

8<sup>183</sup>

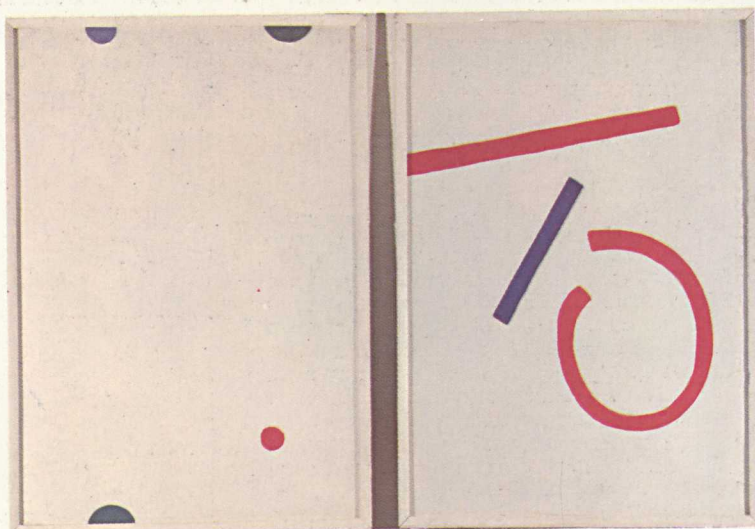
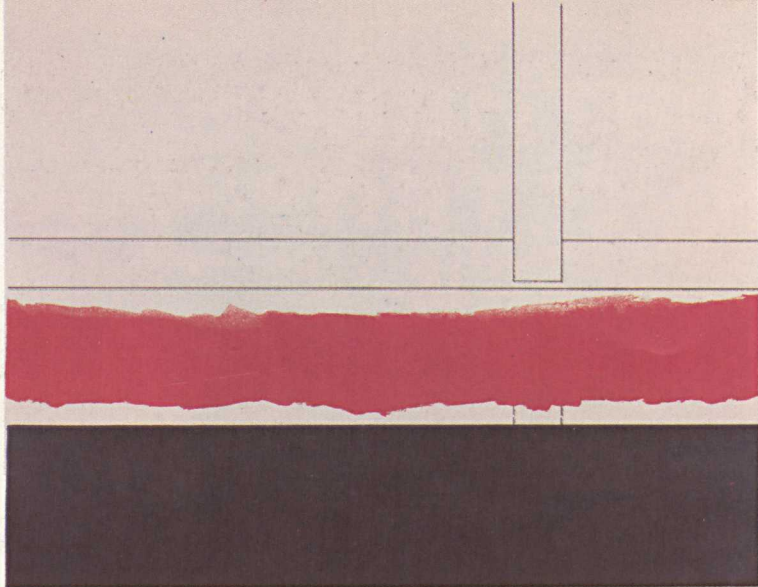
1989

# Декоративное Искусство СССР



ИЗЯСН. В.И.  
Скульптура "Декоративное искусство"  
1989





А. Кузькин  
Бумага, тушь, перо

Ю. Злотников  
Смешанная техника

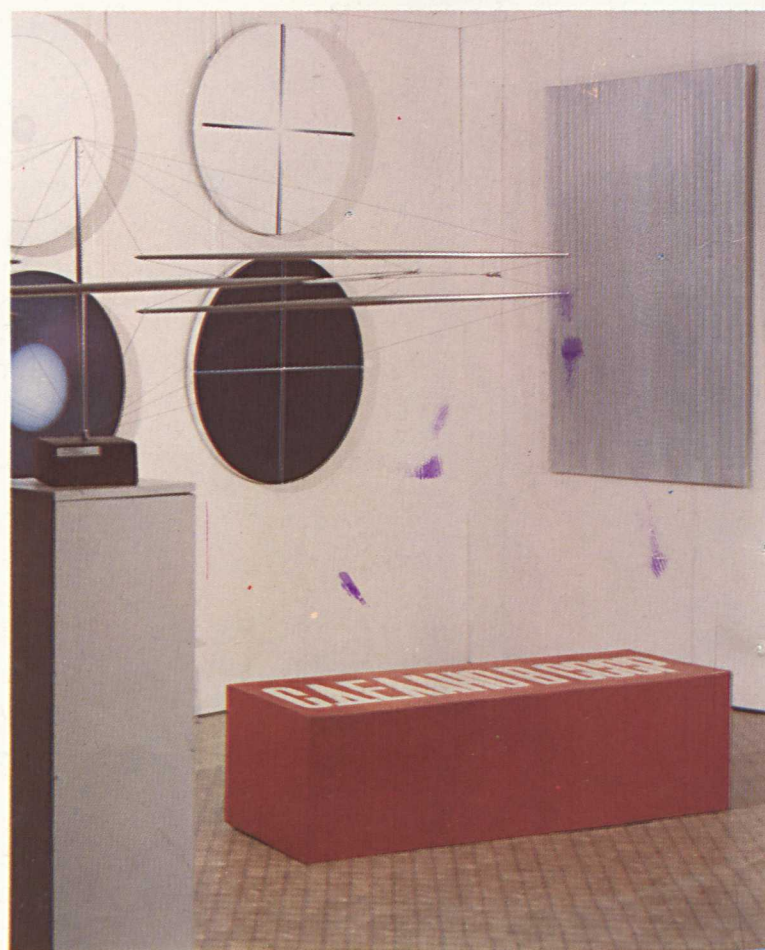
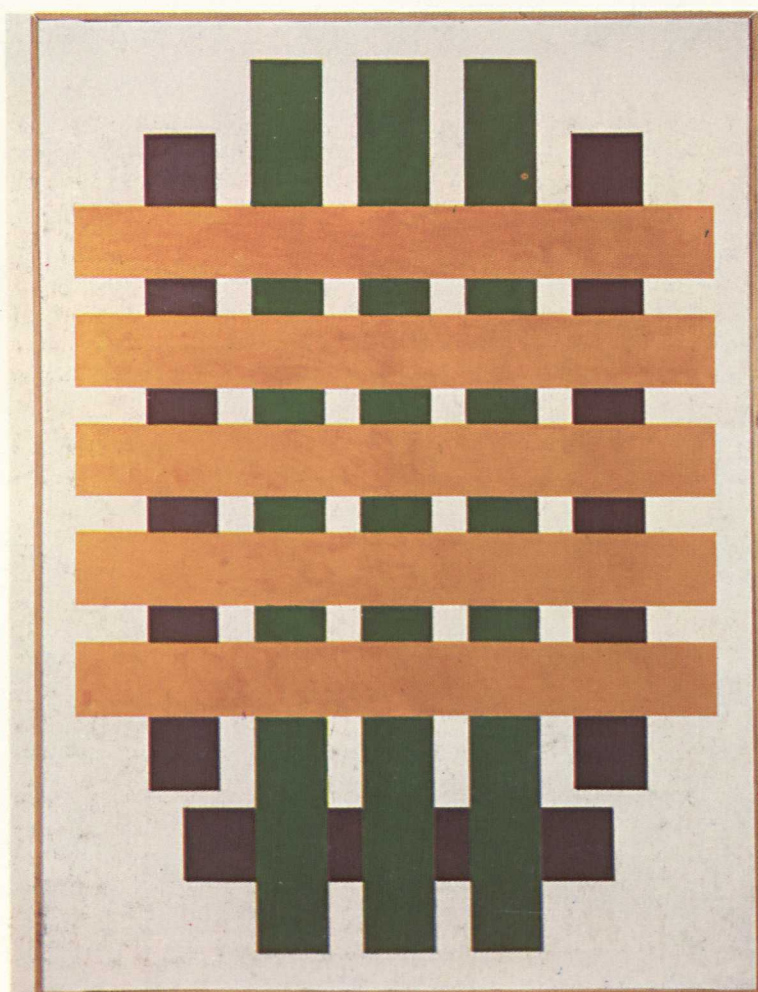
А. Миронов,  
К. Туркова  
Ватман, масло

Мацумаро Хан  
Смешанная техника

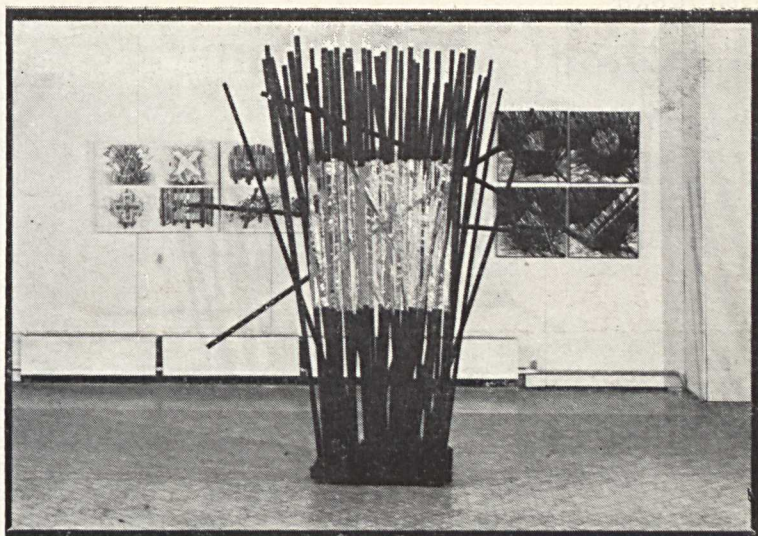
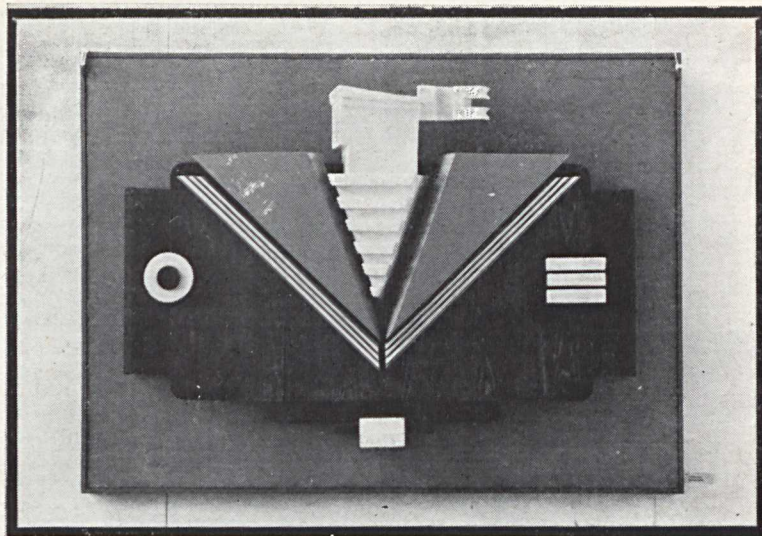
В. Андреев  
Масло

В. Лебедев

# МЕТАМОРФОЗЫ



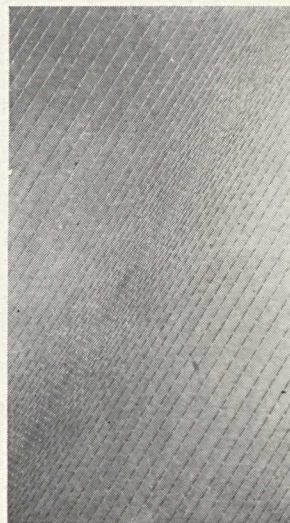




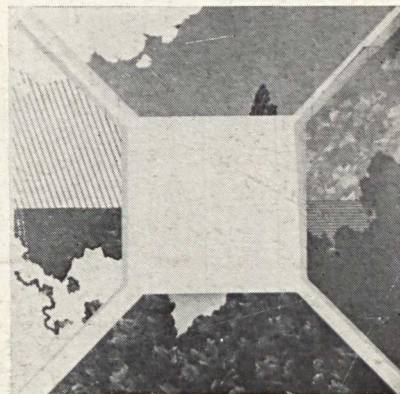
## Гармония геометрии

Геометрия в искусстве существовала всегда, в том числе и при социализме. Только раньше у нас в стране художники, всячески исхищаясь и вуалируя свои намерения, могли реализовывать свои геометрические замыслы и идеи в плакате, книжной графике, в журнале «Знание — сила», в рекламе кинотеатров «Пионер» и «Призыв». Поскольку бдительность у нас всегда была на высоком уровне, а геометрия — средством социального протеста, то наиболее безопасно свои приверженности можно было демонстрировать лишь полосатыми брюками и пиджаками в клетку. У художников-энтузиастов было много времени, а главное, желания и злости. Гонимость сделала их более утонченными, изысканными и изощренными. Ныне геометрия становится полноправным стилевым направлением, даже чуточку модным, в дружной семье отечественного искусства. Явочным порядком к нам пришел Казимир Малевич и появился (точнее, обнаружен, опубликован) современный геометрический стиль — неоднородный, разный, зашифрованный знаковый и обнаженный, кричащий, рафинированно-эстетский и brutальный.

