-лося.

Третья группа памятников — изображения людей или человекоподобных, антропоморфных существ. Так, у деревни Сапогово Свердловской области был найден клад отлитых из бронзы фигурок воинов, вооруженных луком, длинным и коротким мечом. Изображения людей разнообразны: это и одиночные фигуры, и два-три человека вместе, мужчина и женщина, мужчина с женщиной и ребенком. Они переданы в условной стилизованной манере. У фигурки человека, стоящего на ящере из Усть-Кишертского клада, руки и ноги в виде столбика, на голове птица. Тема «человек на ящере» в окружении животных в искусстве Прикамья встречается в различных вариантах. У ящера короткие хвост и трехпалые лапы, в его чреве находится семь рыб. Над этим существом кричат птицы. Обрамляет композицию фриз из голов лосей. Эта бляха как бы иллюстрирует легенду из Прикамского фольклора о вселенной, состоящей из трех миров: небесного, земного, подземного (подводного) мира. Кричащие птицы олицетворяют верхний мир — небо, крылатая фигура человека и лоси символизируют тотемическое единство человека и зверя — землю; ящер с рыбами в чреве — подземный мир (преисподнюю) и водную стихию. Еще более сложные и своеобразны композиции серии ажурных литых блях, на которых представлено семь человеко-лосей, семь братьев, хозяев семи миров. Прикамское искусство подверглось сильно влиянию скифо-сарматского, а в VI—VIII веках — искусства сасанидского Ирана, но все же, несмотря на это, слепое подражание инородным образцам не было, напротив, создается очень своеобразный «камский звериный стиль». А названия «шаманские изображения», «чудские образки» этим замечательным художественным изделиям даны отнюдь не случайно, потому как они представляли богов-покровителей, их держали в домах, прикрывали к одежде и костюму шамана для защиты от злых духов, их приносили в дар божествам на жертвенные места, в святилища, молибища, где они и использовались во время обрядов, связанных с увеличением стада диких и домашних животных, удачной охотой, получением обильного урожая. Какой бы культурный смысл ни вкладывали древние авторы в свои произведения, каждое из них отмечено печатью индивидуального творчества. Высокие эстетические качества — декоративность и образная выразительность древних камских изделий из металла позволяют говорить о существовании исконного специализированного местного производства, на котором базируется развитие современного декоративно-прикладного искусства Прикамья.







Декоративное  
Искусство СССР

И. о. главного редактора С. Б. Базазянц

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.

Художник номера  
Корректор  
Фотохудожник  
Фотомонтажи  
Фотографы:

Курбатова Т. М.  
Шпорсткина И. А.  
Шахов В. С.  
Холин В. Н.  
Чабуткин С. В.  
Курбатов Ю. К.  
Онанов С. И.

ПОПРАВКА  
В № 5 в «Метаморфозах»  
использованы фотографии  
М. Розова; фотографии на  
стр. В «Ракурса» принад-  
лежит Ю. Козыреву

На обложке:  
В. Евдокимов.  
«Память».  
Гранит. 1988

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

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

Сдано в набор 10.05.89 г.  
Подписано в печать 12.06.89 г.  
Формат 70×90<sup>1/8</sup>  
Бумага мелованная  
Высокая печать  
Условных печатных листов 7,02  
Бумажных листов 6  
Учетно-издательских листов 10,610  
Тираж 35.000. Заказ 5253  
Московская типография № 5  
«Союзполиграфпрома» при  
Государственном комитете СССР  
по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли  
129243, Москва  
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфического  
брака в экземплярах журнала  
обращайтесь в типографию № 5.  
Всеми вопросами подписки и  
доставки журнала занимаются  
местные и областные отделения  
«Союзпечати».

журнал современной практики,  
теории и истории актуальной культуры

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 7(380). 1989  
Основан в декабре 1957 года

В номере:

1 *Метаморфозы*

Дом моей мечты

2 *Художественная жизнь*

Объединение «Триптих»

5 *Мнения, суждения, споры*

Кризис есть. А обновление?

10 *Художник и театр*

Легенда о Питере Шумане

Апостол Питер

Факты о Питере Шумане

16 *SOS*

Ода-сахли

18, 30 *Искусство и рынок*

Альтернатив нет

Открытое письмо советским художникам пред-  
ставителей фирмы «Интернэшнл имиджис'ЛТД»

21—28 *Ракурс*

Соц-арт: русский вариант принципа деконст-  
рукции

Стихи о смерти

Я тоже в детстве видел Сталина

Комар и Меламид конфиденциально

29 *Страница рекламы*

31 *Этнос, история, культура*

О грузинском

Сила эпох

36 *Художник и среда*

Скульптурные пленэры

В Подольске

В Одессе

38 *Газета ДИ*

40 *За рубежом*

Компьютер в руках студентов

Норвежский гобелен

От викингов до наших дней

44 *Дизайн*

Мотивы голландской типографики

48 *Страница коллекционера*

Шаманские божки

Наталья Крутенко

Галина Скляренко

Ирина Уварова

Людмила Улицкая

Самсон Лежава

Даниил Дондурей

Маргарита Тупицина

Виталий Комар,  
Александр Меламид

Иосиф Бакштейн

Гарри Индиана

Гурам Асатиани

Лев Гумилев

Татьяна Шумова

Ольга Тарасенко

Елена Болотских

Берит Овергорд

Владимир Кричевский

Виктор Кривицкий