*Александр Шумов*

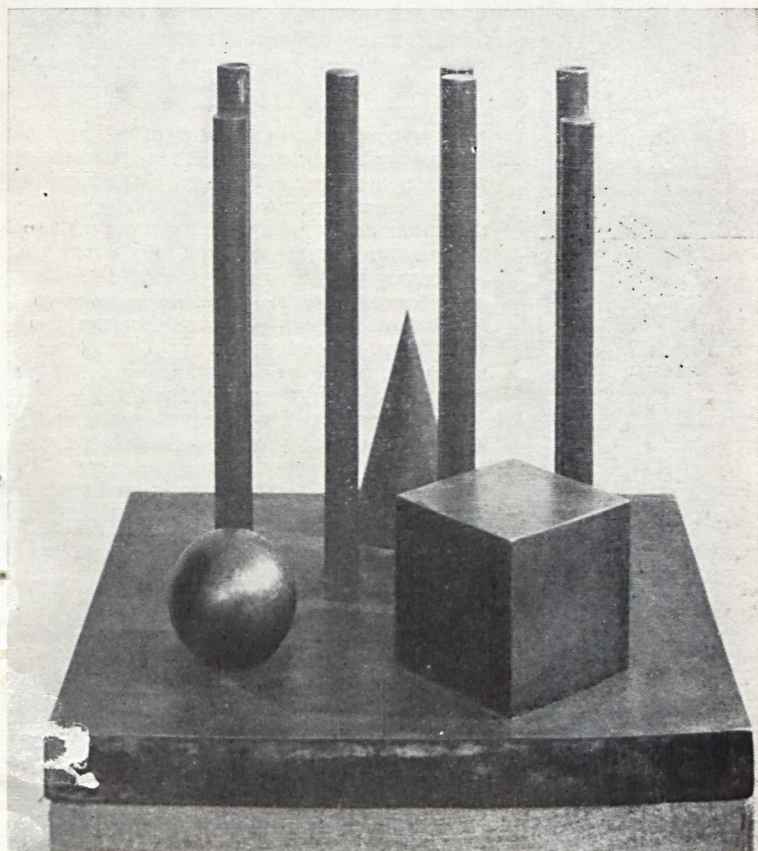


А. Юликов  
Масло, коллаж  
В. Чуйков  
Масло

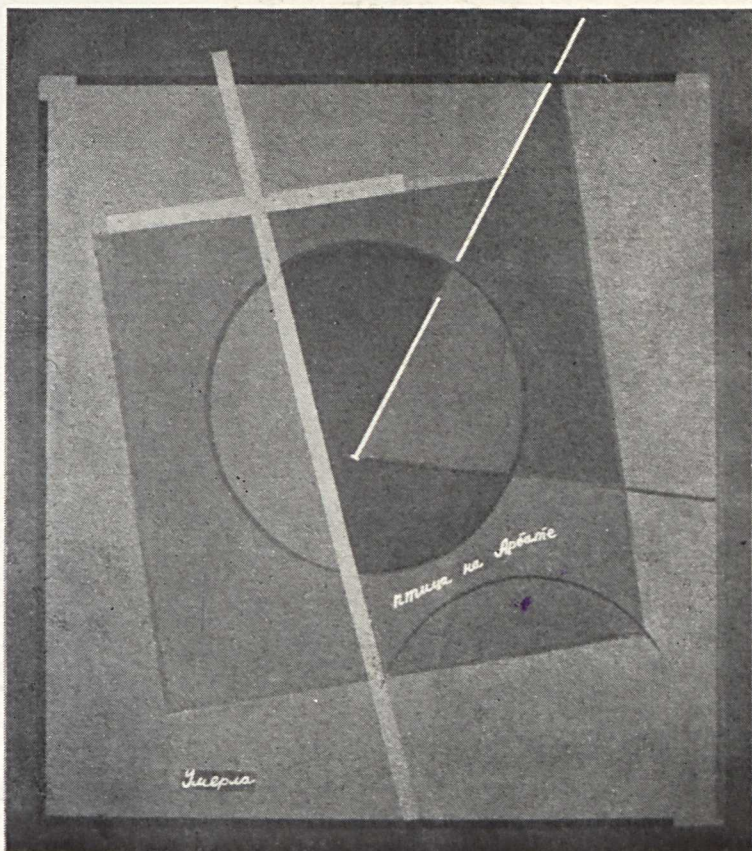


Вверху:  
Б. Орлов  
Дерево, эмаль  
Ф. Инфанте  
Смешанная техника

В. Немухин  
Бронза



Э. Штейнберг  
Масло





# Уютный керамомир

Марина Аграновская



Н. Полянская  
Натюрморт с плохой  
и хорошей погодой

На стр. 3

О. Малышева  
Чайки

С. Воробьев  
Большое свинство

Г. Куприянов  
Олень

Н. Полторацкая  
Неформальные сосуды

Еще совсем недавно керамика художников столицы была в центре всеобщего внимания. Две первые выставки «Московская керамика» бурно обсуждались, зрители были благосклонны, критики возбуждены, и возникшие было еретические разговоры о том, что керамика начинает «уставать» и уже не является, как в семидесятые годы, генератором новых идей, не были услышаны в общем взволнованном хоре. Третья выставка московской керамики прошла довольно тихо. В контексте сегодняшней художественной жизни, более всего напоминающей начало ледохода после суровой зимы (когда ощутимо медленное движение надтреснутых, хотя еще устойчивых структур), мир московской керамики поражает своей стабильностью. Он замкнут, изолирован и настолько целен, что хотя в выставке участвует множество художников, они выступают как бы строителями одного здания.

Идеал этого совокупно творимого мира весьма привлекателен: непарадность, человечность, теплота, мягкость, лиризм. Мирные пейзажи, тихие городские дворики, навевающие сладкие воспоминания детства, живописные деревеньки и поэтичные старинные усадьбы — вот жизненное пространство московской керамики. Здесь обитают симпатичные персонажи, чем-то напоминающие героев детских «мультфильмов», безбидные и добродушные. Круг мирных занятий керамоперсонажей не столь уж разнообразен: они хлопочут по хозяйству, проводят досуг в кругу близких, нянчат детишек. Поселяне собирают урожай и несколько архаично развлекаются, выходя за околицу с гармоникой. Иногда появляются более утонченные мотивы: художник, сосредоточенно застывший перед моделью, старательный спортсмен,двигающийся с несколько неуклюжей грацией, циркач... Бок о бок с людьми здесь живет множество очаровательных меньших братьев — доверчивых оленей, птиц, преимущественно московских галок и ворон, собак, рыб.

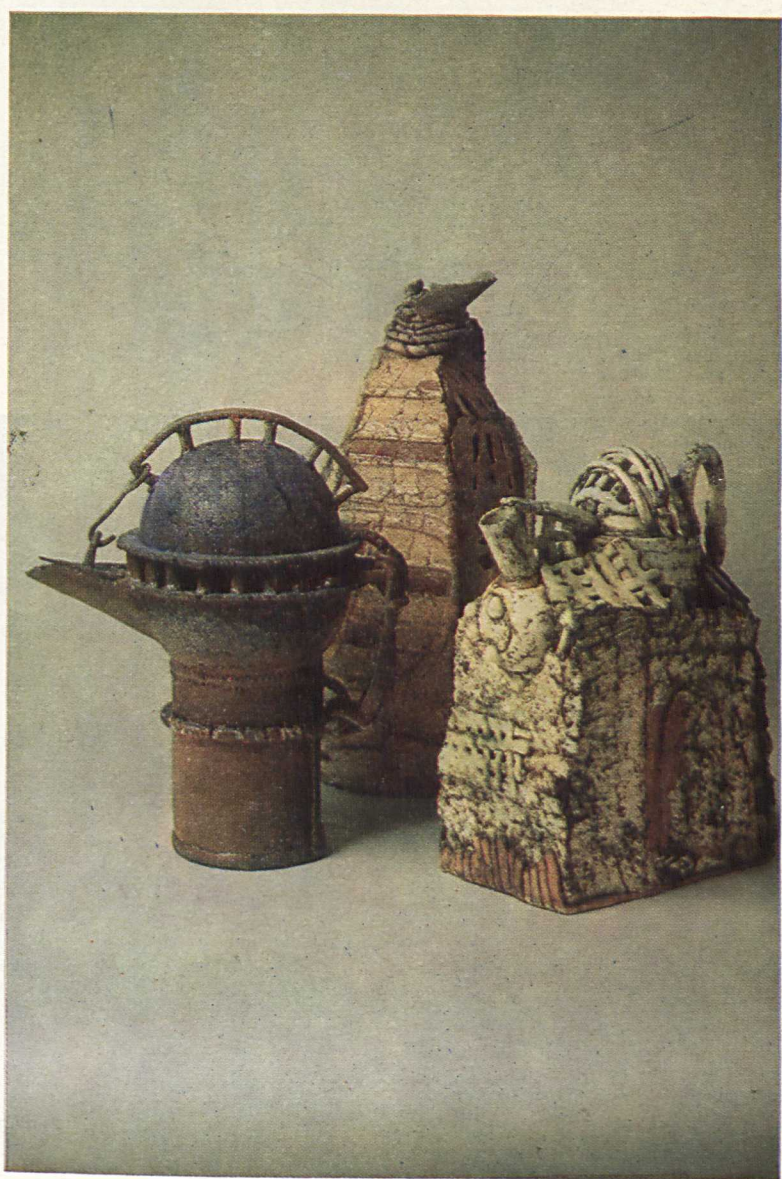
Московская керамика обросла всевозможными предметами, как добрый старожил. Натюрморты и насыщенные вещами интерьеры тесно заполняют панно, блюда, рельефы, пространственные композиции. Произведения, как правило, многословны, сложны по форме, их контуры множатся, силуэты дробятся затейливыми линиями, завитками. Лаконизм у москвичей не в чести, хотя иногда керамика и вспоминает о своих благородных корнях: среди барочного изобилия то тут, то там мелькнет прямоносый греческий профиль или почти античное гладкое бедро стройной вазы. Этот идиллический мир неоконтрастен: здесь редко встретятся черный и белый, преимущественные тона — розовато-зеленоватого-голубые, пастельные, радужные.

Керамомир уютен и комфортен, по, увы, явно несовременен. Благородные идеалы московской керамики, живые и привлекательные в ту пору, когда ее неказенность была антитезой вездесущему, всепроникающему официозу, сейчас как-то закоснели, заштамповались. Возведенные в абсолют, они заметно утратили свежесть и естественность. То, что было когда-то доблестью, гордым и мужественным противостоянием окружающим обстоятельствам, превращается сейчас в пассивное репродуцирование известных клише.

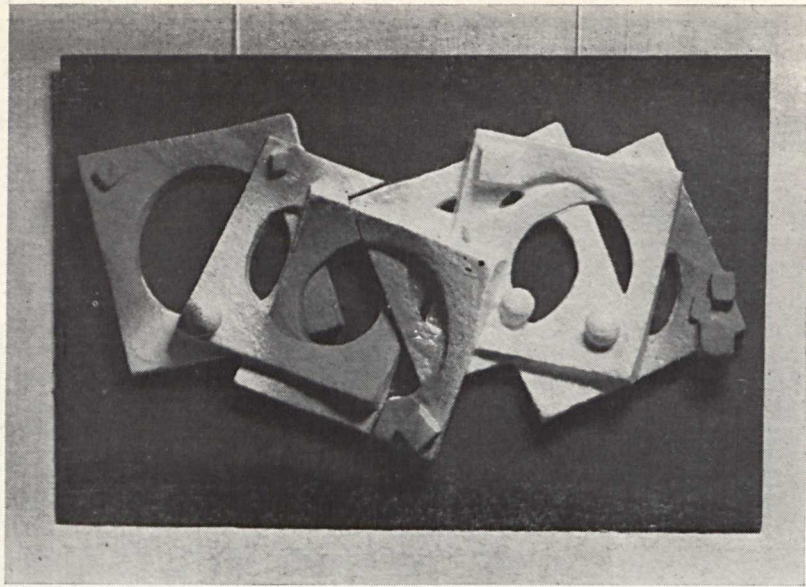
Мир московской керамики слишком обжит и, кажется, полностью открыт, а потому — предсказуем, даже каноничен. В нем все можно довольно уверенно прогнозировать: если уж юмор, то непременно мягкий, если радости, то простые человеческие, если красота, то неброская, скромная... Вечные ценности, издавна утверждаемые московскими керамистами, оказавшись вне времени, вне движения, обрели нежелательные смыслы: гармония зачастую оборачивается анемией, открытость и простота — немудреностью и одноплановостью, личное — частным. Неудивительно, что приветливая улыбка на честном фаянсовом личике московской керамики кажется застывшей...

Конечно, мы обрисовали условную модель, в действительности керамомир не









В. Вильвовский  
Джаз



Е. Гуревич  
Русалка

М. Юркова  
Спасители



столь удручающе единообразен. На выставке можно было увидеть и различные уровни мастерства, и ту или иную степень отступления от стереотипов. Отраднo, что в некоторых (впрочем, немногих) работах художников разных поколений традиционные для московской керамики мотивы развиваются на очень высоком уровне (индийский цикл В. Малолеткова, вазы Т. Акуловой, композиция «Крылья» И. Покаржевской). Как всегда, удивительны трепетная анималистика А. Сотникова и рафинированная композиция Р. Цузмер «Лебеди». Вещи Сотникова и Цузмер истинно совершенны, но именно абсолютная пластическая завершенность таких работ красноречивее всех увещаний говорит о том, что керамистам конца восьмидесятых надо искать свой путь, а не следовать за корифеями и поневоле повторять их. Естественно поэтому, что пристальное внимание привлекают работы, в которых появляются новые мотивы, а также оригинальные модификации уже известных. Совершенно необычную мелодию виртуозно ведет Т. Соколова в композициях «Ковчег» и «Рукописи» — тончайших кружевных контррельефах, сложных, мастерски выполненных. Декоративные блюда Т. Табаровской, жемчужно-лиловые, почти монохромные, построенные лишь на контрасте фактур — гладкой и как бы «мятой», выгодно выделяются лаконичностью, отсутствием подробного детализированного рассказа. Что мы видим на блюдах — водопад, горные вершины или просто абстрактное нечто? Не обязательно объяснять. Важно чувствовать экспрессию декоративного образа. Другая работа, «ОНО — опознанный летающий объект» Ю. Генерозовой-Бугуевой интригует появлением таинственного персонажа, киберосфинкса. Что это — мифологическое существо или робот-пришелец, утыканный кнопками, испещренный современными знаками-символами, которые вдруг обнаруживают сходство с древней пиктограммой? Зритель так благодарен за каждую неожиданность в детерминированном керамомире! В композиции И. Барковской «Драконово яйцо» из яйца вылупился не «мультишный» птеник, много раз виденный-перевиденный, а... дракончик. Какой сюрприз! Изобразила О. Огурчикова полосатый, затыливой формы позвонок зебры вместо самой зебры — и занимательно.

Броской, почти варварской фольклорной интонацией радуют композиции «Весенняя электричка» М. Фофановой, «Большое свиństwo» и «Пугало» С. Воробьева, «Метаморфозы» Г. Корзиной, «Домашний идол» Н. Музычкиной, «Натюрморт с плохой и хорошей погодой» Н. Полянской, цикл «Окраина» Д. Успенского. Праздничным своим настроением, полнокровной веселостью эти вещи напоминают о ярмарочных каруселях, кошках-копилках, свистульках. Цвета — яркие, контрастные, насыщенные — явно не на поводу у формы, они «хулиганят», живут как бы сами по себе; юмор обретает остроту, задор.

Существовал на выставке и целый уголок, живущий как бы по своим собственным законам. Здесь были сконцентрированы работы Н. Полторацкой (триптих «Московский дворик», двухчастное панно «Проснись!», композиция «Неформальные сосуды») и произведения В. Петрова («Тень», «Загнанная собака»). Эти очень близкие по настроению вещи своими сюжетными мотивами, пониманием материала, пластикой отражают все традиционные клише нашей керамики. «Московский дворик» — словно прощанье с многократно воплощенной любимой темой. Тут и знакомые раскидистые деревья, и облака, и милые крыши, и неизменная обитательница старых дворов — ворона. Но уже нет характерной идиллической безмятежной интонации, и это особенно подчеркивают вмонтированные в композицию строчки из песен Окуджавы. В диптихе «Проснись!» присутствуют слагаемые керамомира, но как все изменилось! У прелестной девушки завязаны глаза, деревянный дом одинок и покинут, большое старое дерево сломано, на покосившейся колокольне нет креста, рыба плывет по реке вверх брю-



хом, из всех зверюшек осталась одна длиннохвостая мышь...

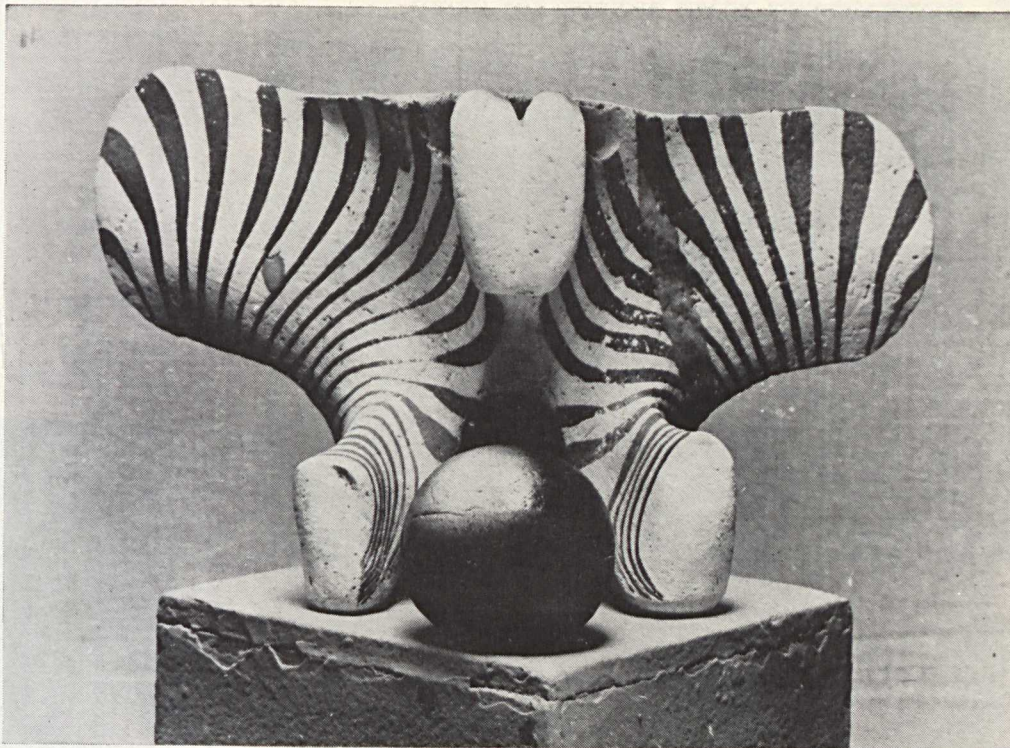
Порождение той же неблагополучной действительности — композиция «Неформальные сосуды». Эти странные, хотя и своеобразно красивые кувшины словно объявили войну совершенству классических сосудов. Их ключевые очертания — пародия на округлость, симметрию и благородную статику всякого порядочного гончарного изделия. Сосуды Полторацкой в состоянии какой-то мучительной метаморфозы: что в результате сложится из хищных крючков, трубок, непонятных отростков, крышек, похожих на воинские шлемы? То ли это сосуды, растворяющиеся, теряющие форму в налипшем на них мусоре распада, то ли грудa мусора, складывающаяся в будущий сосуд.

Если «Неформальные сосуды» антигончарство, то «Загнанная собака» Петрова — антианимализм. Мы видим как бы памятник собаке, печальный парафраз на тему классического скульптурного портрета. Собачья голова, израненная, в сломанном наморднике, возвышается над деревянным ящиком. Он воспринимается одновременно и как пьедестал, и как тесная клетка, в которую непостижимым образом втиснуто огромное тело животного. Морда синеглазой собаки непроницаема, даже торжественна, и ее статуйное спокойствие почти трагически контрастирует с нервной и неровной фактурой материала. В композициях Петрова и Полторацкой шамот, шероховатый, с вмятинами, мелкими кракелюрами и большими трещинами, сдержанно окрашенный, очень удачно работает на образы, поддерживает возникающие как бы «за кадром» ассоциации — стена старого, разрушающегося здания в «Московском дворике», обнаженная кость, рваная шкура животного в «Загнанной собаке».

Итак, попытки подойти к керамике как-то иначе, отрешиться от привычного, существуют, но их пока немного. У выставок же в целом был явный оттенок какого-то программного консерватизма. Он проявился даже в начертанных на полотнах экспозиции высказываниях участников. Сами по себе интересные, исполненные любви к керамике, они уж очень узко сконцентрированы на сугубо профессиональных проблемах, на представлении авторов о специфике керамических материалов. Все эти проблемы, разумеется, важны и реальны, но не произошло ли смещение акцентов, превращение вопросов в общем-то частных, производных в основные? В последние годы в среде керамистов наметилась какая-то фетишизация материала. В своих высказываниях они словно присягают на верность керамике. А может быть, стоит вместо этого пересмотреть устоявшиеся каноны мастерства, перевернуть все вверх дном и так подойти к шамоту или фаянсу, что он сам на себя не станет похож? Почему, собственно, эксперимент в керамике ограничен всевозможными «дозволено» и «недозволено»? А что если беспредельно раскрыть его границы и расширить тем самым мир, обретающий очертания в печи керамиста?

Из этого, конечно, отнюдь не следует, что художники должны срочно «выдать» конъюнктурные композиции на злобу дня. Дело, разумеется, не в смене сюжетов, а в том, что керамистам нужна принципиально новая, современная концепция материала, формы, пространства.

Сетования на застой, похоже, становятся почти модой, и все же в этом разговоре без них, пожалуй, не обойтись. Вопиющий застой в станковых искусствах виден издавна, как мухомор с красной шляпкой, но потому и легко различим. Застойчик же в декоративном искусстве, милый, теплый, заботливо лелеемый и охраняемый, тем и отличается, что он незаметно и прочно въедается в плоть и кровь художника. Осознать и тем более изжить его крайне трудно. И тем не менее это необходимо, иначе московская керамика неизбежно окажется на далекой периферии современного художественного процесса.



О. Огурчикова  
Позвонок



М. Ффанова  
Весенняя  
электричка

В. Малолетков  
Вечные истины





Н. Петрова  
Белая ворона



С. Артемова  
Московская керамика



Е. Хлендовская  
Декоративное блюдо

С. Мальян  
Вечер

Фото Н. Алексеева



Авторский коллектив:  
Е. Асс (Москва)  
Е. Добровинский  
(Москва)  
Е. Оленин (Одесса)  
С. Зайцев (Одесса)  
А. Родионов (Москва)  
Б. Хомченко (Одесса)

при участии группы  
студентов ЛВХПУ  
им. Мухомовой  
(Ленинград):  
М. Байгозин  
Г. Байгозина  
С. Ворона  
Н. Городилова  
Т. Тудакова  
С. Егорова  
А. Жилин  
А. Лицкий  
Н. Остроухова  
К. Сидорова  
С. Федоренко

Почти год прошел после кинофестиваля «Золотой Дюк» в Одессе, а перед тем еще год группа художников готовила его визуалистику. Дистанция достаточная для рефлексии. Авторы вполне удовлетворены своей работой. Ну, а читатели журнала смогут составить собственное мнение, посмотрев «слайд-фильм», который комментирует один из членов авторского коллектива художников.



Художник и среда

# Кинопроекция на город (глазами художника)

Андрей Родионов

Предлагаемый текст является своего рода «мемуарами на фоне иллюстраций» и посвящен особым взаимоотношениям Одессы («Город»), авторского коллектива («Художник») и кинофестиваля («Кино»), случившимся летом прошлого года.

«Город» —

Действующие лица:

болезненно самолюбив, полон надежд, проблем, очарования. Славится стареющей красотой и нестареющим темпераментом. Гордится патриотизмом жителей, чья словесность превратила Город в «литературный персонаж». Не желает признавать себя провинцией. Важничает от собственной роли в истории, в том числе и истории кино. Не расстается с обостренным чувством юмора.

«Художник» —

состоит из нескольких лиц, оттого не лишен внутренних противоречий. Прихотлив, талантлив и ориентирован на международный авангард. Обладает профессиональным опытом и претендует на успех (любовь, понимание, удивление), но не избалован. Наблюдателен и ироничен. Страдает «проектным» взглядом на действительность.

«Кино» —

многолико как Протей. Считается важнейшим из искусств, хотя существует только в темноте. Иллюзорно, порождает ряды героев, химер и мифов. На вид демократично, прекрасно заменяет «опиум для народа», хотя его жрецы — замкнутая каста с анекдотическим культурным апломбом. Избаловано успехом (любовью, пониманием, удивлением) у широкой публики. Находится в родственных отношениях с Городом.



## Кадр I

Город находит возможность на неделю усюновить Кино. Пригласить его к себе — взрослое, знаменитое, модное и богатое. Тем самым Город обретает статус временной столицы царства грез. По собственной прихоти он подвергается вызывающему испытанию — «на столичность». Чувствуя необычное волнение, Город вынужден пригласить Художника. Кино тоже хотело бы как-то выразить свои переживания. Художник откликается на эмоциональный призыв, испытывая азарт от сложности задачи. Впрочем, она еще должна быть сформулирована.

Пока известно, что Город совершил смелый поступок (можно было бы вместо «Большого Кино» пригласить в гости небольшое государство или историческую эпоху...). Известно, что ожидаются большие маневры призраков, грез и иллюзий. Знаменитые авторы популярных мифов тоже ожидаются.

Постепенно складывается такой «культурный узор»: Художник зажат между интересами Города и интересами Кино. На уровне обыденного сознания эти интересы как раз неинтересны, однако даже здесь они не вполне совпадают.

Художник должен перевести эти «интересы» в образное, визуальное состояние. Он должен определить ускользающую художественно-пластическую сущность фестиваля и выразить культурный потенциал Города.

Отныне Художнику придется манипулировать двумя противоположными художественными тяжестями: с внезапным кинематографическим десантом и с традиционной городской средой.

Для начала необходимо выяснить, что они могут сообщить друг другу.

## Кадр II

По мнению Художника, Кино популярных жанров предлагает свою систему популярных же ценностей. Стилистика киноафиши им вполне адекватна, представляя узнаваемые или интригующие кадры плюс ясные атрибуты жанра (котелок и трость, револьвер, маска, сердце, луна и т. д.). Однако мы видим лишь верхушку айсберга. Сказанное относится и к самим фильмам. Сущность же кинематографа традиционной визуализации не подвержена.

Привлекая лучшие силы профессионалов, кино создает собственный аутентичный мир, с четкими границами интересов, культурными «табу», со своей структурой, пародирующей государственную, со специфическим поведением наконец.

## Кадр III

Наоборот, Город надеется на полное взаимопонимание, а не на обмен любезностями в ходе грядущего праздника. И Художник должен обеспечить успех этой встречи. Каким образом он может установить контакт между двумя цивилизациями? Между Городом, чья жизнь не оставляет никаких иллюзий, и Кино, безусловно самым «изобразительным» из искусств, которое постоянно воспроизводит иллюзию, что оно и есть сама жизнь.

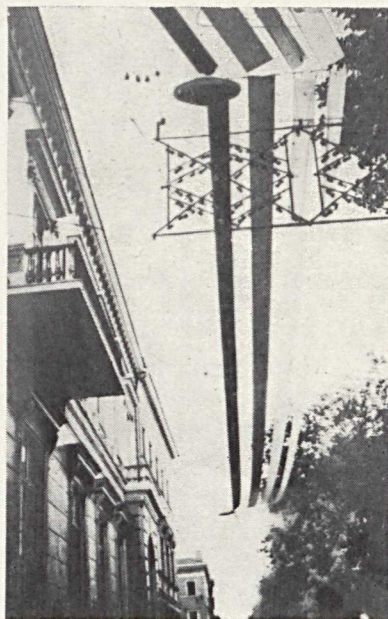
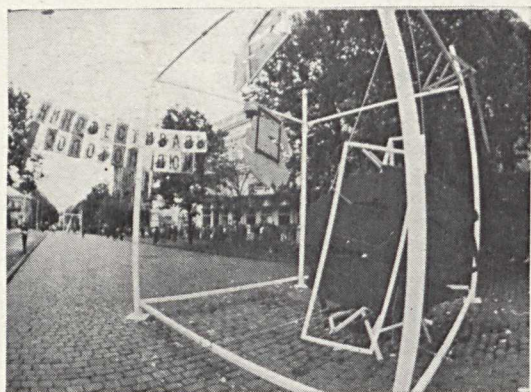
Чтобы избавить Кино от цеховой «скрытности», Художник обращается к помощи Города. Город предоставляет разветвленную и хитроумную Культурную программу, свой «дух места», свою психологическую открытость, свою неформальную атмосферу.

Кино тем временем предлагает собственную поэтику, волшебство «иной» жизни, неземных страстей, грехопадений и героических подвигов. По отношению к Городу кинозрелище внеконтекстуально. Но присутствие в реальном городе полуполюгендарных живых кинозвезд, режиссеров, литераторов и сопутствующих знаменитостей вносит в жизнь Города новое измерение.

Значит для полноценного художественного диалога от Города требуются некоторые культурные усилия. Город должен избавиться от обыденного поведения, перейдя к непривычному «праздничному», должен нарядиться и принять специальные «артистические» правила игры.

## Кадр IV

Кажется, все ясно: Художник должен спровоцировать художественный и человеческий диалог «Город—Кино». Однако плавная логика тут





дает сбой, поскольку Кино и Город говорят на разных языках, пластически малосовместимых. Например, если голос кинематографа — изображение, и притом подвижное, то для Города характерно «выражение», и притом словесное... Обмен художественной информацией на таких языках затруднителен.

Начинаются поиски «Общего языка», в равной степени приемлемого и для Художника. Довольно скоро выясняется, что поиск не дает результатов: «Общий язык» должен быть изобретен заново.

## Кадр V

Поскольку Художник — собирательный персонаж, ему доступен метод мозгового штурма. Однажды начавшись, штурм фактически продолжается до открытия праздника: «монументальная импровизация» сильно обогащает первоначальный проект.

В окончательном варианте «Общий язык» представляет собой набор универсальных приемов, способных к гибким комбинациям. Он основан на кассе разноцветных плакатов, где каждый представляет букву «кадр», из которых набираются «титры». Титры — высказывания, позволяющие визуализировать как бы «городскую речь» (ведь мы помним, что Город — носитель специфической вербальной культуры).

Пластика этих «титров», хотя и вдохновлена некоторыми мотивами городской жизни, все же контрастна к среде Города, что позволяет воспринимать их как атрибуты пришельца — Кино. Размножение титров на стенах, заборах, мостовых, на перетяжках, на майках, пакетах, значках и карточках аккредитации указывает на нештучную тональность мероприятия.

Причем Кино воспринимает это как жест Города, и Город — как знак присутствия Кино.

Попутно обнаруживается еще одно любопытное обстоятельство: и Город и Кино очень трудно удивить, а стало быть, заинтересовать. (Это можно объяснить особенностями зрения: Город привык к пестроте курортной моды, а Кино — к «поставленности» изобразительных мизансцен.) Есть и другое объяснение, связанное с уровнем культурных претензий...

## Кадр VI

Как же реагирует Художник? Он, во-первых, создает систему «интригующих» средовых объектов: от «лавки критика» и «тематических» абстрактных структур на Бульваре до «интерьеров ужаса» на ретроспективе Хичкока. Все они рассчитаны на шокирующий первоначальный эффект — на культуру эмоциональных ассоциаций. Все они сознательно неизобразительны и строго следуют непривычной стилистике, близкой к итальянской версии «новой волны».

Располагаясь в самых чувствительных местах на теле Города, эти «нервные узлы» должны спровоцировать неформальные контакты и врезаться в подсознание. И хотя ни Город, ни Кино не считают их своим порождением, цель достигнута.

Во-вторых, тому же назначению (не раствориться в Городе) служит «ударная» колористика фестиваля. Сине-красно-желто-бело-черные мазки кисти многократно воспроизводят масштаб энергичного жеста, столь характерный для темпераментного Города.

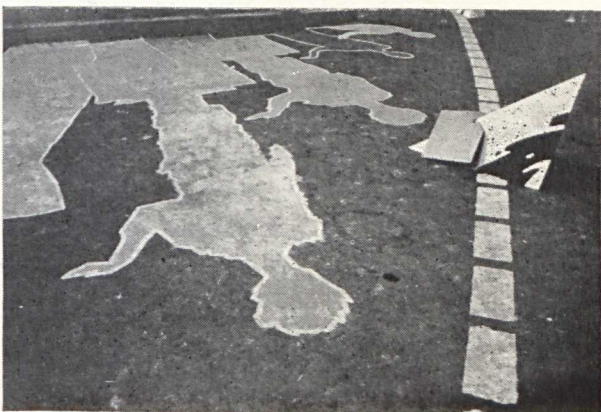
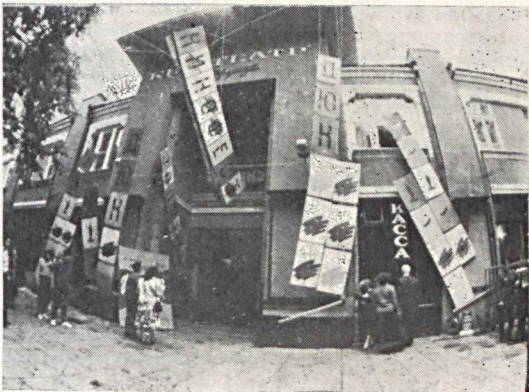
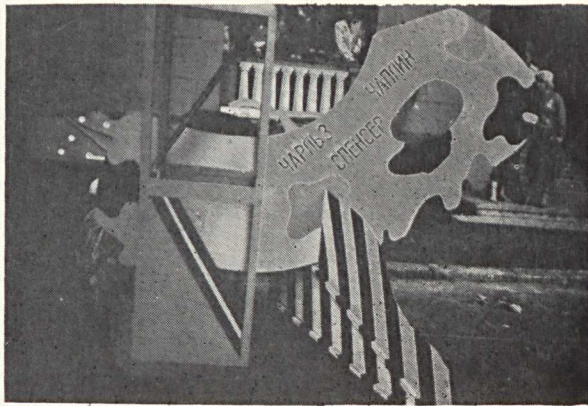
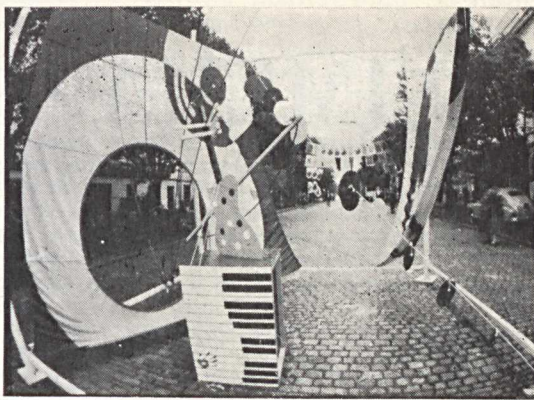
В-третьих, именно благодаря идентифицирующей колористике, Художнику удастся создать «контекстуальные аттракционы» — подарки Города фестивалю. Это — роспись знаменитой Лестницы и солнечные часы вокруг самого популярного Памятника, это — Открытия и Закрытия. Цвет становится знаменем Праздника, одним из лозунгов которого был: «Ударим цветным кино по белому!»

## Кадр VII

Наконец, в систему художественных приемов включается «мгновенный» монтаж городского оформления, осуществленный в темпе ускоренной проекции. При этом срабатывает эффект «хорошо подготовленного экспромта» и тяжкий труд остается за кадром.

## Кадр VIII

Вот мы и увидели, как Художник «своим телом» заполнил зазор между Городом и Кино. Фактически этот зазор и был «культурным пространством» художника, а его размеры определили количество и качество работы.





# ПОДМЕНА

Василий Кисунько

Споры о социалистическом реализме, резко вспыхнув, постепенно угасают. Журнал «Декоративное искусство», опубликовав четыре статьи — три «против», одну «за», — кажется, решил присоединиться к общему «веянию». Поспорили и забыли. Так, словно все это — не про нас. В отличие от сферы общественной, мы в искусстве стремимся шамански заклясть собственное прошлое, отказаться от него. Прямо как в сцене из «На дне», будто коллективный социалистический Барон, начинаем заклинать: «Не было социалистического реализма! Не было этого, не было!» А не было — и проблем никаких. Но, как однажды оговорился при мне ученый немец, «пусто место свято не бывает».

Сказать по правде, в исчезновении чрезмерного накала недавних споров есть своя положительная сторона. Слишком сильна была в них открытость стремлений — как «ревнителей», так и «ниспровергателей» — использовать вызванную страстями суету в узкогрупповых целях самоутверждения. Да и в наши дни «соцреализм» — все еще слово-маска, под покровом которой бушуют иные бури, преследуются и достигаются (по крайней мере достигались до недавнего времени) иные цели.

Но вот любопытно: американцы в минувшем году, составляя выставку работ, созданных нашими художниками в первые полтора послеоктябрьских десятилетия, вдруг открыли для себя такую вещь, как «Ленин в Смольном» И. Бродского. Открыли, восхитились, повезли к себе, и там эта наихрестоматийнейшая картина стала гвоздем экспозиции, вызвала восторженные отзывы печати — наряду с шедеврами «авангарда».

А я, читая отзывы, с горечью вспоминал, как еще полтора десятка лет назад в одной из статей попытался было, пройдясь по дурному, конъюнктурному, антихудожественному в творчестве Александра Герасимова, одновременно сказать что-то хорошее о некоторых его вещах. Строгая редакторша долго пилила меня за «попечение злодею», в прогрессистском пылу вымарала из статьи это свидетельство моего «падения», а под сурдинку, уже в трепете охранительном, изгнала из текста и критику злодея. Не эта ли традиция расцвела сегодня?

Среда, рожденная не столько плодотворными спорами о социалистическом реализме, сколько суетой вокруг него (охранительную ли, псевдопрогрессистскую ли), живет, мне кажется, по старым законам. Нам невдомек, что история, которая не считается с субъективными «очевидностями», может еще не раз все расставить по-другому. И тогда то, что сегодня воспринимается лишь иронически, займет свое достойное место, а наши такие умные разговоры уйдут в небытие... Думаете, нет? Вы уверены? Если вступаешь в открытый мир, надо быть готовым ко всему.

Вот почему так сильна порой потребность выйти из перестроечной суеты, вспомнить, что же на самом деле заключала в себе первооснова программы социалистического реализма. К сожалению, в недавних наших спорах мы об этой первооснове чаще всего забывали, опускали ее как несущественную деталь.

«Отражение революционной действительности, всего исторического процесса в свете идеалов социализма, пролетарской революционности».

Как ни крути, как ни переживай горькую правду и все смертные грехи собственной истории, а принцип этот — не из тех, от которых можно так легко отмахнуться. Задача-то была серьезнейшая, труднейшая. И даже если мы сделаем поправку на издержки энтузиастического умонастроения послереволюционной поры, если поймем, что эта эстетическая неразвистость неизбежно должна была обусловить и ко-

лебания качественного уровня нового искусства, и неизбежность появления духовных спекулянтов, это искусство обслуживающих, — все равно серьезность задачи лишь возрастает, но никак не уменьшается.

Позднейшее ополчение искусства имело к центральной задаче чрезвычайно опосредованное отношение, а точнее сказать — никакого. Вершители сталинской контрреволюции делали это с постоянной ссылкой на «массу»: ей, мол, «реализм» очень даже свойствен, она и требовала...

Чего? Чтоб у белобрысого малого была «Опять двойка», а бравый суворовец «Прибыл на каниккулы»? Чтоб заблудший папаша «Вернулся» к семейству? Ну, допустим, публике всех времен (по крайней мере времен относительно новых) приятно было да и будет рассматривать словоно в замочную скважину подробности чужой жизни. Вот присел блудный отец на стул. А бывшая жена горестно сложила руки. Старший сын набылчился. Младшая дочь полна любопытства, ибо отца, наверное, даже не помнит. И такая выразительная плешь на стене — там, где висели раньше две фотографии, а теперь только одна. Это значит — отцовскую сняли, догадывается зритель. И что ни делайте, еще не одно поколение будет умилять собачка, которая искренне рада приходу двоечника. И никому из нас, критиков, не удастся объяснить «массе», почему пятно на стене в репинском «Не ждали» гениально, а светлая клякса в бытовом окружении вернувшегося в семью отца — смешна. Почему собачка, скажем, в «Святом Иерониме» Карпаччо другой эстетической породы, нежели в семействе двоечника.

Но если бы лишь об этом «наивном реализме» шла речь, когда выдвигалась программа социалистического, а точнее, сталинского, — это было бы в конце концов даже трогательно. С исторической, разумеется, точки зрения. Между тем этот «реализм» не был так уж наивен, когда навязывал зрителю определенную эстетическую эмоцию, гражданское ощущение. Да, именно ощущение, которое могло быть усатым, облаченным в шинель, стоять на палубе крейсера, вдумчиво вглядываясь в светлые дали, или бликовать стеклами пенсне над картой Родины — «Для счастья народа».

Долгие годы игра в наивный реализм, выдававший себя за реализм как таковой, создавала целенаправленно все подобные социальные ощущения и представления, чтобы выдать их за самую действительность, за свойства самих объектов. И вот тут мы подходим к сути дела.

Задача первоначальная — революционная — была в действительном сотворении новой реальности. В сотворении не «лабораторном», не, тем более, мифологизаторском, а трезвом, рабочем. Деловом. Основанном на том, что как раз ее, эту реальность, хотели постичь до глубин, чтобы знать ее законы, ее логику, ее, если угодно, гримасы, ее закономерности, чтобы быть готовым к ее неожиданным сюрризмам. Тут, в такой работе, не просто задачи искусства и казались, и были громадны — тут особенно внятна незаменимость искусства. Так что не подслеповатой эйфорией фанатиков, простаков и блаженных следует объяснять увлеченность идеей социалистического реализма со стороны изрядного числа крупных творческих индивидуальностей, а поисками новой центрирующей идеи современной культуры.

Для них, искренне веривших, именно идея социалистического реализма несла в себе потенцию высшей реальности, в которой соединяются органически идеал и повседневность, быт и бытие. Она несла в себе потенцию максимальной творческой свободы, социальной ориентированности искусства на самого широкого зрителя — не на путях усреднения, не на путях тлетворного желания потрогать сразу всем, но на путях взаимного поиска друг друга художником и зрителем. Притом — в ситуации, когда есть общая, мощная поддержка искусства — государством (не случайно ведь формирование идеи социалистического реализма совпадает хронологически с задачами перестройки литературно-художественных организаций), когда искусство защищено объединением художников, свободно соревнующихся, независимых в своих творческих поисках и группировках.

Вспомним, что в 30-е годы, когда идея социалистического реализма лишь начала кристаллизоваться, она захватила многих больших художников во всем мире. Именно тогда, например, появился известный труд Л. Арагона, который бережно примеривал ее к национальной французской традиции, к традиции Пуссена, Филиппа де Шампены, к «галльскому» принци-



пу конструктивно ясной формы, неотделимой от свободы самовыражения. Не случайно и то, например, что крупнейшие представители польской культуры оценивали возможность социалистического развития искусства отнюдь не применительно к тому, что польская традиция называет «позитивизмом» (т. е. национальным аналогом критического реализма), но — к романтизму как коренной для национальной традиции системе художественного мышления, системе формообразования.

И как могло быть иначе? Вспомним — рождается новый социальный строй. Идет небывалый по масштабам социальный эксперимент. Происходит такой взрыв эмоций, духовных потенций, когда, казалось, вселенское чувство человека, его ощущение истории и своей причастности к ней способны дать громадные результаты. Более того, тут же, внутри этих «вселенских» процессов открывается простор для самопознания личности, самовыражения коллективистских начал. Недаром Луначарский, оценивая таировскую постановку «Федры», обнаружил в ней дыхание «свежего коллективного мифотворчества». Недаром, наследуя и мировой, и национальной традиции, продолжая то, что сделано было в предреволюционные десятилетия, искусство наше так напряженно искало полноту индивидуального — с не меньшей силой, нежели формы диалога с массовой аудиторией...

Я — о том, что у истоков было истинное богатство. Было действительное ощущение жизни, истории. Была необходимость осмыслить и реализовать громадный, небывалый спектр возможностей искусства перед лицом новой действительности, не столько «диктуемых», сколько предлагаемых — как интересные, небывалые, творческие. Было радостное ощущение того, что мы нынче зовем «эстетическим плюрализмом». Было понимание невозможности сводить новое искусство к одному какому-то исходному принципу. И главное — было ощущение опасности, что какой-то один принцип монополизировать власть, объявит о своей прерогативе представлять собой «от имени и по поручению».

Сегодня мы знаем: именно так и произошло. Но нам совершенно неизвестно (слишком силен еще накал отторжения) — почему именно так произошло. Потому ли, что идея была изнасилована, извращена, перевернута «с точностью до наоборот» — или в самой идее, в самом замысле социалистического реализма были заложены противоречивые начала, взаимно исключающие друг друга установки и порча проникла, как в социальную щель, в малый зазор между словами «социалистический» и «реализм»?

Система сталинского «социалистического реализма», хочу я сказать, тем и страшна оказалась, что коренную идею поставила с ног на голову, а потом еще на лопатки повалила. Социалистический реализм превратился в грандиозную систему мифотворчества, политического мифологизирования. Тут — источник не только подмены (она очевидна), но, главное, трагического разлада между объективной задачей культуры и тоталитарным подчинением ее идеологизированной «сверхзадаче», ничего общего не имеющей ни с реализмом, ни с социализмом.

«Искусство первобытнообщинного строя создается самими трудящимися», — просто-душно изрек в одной из своих статей Г. Недошивин, но эта пародийная формула с успехом могла бы быть расширена до современности: принципы социалистического реализма постепенно стали превращаться в нечто, способное дать в культуре гибридный коммунизм военного с коммунизмом первобытным, когда задачи были ясны, цели — определены: коллективно убей мамонта, по справедливости подели и свободно съешь.

Сопричастность этому превратилась в своего рода свидетельство о политической благонадежности, в аттестацию эстетической полноценности, во что-то вроде советского паспорта, дававшего прописку в искусстве (а заодно — кста-ти — и право выезда за границу, где о нас в течение долгого времени только по таким вояжам и судили). На знаменах было одно, на деле другое, а социальная двусмысленность позиции не могла не сказаться и на позиции художественной, на самом строе пластического языка нашего искусства; не могла не привести к превращению якобы «социалистического реализма» (его «удобной» ипостаси) в самопародию псевдосоциализма казарменного, командно-административного, иерархизированного. И ужас вовсе не в том, что Сталин и Жданов, Алек-

сандр Герасимов или сонмище академических умов от эстетики, искусствознания, художественной критики насаждали эту самопародию как «высшее достижение», как «последнее слово», как «единственно верный путь». Куда страшнее, что общество в целом на какое-то время потеряло способность видеть самопародийный характер этого «отражения действительности», воспринимало как должное ту концепцию «остановившегося времени», которая подменила собою столь ответственный девиз — «отражать жизнь в ее революционном развитии».

И если осмысление прошлого, процесс очищения надо начинать с себя, то вспомним: разве «та», «сталинская» концепция соцреализма не оказалась для нас, искусствоведов, такой уютной, такой удобной — и практически и, что совсем уж скверно, «методологически»? Вспомним хотя бы идею «исторического шествия» стилей, величаво сменяющих друг друга на столбовой дорожке мирового искусства. Обсасывая зады заемной премудрости, мы десятилетиями доводили теорию стилей до того комфортабельного совершенства, при котором жизнь не только критика, но и историка искусства была бы близка к нирване, если бы еще и искусство удалось упразднить вообще. Что нам было за дело, что Боттичелли в конце жизни вернулся к «архаичным», «готизированным» приемам? Или в пору, когда барокко «изжило себя», возникает Тьеполо? Разве важно, что в так понятой истории оказывались «случайными», «необязательными» для истории стилей Мурильо или Маньяско? Главное — что если даже там бывала такая необязательность, то нам уж сам Бог велел «отменить» живьем Тышлера, Фонвизина, Филонова.

Утилитарный авторитаризм в подобных историко-художественных концепциях просматривается не менее отчетливо, нежели в сталинско-ждановской концепции соцреализма. Скажу больше: у самого Сталина со Ждановым вкупе идея соцреализма как комендантского часа в истории искусства, как эсхатологической цели в развитии культуры основывалась вовсе не на одной лишь вульгарно-социологической идее «противопоставления» чего-то надежного, выгодного, удобного — «буржуазному реализму». Еще — и на схоластической, от недальновидных (или слишком дальновидных — не знаю) учителей воспринятой идее «большого стиля», «единого стиля эпохи».

И та же фантомность, выдававшая себя за реальность, идея чего-то «большого», «сквозного», «единого», служившая целям подмены, определяла все грани новой программы. Трагическая реальность сталинской контрреволюции, умело подобранный к искусству, смогла стратегически точно, с великолепно выверенным прицелом все бывшее на виду искусство утилизировать, поставить себе на службу, заложив тем самым традицию... подмены.

Тут-то мы и упираемся в то, что пока сами не представляем себе силы этой традиции. «Сталинская» живучая модель искусства рухнула так же гулко, как и сталинская модель социализма. Но новая сама собой не возникает. Тут — перепутье: кидаться ли в неизведанные еще крайности, искать иные, но столь же размахистские внешние водоразделы? Или делать то, что делали писатели сто лет назад, когда Дмитрий Мережковский вдруг обнаружил, что поэты «гражданской темы» и поэты «чистого искусства» принадлежат одной культуре, немислимы друг без друга, как и культура без каждого из них?

Сегодня мы вроде бы знаем ответ, но ответ опять же фантомный: пусть цветут все цветы. И правда — пусть, кто же против. Но если в социальной сфере, в экономике, публицистике идет то, что мы справедливо ассоциируем с революцией, почему же в искусстве — по крайней мере изобразительном — не видно ничего, что было бы аналогом этого в виде художественной идеи?

Есть «почвеннические» попытки надеть шоры и на старый лад проиллюстрировать вселенский идеал национальной избранности; есть почему-то признанный «западническим» замысел пустить искусство с молотка. Но нет того, что могло бы создать общенародный памятник Победе или Жертвам репрессий. Есть трагедия, но нет катарсиса. Есть разрушительная проия, но нет воскресения. Есть подмены — но нет памяти о задачах искусства, равных тем, что были вначале. Можно ли их сегодня ставить? Спросите по-другому: можно ли жить без них?



## Отдавать долги

### легче всего памятниками

Дмитрий Сарабьянов (искусствовед)

Итак — новый памятник. Не успели мы окончательно убедиться в том, что с памятниками у нас обстоит дело из рук вон плохо, как уже обсуждаем новый замысел. Все это нетрудно объяснить. Общество и государство накопило много долгов — перед павшими и замученными, верующими и изверившимися, сильными и слабыми. Отдавать долги легче всего памятниками...

Справедливо говорят о том, что Мемориал жертвам сталинских репрессий — дело особое. Подходя к этой святой задаче, надо отбросить прежние мерки и критерии, необходимо нравственно очиститься, ни словом не соврать, не ошибиться в своих чувствах... Можно без труда продолжать этот список обязательств, хотя при этом чрезвычайно трудно

дательные, идеологические, политические не могут затмить этой главной. Все остальные — сопутствующие. Но и они все же важны. На вопрос — зачем? — можно дать и такой ответ. — Чтобы это не повторилось. Чтобы то, что случилось, было бы вечным стыдом общества, вечным поводом для покаяния.

Самый больной вопрос — каким мог бы быть этот памятник? Мне могут сказать, что этот вопрос пока рано ставить. Будет конкурс. И пока невозможно предугадать те возможные решения, которые возникнут в головах скульпторов, художников, архитекторов. Тем более что конкурс будет проводиться в новых условиях свободного творчества, а сама тема Мемориала столь значительна, что может вызвать к жизни неожиданные, оригинальные, талантливые решения. Наши скульпторы, монументалисты, архитекторы соберутся с силами и создадут синтетическое

типы. Наша земля изнывает под бременем монументальной скульптуры, разросшейся до гигантских масштабов, заполнившей лучшие места старых и новых городов и сел.

(Пора бы объявить мараторий на этот вид творчества хотя бы на десяток лет, чтобы за это время вздохнуть свободно, оглядеться, отдохнуть.)

Еще один аргумент. Право на создание монумента передано Министерству культуры СССР, которое имеет печальный опыт, достойный того, чтобы на общественном референдуме (случись такой) выразить Министерству вотум недоверия. Отгремели протесты по поводу Поклонной горы, а там все это время продолжали выполняться монументальные заказы на огромные суммы. Много раз общественность хоронила замысел памятника на Курской дуге, а работа над ним ведется и сегодня под «охраной» того же самого

# МЕМОРИАЛ

## жертвам сталинских репрессий

Сегодня участники Круглого стола «ДИ СССР» продолжают разговор о будущем Мемориала жертвам сталинских репрессий\*. Собственно творческие вопросы оказались не главными в этом разговоре. Дискуссия развернулась в основном вокруг самой идеи памятника. Мнения разделились до такой степени, что пришлось отказаться от попытки подвести итоги обсуждению. Круглый стол закончился. Но тема Мемориала остается открытой для споров и дискуссий. Точку в ней пока ставить рано.

\* Публикации о Мемориале жертвам сталинских репрессий см. в №№ 3, 4, 5, 6 за 1989 г.

проверить, как на самом деле эти обязательства будут выполняться. Мы ведь привыкли к формальной отчетности, к бюрократическим сводкам.

Они и в деле Мемориала подстерегают нас, как и разного рода бюрократические поправки. К последним принадлежит замена слов — «жертвам сталинских репрессий» — на более спокойные и «диетические» формулировки, вроде «жертвам беззакония и репрессий, имевших место в годы культа личности». Если верить в возможность быть честным до конца, надо до конца бороться не только за честные дела, но и за честные слова.

Итак — новый памятник. Кому он посвящен? Зачем он ставится? Каким он может быть? Он посвящен жертвам. Затем он и ставится, чтобы воздать вечную память этим жертвам. Это — главное. Никакие иные цели — воспитательные, нази-

произведение, достойное того, чтобы называться Мемориалом жертвам сталинских репрессий.

Если бы так...

Желая быть честным до конца, скажу, что всего этого не случится, не будет. Не может быть!

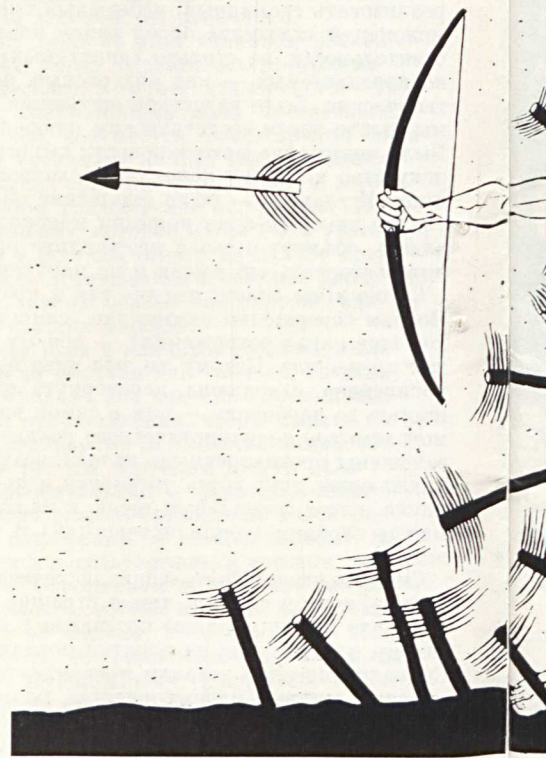
Чем я могу обосновать свое суждение? Наше монументальное искусство, наша скульптура не готовы к тому, чтобы современным языком и в совершенной форме выразить те мысли, которые всех волнуют. Опыт работы над памятниками последних лет показывает, что их создатели (в большинстве своем) являются носителями отживших традиций, что в годы, разделяющие оттепель от перестройки, они меняли лишь внешнее обличье, но не существо своего художественного мышления, которое сковано духом официального величия или собственного самоутверждения и не способно преодолеть складывавшиеся десятилетиями стерео-

ведомства. Разумеется, здесь есть вина и общественности, которая дремлет. Но ведь Министерство культуры и не подумает ее разбудить, и даже наоборот, делается все, чтобы усыпить ее бдительность. Чтобы протащить еще один бессмысленный проект.

В контексте экологических проблем позиции столь, казалось бы, далеких друг от друга Минкульта и Минводхоза сближаются, выдавая одну природу «руководящей» деятельности.

А это значит, что и конкурс на Мемориал жертвам сталинских репрессий может стать очередной дорогостоящей помпезной затеей.

Нет. Мы не должны допустить этого. Пусть лучше будет простая стена памяти, пусть шире развернется благородная деятельность общества «Мемориал» как научно-исторического центра, но не памятник с его традиционным мрамором, гранитом и брон-





зы «многопудьем», который скорее оскорбит, чем почтит память замученных.

## Нужна новая концепция

Игорь Пчельников (художник)

Каким будет Мемориал — зависит от того, какая из двух противоборствующих ныне точек зрения на генеральную концепцию его победит. Министерство культуры, судя по условиям объявленного им конкурса, отстаивает идею одного ГЛАВНОГО МОНУМЕНТА. Эта централистская идея — пример явно устаревшего, но не изжившего себя мышления. За ним просматривается совершенно определенная идеология из прежних времен.

Что нас ожидает на этом пути, предугадать нетрудно — у всех перед глазами печальный пример загубленного бюрократической организацией конкурса на памятник Победы.



Несомненно, более плодотворна идея, выдвинутая обществом «Мемориал» — о создании многофункционального и многосоставного комплекса. На мой взгляд, он необязательно должен быть сосредоточен в одном месте. Гораздо важнее восстановить, обозначить все места, где совершались истязания невинных людей.

В Москве, например, в первую очередь должны быть «отмечены» Лубянка как центр репрессий, а также основные московские тюрьмы: Бутырки, Лефортово, Матросская Тишина и др.

Должны появиться памятники на Калитниковском кладбище, на полях совхоза, где развешивался пепел казненных. Нужно вновь раскрыть пространство перед Бутырской тюрьмой — чтобы тюремный замок Казакова был виден всем, был известен всем.

Выявление главных мест проведения репрессий — первоочередная, но

не единственная задача. Могут быть отдельные памятники жертвам насилия: коллективизации, Коминтерну, военным командирам, уничтоженным перед войной, и т. д. В районе Красной площади возможно, в соответствии с существующей уже традицией, сделать (по аналогии с захоронениями в Успенском соборе, у Кремлевской стены на Красной площади, в Александровском саду) и могилу репрессированного.

Эта концепция позволяет использовать все средства и формы увековечения, не ограничиваясь только одним вариантом из многих. На этом пути легче избежать привычных стереотипов и казенных штампов. Здесь возможно ожидать новые, неординарные предложения.

И последнее. Впервые появившаяся возможность говорить правду о нашем трагическом прошлом всколыхнула творческую инициативу многих. Очевидно, конкурс на Мемо-

ли из-за моей спины в черную бездну отражения. Трава колыбалась над верхней гранью стены — лужайка продолжалась и наверху, — и эта стена была не преградой, а как бы окном в мир «там», за пределом, образовавшимся в сдвиге земли. И мир «там» оказывался зеркальным отражением мира «здесь».

Стена повернула, сыграв еще одну оптическую «игру», отразив в перспективе себя саму, чуть-чуть приподнялась, потом снова опустилась. Неизменными оставались трагические в своем вечном порядке бесконечные воинские шеренги имен. Их было 57 тысяч, американцев, погибших во Вьетнаме. Я долго ходил вдоль стены — она оказалась не такой уж и бесконечной, менее 200 метров — не в состоянии вырваться из магического поля ее притяжения. Я читал неизвестные имена солдат незнакомой страны, погибших на незнакомой войне, и был готов разреветься. (По-

## Дмитрий Сарабьянов

искусствовед

## Игорь Пчельников

художник

## Евгений Асс

архитектор

## Леонид Радзиховский

психолог

## Александр Бурганов

скульптор

риал жертвам сталинских репрессий объединит массу участников. Хотелось бы и такой организации этого конкурса, чтобы все талантливые предложения нашли свое место и были осуществлены.

### Главное — избежать

### воспроизводства

### пропагандистских клише

Евгений Асс (архитектор)

Думая о Мемориале жертвам сталинских репрессий, я вспоминал посещение одного из памятников в Вашингтоне.

Я медленно шел один вдоль казавшейся бесконечной черной стены. Остановившись, чтобы прочитать высеченные на граните имена, я вдруг обнаружил свое отражение на его зеркальной поверхности. «И ты бы мог быть среди них», говорила стена, и зеленая лужайка и деревья уходили

том я узнал, что имена расположены по датам смерти, но как бы кольцом, так что первый погибший и последний оказываются рядом — круг войны замыкается.)

Когда я задумываюсь о нашем Мемориале, я волей-неволей возвращаюсь мысленно к этому памятнику в Вашингтоне. И вовсе не потому, что вижу в нем прототип или аналог (если бы мы задумали написать все имена, то они по самым скромным подсчетам растянулись бы на 20 километров), но потому, что в нем есть то, чего нет в наших памятниках. Или скорее наоборот — в нем как раз нет того, что есть в наших памятниках.

Здесь требуется небольшое отступление. Кажется парадоксальным, что сегодняшние разговоры об утрате народной памяти, о забвении истории происходят в стране, где плотность всякого рода памятных знаков — от топонимов и наименований до памят-



ников и мемориальных комплексов, — очевидно, самая высокая в мире. На самом деле никакого парадокса здесь нет. Просто живая человеческая память не имеет ничего общего с этим гигантским массивом застывшей официальной памяти, воплощающей директивы государственного и партийного аппарата о том, «что помнить» и «как помнить».

Произошла подмена естественной общественной памяти идеологизированной монументальной (буквально «напоминательной») пропагандой.

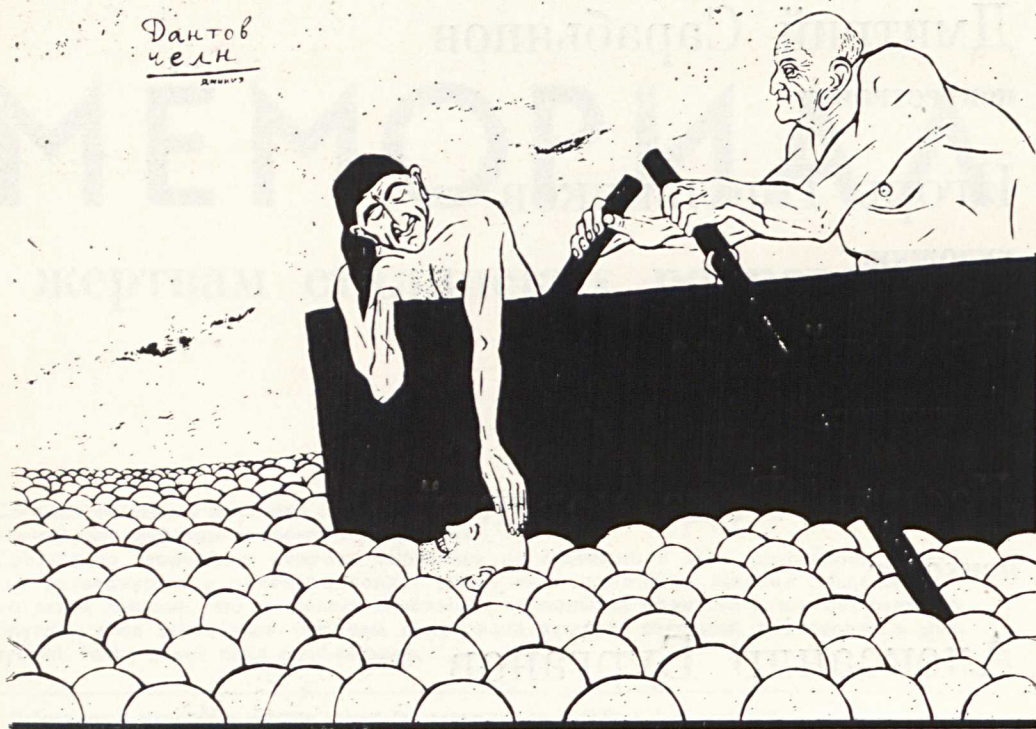
Идея увековечения оказалась отчужденной от народа и девальвированной как явление общественной жизни. В этом смысле Мемориал — один из первых прецедентов выражения собственной народной памяти, наряду с кампаниями по возрождению исторических названий.

своей честностью и искренностью воспроизводит пропагандистские клише с их многословием, дидактичностью, монументальностью и агрессией. Яд этот проник страшно глубоко. Ведь трудно заподозрить в неискренности многочисленных участников выставок в ДК МЭЛЗ, тем более непрофессионалов, далеких от соображений конъюнктуры. Но и здесь все то же: назидательная повествовательность, банальная символика, массивность, пафос. Скорбное бесчувствие.

Но стоит ли этому удивляться — то же самое происходит и в нашем языке. Содержание речи за последние годы радикально изменилось, но лексика по преимуществу осталась той же — фальшивой, казенной и патетической. Мемориалу грозит такая опасность, опасность высказывания честной и глубокой мысли на

мелюсь предположить, что и в проекте ничего, в смысле изысков подачи, не было. И тут уже я восхищаюсь не только студенткой Малией Лин, автором памятника, но не в меньшей степени и жюри национального конкурса, которое из 1400 (!) работ (число небывалое для США) выбрало именно этот — «никакой», разглядев за его кажущейся неприятельностью огромную душевную силу. Дай бог и нам такое же чувствительное жюри. Но ведь даст Министерство культуры, которое пока что, пренебрегая элементарными нормами, объявило конкурс вообще без состава жюри.

И все же хочется надеяться, что судьями будут люди, свободные от гипноза лживых канонов, от тирании фальши, от официальной конъюнктуры. И, соответственно, такими же будут и участники конкурса.



Память тиха, строга, скромна и сосредоточенна. И прежде всего, искренна, потому что живет в душе. Камертоном запечатленной памяти на все времена остается смиренный простой крест над могильным холмиком.

Пропаганда же, напротив, многословна, дидактична, монументальна (здесь уже в смысле размеров) и агрессивна. Пребывая, по определению, вне сферы духа, она не может быть искренней, а потому чаще всего оборачивается ложью.

За семь десятилетий наше искусство выработало каноническую систему совершенно особых выразительных средств в жанре монументальной пропаганды, устойчивую к стилевым изменениям. И эта система настолько укоренилась, что даже честный и искренний художник часто оказывается не в состоянии преодолеть коварные стереотипы и со всей

официальном языке пропагандистских штампов.

Вернемся в Вашингтон. Кажется, ясно, чего там нет. Кто-то может сказать, что там вообще ничего нет — просто стена и просто надписи. Но с точки зрения профессионального критика, очень многое сосредоточено в этом «ничего». Там преобладает горизонталь, задающая мотив «пути» и определяющая человеческое измерение; там отражение, изгиб стены, трава и дорожка складываются в такого качества среду, которую искусствоведы сегодня называют «инвайронмент», то есть среду, обладающую самоценным художественным содержанием. Там есть внимание и сосредоточенность на малом, на детали, на том, что непосредственно соприкасается с каждым человеком.

Как это «ничего» было изображено в проекте — трудно сказать. Но, зная американские стандарты, ос-



## Памятник самим себе

Леонид Радзиховский (психолог)

Не будучи профессиональным критиком, я не берусь размышлять над формой памятника. Но, может быть, некоторые мысли психолога покажутся нелишними в данной ситуации. Ничто не возникает из ничего. Памятник — не исключение. Будущий Мемориал будет таким, какие мы есть сегодня. Поэтому мне хотелось бы предложить задуматься над вопросом — кто мы?

Мы сегодня узнаём свою настоящую родословную. И с ходу — «кто виноват?» Кажется, что достаточно назвать «виноватых», осудить их и — прошлое уйдет в прошлое.

Это — еще одна форма самообмана, еще одна подачка самим себе. У нас не было сопротивления Сталину. И не стоит задним числом создавать это сопротивление. Из от-



дельных высказываний против Сталина Бухарина, Рютина и других никак не следуют даже зачатки движения Сопротивления. Нет, мы все, весь народ, объективно был в положении тех евреев в Освенциме, которые обслуживали крематории и газовые камеры, в ожидании, когда придет их очередь.

Как этого Сталину удалось добиться? Мы так духовно растлились, что не понимали этого. Слияние тотального «госстраха» с тотальной «госложью»; «министерства любви» — с «министерством правды». Идеологически сталинизм точно обозначают как культ, заменивший религию, нравственность, здравый смысл — мифами. Но мифами особыми, не имеющими ничего общего с «классическими». Сталинские мифы — это грубая ложь и грубая лесть народу: самая свободная Конституция; самые

ма. Только по этому поводу хорошо бы не жалеть себя — а ужаснуться самим себе.

Наш подлый и вечный страх, а от страха — агрессия. Наша бессознательная лживость: резь в глазах от малого света правды, который забрезжил; наш неудержимый порыв к новому мифу, только вот не пойдем пока, к какому именно, — это памятник сталинизму, который мы носим в себе.

От этого наследства нам не избавиться, пока мы не разглядим его в себе и не сумеем выдать из себя.

Только после этого появится моральное право начинать строительство памятника жертвам сталинских репрессий. Только после этого, возможно, мы сможем создать нечто человеческое, а не изнанку все того же тупого ада. А потому не стоит, наверно, спешить в этом деле.

и увести туда, откуда нет возврата. Мы стоим по разные стороны запертой двери, но, несмотря на полное соблюдение тишины, каждый из нас отчетливо ощущает присутствие друга. Одни изнемогают от желания убить, а другие — от страха быть убитыми. Кажется, это противостояние длится вечность. Но вот раздастся шорох, «они» уходят. «Они» отложили свой визит до следующего раза.

Что делать, чтобы избавиться от гнетущего страха? Что делать, когда «они» придут снова? Брать в руки оружие, чтобы защищаться? Но это станет началом гражданской войны. Горы убитых. Неужели нет другого выхода?

Многие думают, что таким выходом является создание Мемориала. И будет еще один «торт» — из гранита и бронзы. На скрижалях мы на-



свободные выборы; добровольная коллективизация; жить стало лучше, жизнь стала веселее; основные силы немцев уже разгромлены (июль 1941) — вот лишь некоторые из наугад взятых примеров.

И люди верили. Почему? Потому что, беспредельно презирая массы, Сталин делал ставку на то, что человек слаб, что ему не нужна правда, он ее боится. Он хочет лжи, лести, подчинения. И «вождь» оказался прав. Он сумел «довести» нас до своего уровня личности, почти сумел.

Одна из разгадок живучести сталинизма, как мне кажется, в формуле Бердяева: «Ад заключается в том, что мы не можем от него отказаться». Мы носим в себе наследство тех времен. Подчас даже не замечая этого. Ведь еще и сегодня мы не оборвали пуповину, соединяющую нас со сталинизмом. Мы — тоже жертвы. Духовные жертвы сталиниз-

## Еще один торт из гранита и бронзы

Александр Бурганов (скульптор)

Многое здесь уже сказано. Можно было бы сказать и больше. Но лучше ничего не говорить. Если это кому-нибудь нужно, пусть говорят.

Вся наша жизнь построена на том, чтобы мы простодушно во что-то поверили, и как только мы это делаем, нас убивают. Поэтому я согласен со всем, что говорят, но поверить в возможность перемен — трудно.

Разве вы не видите, что «они» только переоделись и делают вид, что они как «все». Но эта смена масок не изменила их. Вот настает вечер, и мне слышатся их шаги на лестнице. Я чувствую, как беззвучно «они» подходят к моей двери. Я слышу их дыхание. В любой момент «они» могут нажать кнопку звонка

чертаем имена всех без вины погибших. Миллионы имен. Заменяем реальную кровь окровавленными муляжами и будем все вместе, но уже в открытую, бояться и ненавидеть тех, кто нас расстреливал.

Это будет памятник нашему безволию.

Я думаю, что среди тех, кого расстреливали, были люди, которые верили в создание такого монумента. Они надеялись, что происходит ошибка, что придет время и Сталин узнает об этих несправедливостях. В момент смерти они высоко поднимали голову и принимали позы, достойные отливки в бронзе. Как бы удивились они, если бы узнали, что во имя правды и справедливости и в их честь мы взорвали монументы Сталина.

Сегодня есть только один способ покончить с прошлым — не создавать, а разрушать монументы.



Мемориал жертвам  
сталинских репрессий может стать  
очередной... помпезной затеей

● Живая человеческая память  
не имеет ничего общего  
с гигантским массивом  
застывшей официальной памяти...

● Пропаганда... чаще всего  
оборачивается ложью



Мемориал будет таким,  
какие мы есть сегодня

● Это будет памятник нашему  
безволию

● Мы тоже жертвы.  
Духовные жертвы сталинизма

● Есть только один способ  
покончить с прошлым —  
не создавать новый монумент

На стр. 12—16  
рисунки Александра Джикия





## Елена Худякова

Мир современной моды имеет сложную структуру: от «высокой моды» парижских Больших Домов до «моды улицы», неповторимой в каждой стране, от дизайна одежды, подчиненного законам промышленного производства, до «театра моды» — свободного самовыражения художника на языке современного костюма.

Каким верхним чутьем улавливает работающий в области моды художник те именно темы, которые актуальны сегодня и станут еще актуальнее завтра? Какой внутренней логике, неуловимой, но общей для многих, подчинено перетекание интереса модельеров от одной эпохи к другой?

Еще в середине 1988 года Елена Худякова продолжала тему, несколько лет занимавшую ее: мотивы 20-х годов в современной одежде. Но новые модели, созданные Леной, напоминают уже о следующем периоде истории — истории общества и костюма. На-







«прозодежды», ее то жесткие угловатые, то как бы случайные, подвижные формы.

А рядом — модели из второй, совсем недавней коллекции: несколько нарядных платьев, чрезвычайно торжественных и сложных по форме. Прилегающие силуэты и лепящие форму драпировки напоминают моду 30-х годов, овальная юбка — моду начала 60-х. Материалы, детали, характер отделки демонстративно указывают на советскую символику и атрибутику. Архитектурный орнамент, подобный роскошной рельефной гирлянде на поясе одной из моделей, можно встретить на ВДНХ; в украшениях прочитываются статичные геральдические композиции, собранные из значков и плакеток с гербами и звездочками.

Две коллекции — формулы отношения художника к целым десятилетиям нашей истории, формулы лаконичные, но вместительные. Таким образом, и для самого прикладного из всех видов искусства — искусства костюма — возможен, как показывают работы Елены Худяковой, концептуальный соцартистский подход.

*Наталья Науменкова*

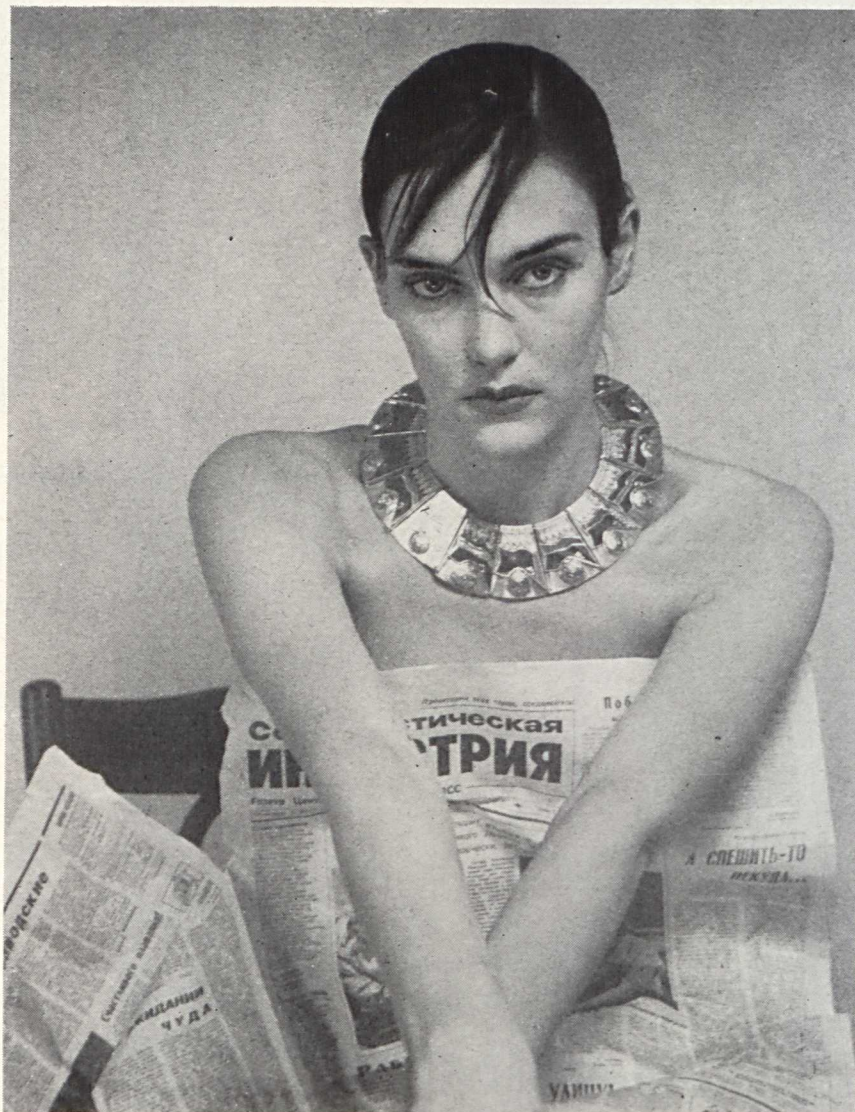
верное, было бы слишком прямолинейно связывать такой поворот с растущим потоком публикаций о тридцатых. Всё гораздо сложнее в тончайшем механизме моды.

Две новые коллекции. Смысл первой — идеи конструктивизма в среде 80-х. Конкретная тема — решение «прозодежды». Отношения художника и промышленного стандарта, в 20-е годы впервые улаженные и даже довольно гармоничные, спустя две трети века осложняются откровенной иронией. Чтобы расправиться с безликостью фабричного изделия, Елена Худякова выбирает один из простейших приемов: перекомбинацию готовых деталей, неожиданность их новых соединений, дополнения, придающие модели совсем иной характер.

Заветы больших художников двадцатых годов — Ламановой, Степановой, Поповой — не забыты при выборе исходного материала: сатиновых рабочих халатов нейтральных цветов. Подчеркнутая простота, сдержанность цвета и материала, открытость конструкции, геометричность форм становятся основными принципами коллекции. Сохраняется и функциональность вещи. Это униформа для молодежи, работающей в сфере обслуживания, например, в кооперативном кафе (те же халатики, но собранные из контрастных по цвету деталей, очень функциональные, с пристегивающимися на кнопках сменными деталями — передниками, нарукавниками). Это повседневные мини-платья (двойные закручивающиеся рукава, «крылышки» на плечах, двухслойные и подвернутые детали, незафиксированные провисающие края, укороченные пропорции). Это забавная, эксцентричная модель «для дискотеки» (с драпированным воротником и юбкой, с множеством гремящих металлических нашивок). Молодежная мода последних лет и образное начало истории соединяются в единственном декоративном элементе: фурнитуре и нашивках с «советской символикой», блестящих металлом разных оттенков.

Вся коллекция несет образ подчеркнуто заземленный, образ городских рабочих окраин, какими они были в двадцатые годы и какими остаются по сей день (разве что белые цвета потеснили темные).

Фотоснимки фиксируют выразительность фактуры фона, единства его с моделью. В среду обычного «московского дворика» отлично вписывается графика

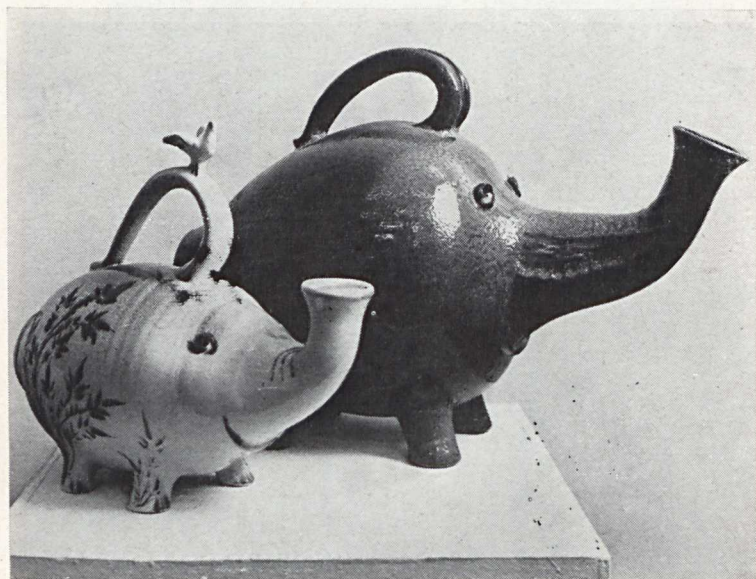






## Наталья Богданова

Заметки эти писались по живому впечатлению от выставки скульптуры и декоративной керамики Натальи Николаевны Богдановой, которая состоялась в конце прошлого года. Мы позволим себе не переводить их в прошедшее время. Ведь хотя выставка закрылась, но созданные художницей вещи не исчезли, а живут в различных парках, интерьерах, музеях, в мастерской автора. Так к чему же прошедшее время?



На стр. 19, 20  
Наталья Богданова:  
Декоративные сосуды  
«Слоны»  
Декоративная пластика  
«Лани»  
Кувшин на испанскую  
тему  
Декоративные сосуды

Делаешь первый проход по залам и думаешь: «Вот ведь какая эта Богданова — ну что только захочет, то и делает!»... Всмотрись внимательней и во впечатлении этом все более утверждаешься: свобода. Свобода во всем, а если она чем-то и сдерживается, то лишь чувством меры, вкуса, интеллигентностью, может быть, некоей самоиронией.

Дивишься покоренной и покоряющей мощи укрощенного «грубого» материала, преображенного в декоративную форму. Огромный «Петух» (для детской игровой площадки), «Косуля» (для парка), «Страусенок», «Пролетающие птицы», «Доброе утро» (уже не



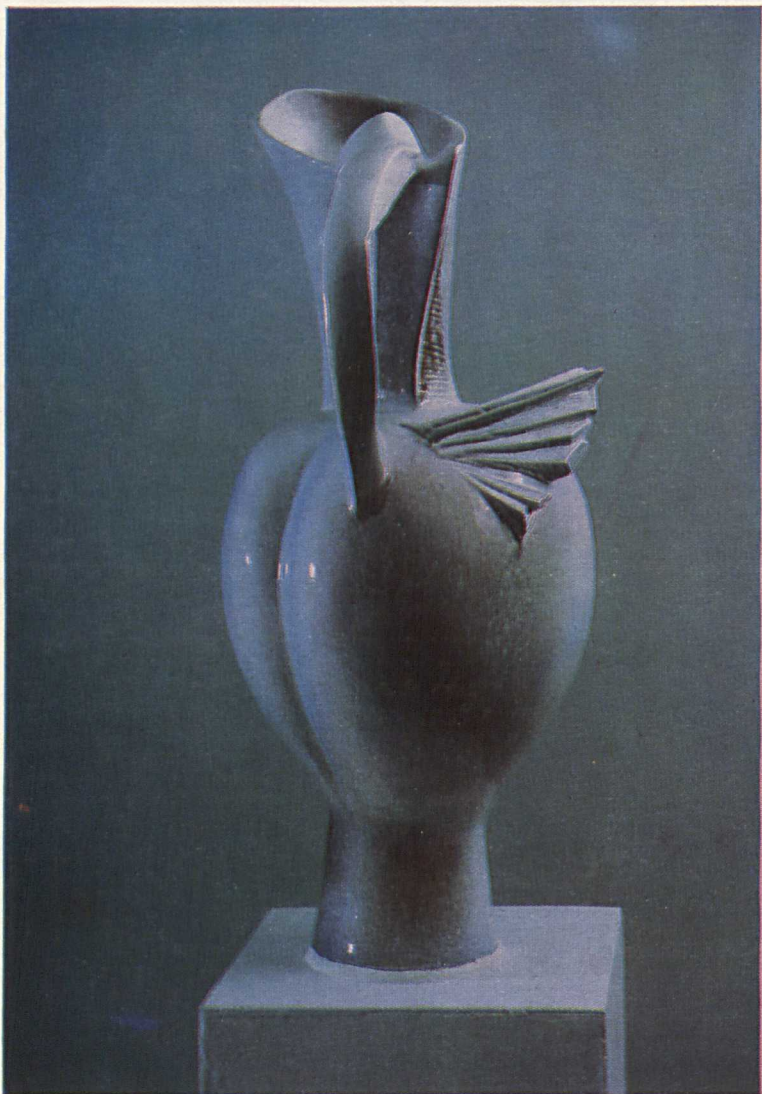
один, а три петуха), стайка молодых ланей, вернее, их головки с вытянутыми шеями. И вдруг чувствуешь и понимаешь, что все они немножко люди: у каждого свой характер. Птицы — целеустремленные: петух — важный, косуля — чуткая, страусенок — удивленный, лани — тревожные. Одухотворенные, они тем и привлекают. К тому же они чуть наивные и добрые — целая «экологическая поэма».

Даже огромные чайники и маленькие чайнички, чашки, сосуды и сосудища, бокалы, подсвечники, которыми несть числа, тоже со своими характерами. Чашки-чайники стоят подбоченясь, у каждого свое «лицо». Часто художница придает посуде формы людских или звериных персонажей, веселых, добрых, озорных. И еще любит Богданова, где только можно, а впрочем, и где нельзя, свою посуду раскрашивать то летящими конями, то цветами, то завитками. Вообще, что хочет, то и делает...

То вдруг вазы в виде деревьев с клонящимися от ветра кронами («Вечер. Прогулка»). То лев, у которого голова «внутри». То квасник «Суздаль», в теле которого старинные боярские палаты и сами бояре. То вдруг середка вазы «Ажур» сплюснута и на обра-

Несколько ошарашивает немалый раздел выставки, отражающий увлеченность Богдановой... театром «Современник». Очень уж необычно. Эскизы театральных декораций, костюмов, наконец просто иллюстрации к драматургическим произведениям — это знакомо, это мы видели, можем сравнивать. Но чтобы в керамике... Есть о чем задуматься. Но «думать» — то надо, по-видимому, вместе с автором и родным ему материалом — керамикой. И тогда понимаешь, что перед нами не эскизы, не иллюстрации к «Обыкновенной истории» И. Гончарова и другим спектаклям, а вольные вариации, композиции, навеянные театром, к которому художник неравнодушен. Театр высек творческую искру. Она нашла необычное по материалу воплощение в керамике.

Сравнительно «тихое» место на выставке Богдановой занимает скульптура. Если говорить о человечности художницы, то в скульптуре она выявляется с еще большей силой. Но куда девалась декоративность? Ее нет и в помине. Скульптура вся углубленно-психологична (хотя, слава богу, и здесь во многих вещах веет легкий ветерок юмора). Вот совершенно живая сидит Галина Волчек, ноги скосо-



зовавшейся плоскости, во внутренности, свой сюжет. Этот прием «внутряной жизни» вещей, видно, тоже полюбился художнице и доставляет полное удовольствие зрителю.

Мир игры, но нигде не разухабисто, все в границах. Вообще на всей выставке нет ничего, что могло бы шокировать. Глазу видна легкость творчества, а какой же за ней тяжелый труд — можно лишь предполагать.

Один знакомый художник, когда хотел что-нибудь похвалить как художественную удачу, говорил: «А это смешно!» В смысле здорово. По поводу декоративных вещей Богдановой хочется сказать: здорово, потому что немножко смешно. Потому что в вас проникает тонкий, ненавязчивый, иногда открытый, но чаще скрытый нежный юмор. А юмор — это человечность.

Сродни этому и очеловеченность (антропоморфность?) даже тех предметов, которые, казалось бы, никаких человеческих телесных форм и иметь не могут. Те же вазы, скажем. Пять ваз «Движение» — женственны по формам, а их рифленая, играющая поверхность излучает человеческое тепло. А вазы «Археология» с «детками» — это же материнство. И чудится, что, может быть, это и есть ключ к миру художницы.

лапились, в руках сигарета, она не позирует, ей не до того, она в творческом моменте, думает напряженно, вот-вот что-то «влепит» своим актерам.

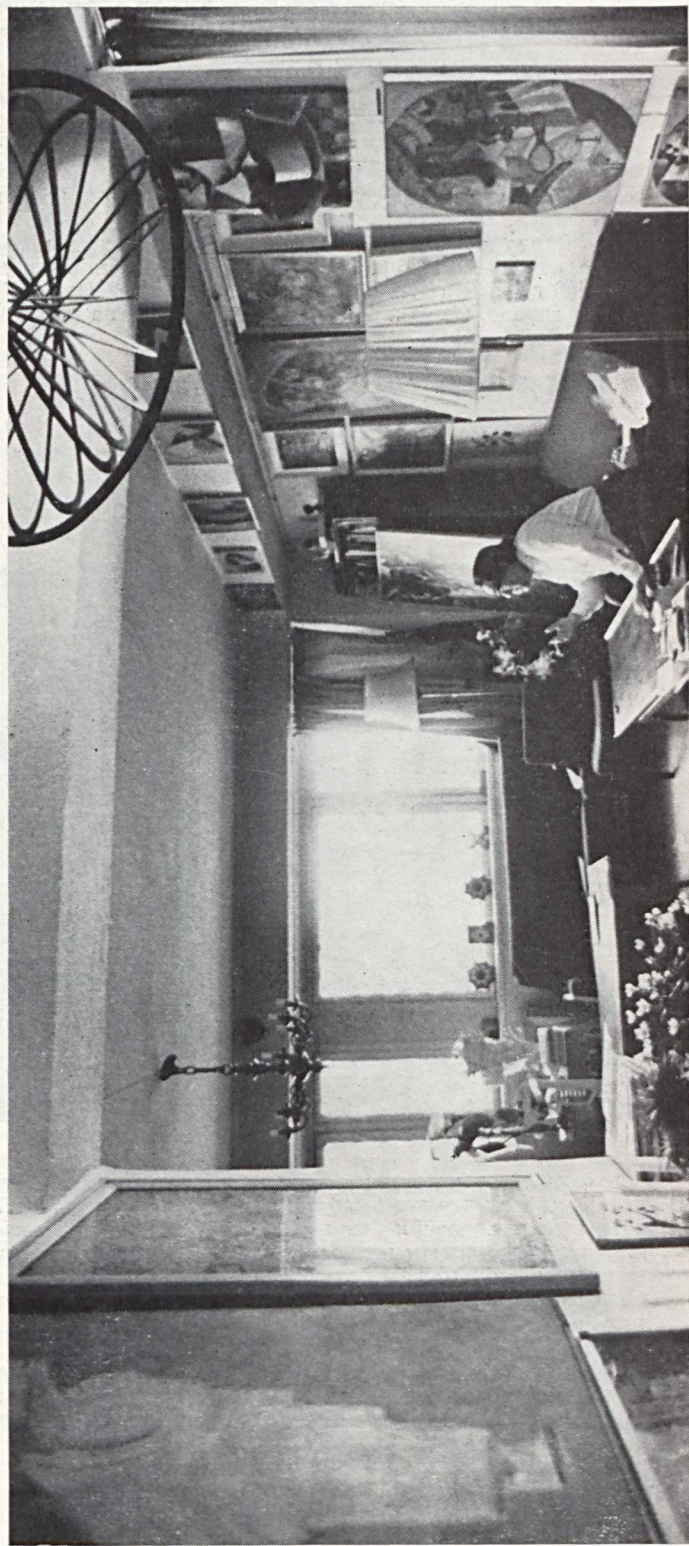
Или «Внутренний диалог»: сидит колено об колено Олег Ефремов. Напротив — тоже Олег Ефремов. Оба очень задумчивы, оба страшно глубокомысленны. Думают... Додумаются ли?

«Сердцевиной» же раздела скульптуры для нас стали портреты матери. После осмотра выставки прочли в каталоге, что мать Богдановой — замечательная керамистка Э. М. Гинстлинг — была ее первым учителем и остается ее главным судьей. Но и до подсказа многочисленные эскизные и завершенные портреты матери стали для нас центром, философским ключом ко всей выставке и к личности самой Богдановой.

В заключение, доверяя чувству юмора художницы, хотелось бы сказать, что в догадке нашей мы не одиноки: в темном уголке выставки помещена смешная и милая миниатюрная композиция Г. Дегтярева, названная им «Счастливые материнства». Ее, может быть, мало кто и заметил. Портретно вылеплены внушительных форм Богданова, поддерживаемая любимыми ее «кониками» с «коником» же в руках.

Александр Крейн





## Вместо комментария

Наталья Брилинг

Лето 1977. Костаки в большой комнате своей квартиры на проспекте Вернадского. Это «шпек» его успеха. Коллекция обрела известность, готовится к изданию каталог, он выступал в Шта-тах, о нем написали в «Америке». Он еще никому не сказал, что собирается уехать...

## Заметки фотографа

Игорь Пальмин

Коллекцию Костаки я узнал дважды. В первый раз — когда меня к нему привели, и потом — когда ее уже не существовало, и я встречал знакомые мне вещи на выставках. А в промежутке это была не «коллекция», а Дом Костаки. Где был Георгий Дионисович, Зинаида Семеновна, дочь, внучка, гитара, собака Рыжик, картины, к которым он относился так же, как к семье. Как много людей прошло через этот Дом. И эти люди привели других людей, и их принимали так же, было то же самое: рассказ о картинах, чай, гитара. Сейчас я понимаю, что значил Дом Костаки для Москвы. Это был человек, который на наших глазах продолжал традицию Морозова и Щукина, как мог, насколько это получалось. Собирает, а не вкладывал деньги. И его отъезд — это тоже вежа в разрушении нашего мира.

Ракурс-8 посвящен первым коллекционерам.

В нашем разговоре участвует Георгий Костаки. Авторитетный знаток и ценитель авангарда, Костаки имел несомненное влияние на культурную жизнь. Его квартира пользовалась славой третьего музея Москвы. Перед отъездом 85% своей коллекции Костаки подарил государству.

Свои особенности имела художественная жизнь Ленинграда. О них рассказывает коллекционер Николай Благодатов.

С 1967 года в неофициальную художественную жизнь вошел поэт и переводчик Александр Глезер. В его вышедших на Западе публикациях — подробное изложение событий, связанных с так называемой «бульдозерной» выставкой. Что же произошло тогда в Москве! Десять художников по предложению Оскара Рабина написали письмо в Моссовет о том, что через неделю, 15 сентября 1974 года, они выйдут на пустырь на углу Профсоюзной улицы и улицы Островитянова и устроят выставку под открытым небом. Письмо подписали: О. Рабин, А. Рабин, Е. Рухин, Н. Эльская, Л. Мастеркова, В. Немухин, Ю. Жарких, И. Холин, А. Комар, В. Меламид.

«Бульдозерная», в контексте расцветшего в последующие годы искусства акций, выглядит еще и как гигантский перформанс — хотя для большинства «шестидесятников» это было связано лишь с запретом на выставки, а если с акцией, то социальной. С выставок художественная жизнь перемещалась на квартиры и в частные коллекции, а затем на Запад. Коллекция А. Глезера — одна из них.

Неофициальная художественная жизнь эпохи «оттепели» была многоукладна. Она затыгивала в свой арсенал поэтов и музыкантов, писателей и академиков, искусствоведов и философов, дипломатов и журналистов, диссидентов и сотрудников госбезопасности. В умах многих, знавших это искусство, формировалась отлаженная, но негласная иерархия, существовали разветвленные концепции. Некоторые работы художников оставались в домах друзей и ценителей. Именно в этой среде появились первые коллекционеры. Подобный склад личности, стремившейся проявить свое предназначение, вне зависимости от материальных условий и социальных ситуаций, существовал всегда.

Кто же эти люди? Мы не можем назвать всех, назовем хотя бы нескольких. Георгий Костаки и Александр Глезер уже рассказали об этом времени, поэтому мы можем претендовать лишь на комментарий, пусть субъективный и неполный, — чтобы представить читателю персонажей художественной жизни Москвы и Ленинграда 60-х годов.



Коллекцию я начал собирать очень рано. Мне было лет 17, еще женат не был. Но первая коллекция была коллекцией антиквариата: русское серебро, фарфор, ковры, старая живопись — голландцы, немцы. После войны я начал собирать русский авангард. С прежней коллекцией расстался, но вместе с авангардом одновременно начал коллекционировать русскую икону. В иконе я увидел много элементов, присущих современному искусству, абстрактной и беспредметной живописи, включая Малевича. И понял, что русский авангард и икона, начиная с XIV—XV веков, свободно уживаются вместе. В реставрационной Баранова в Третьяковской галерее я как-то видел Деисус XIV века, где хитоны святых были написаны ну прямо Михаилом Федоровичем Ларионовым. Лужизм в чистом виде.

С середины 50-х годов я начал коллекционировать молодых художников и очень, признаться, увлекся. Ребят этих привлекала коллекция «классического» авангарда, и они у меня паслись, приходили, смотрели. Всех и не вспомнишь, кто бывал у меня, кого я встречал и у кого покупал работы. До начала 70-х годов я их работы приобретал, причем стал брать по одной—по две работы каждый год. А то и больше. Я первый купил две скульптуры у Эрнста Неизвестного. Перечислю художников: Рабин, Краснопевцев, Плавинский, Зверев, Вейсберг, Свешников, Шварцман, Янкилевский, Мастеркова, Немухин, Штейнберг, Беленок, Кабаков, Яковлев, затем Кропивницкий (и старший, и Лев), Вечтомов, Харитонов, Целков, Овчинников, Жутковский, Вулох, Инфанте. Ребята все были отличные, жили мирно, несмотря на то, что у них создавались какие-то группировки, они дружили, поддерживали контакт. Не было такого безобразия, которому мы стали свидетелями после этой дурацкой «Сотбис». Она принесла скорее вред, чем пользу. Увидев этот аукцион, многие ребята просто обалдели. В полном смысле этого слова. Сначала я был очень рад, что «Сотбис» берется организовать продажу. Я думал, что это поможет нашим художникам. А вышло всё не так. Конечно, очень важно, что благодаря этому аукциону многие получили мировое признание и цены на работы очень выросли. Но недавно ко мне приезжали из Третьяковской галереи, и вот они сетовали на то, что с ног сбились, но не могут купить работы этих самых неофициальных художников. Мастерские, говорят, пусты, все ушло на Запад. Тут, конечно, сразу не скажешь, плохо это или хорошо. Ребята пока, слава Богу, живы, продолжают работать, и Третьяковская галерея, и другие музеи страны смогут еще приобретать их вещи. Но вот сама атмосфера, сложившаяся в связи с этим аукционом, очень нездоровая.

Но я думаю, я надеюсь, что этот пир во время чумы закончится, все встанет на свои места. Стараниями Глезера выставки прошли во многих странах, и музеи современного советского неофициального искусства были организованы и в Америке, и во Франции, но успех был, мне кажется, не слишком велик. Года четыре тому назад, в Лондоне, я дал большое интервью. Там среди ряда вопросов меня спросили, как я отношусь к этим художникам. Я ответил, что крайне удивлен тем, что Запад мало реагирует на них. Я сказал, что это большая ошибка, потому что не могло так случиться, что в 20-е годы Россия дала колоссальное количество очень больших художников, которые сейчас признаны, о которых сейчас пишут, выставки которых устраивают, и вдруг все куда-то исчезло, пропало. Так не должно было случиться, потому что свято место пусто не бывает. Я был уверен, что пройдет года два или три и откроются глаза у западных галерейщиков, и начнется погоня за новыми художниками, и будут платить большие деньги. Я как в воду смотрел. Так оно и случилось. Но в то же время я всегда считал и не устал повторять, что начиная с 50-х годов художники-нонконформисты были у нас в более привилегированном положении, нежели официальные, известные, академики и заслуженные СССР и РСФСР. Об этих писали в «Правде», в «Известиях», в советских журналах по искусству. Но они не были признаны в мире, о них никто не знал на Западе. Тогда как почти все, в том числе и Рабин, и Неизвестный, и Краснопевцев, и многие другие, были очень популярны. А для художника, наверно, это важнее денег. Официальные художники очень ревностно относились к этому. Им не нравилось, что о любом из «непризнанных и гонимых» говорят по «голосам», пишут в иностранных журналах, а о них — ни звука. Приезжают иностранцы, и первое, что они спрашивают: как увидеть Неизвестного, как попасть к Рабину, нельзя ли познакомиться с Краснопевцевым? И ребята все это время продавали свои работы. Несмотря на то что КГБ и другие органы за этим смотрели и следили, иногда что-то запрещали, но жизнь продолжалась и ребята продавали. Может быть, не за высокие цены, но на жизнь хватало.

Я был всегда большим противником отъезда художников за границу и многих отговаривал. И рад тому, что они не уехали. Те, кого мне пришлось встречать на Западе, с голоду, конечно, не умирают, но они не стали теми, кем собирались там стать. Там очень сложно. Свои проблемы. Свобода: галереи открыты, все что угодно можно печатать и, казалось бы, где угодно выставляться. А попробуйте! Я знал художников, которые заходили в сотни галерей. И что же? Им очень вежливо отказывали, даже не смотрели работы, не смотрели ни фотографии, ни слайды. А потом смотришь, кто-то устроился. Куда? В ресторан. Моет посуду.

Вы спрашиваете, каких художников этого времени я больше всего ценил. Вопрос очень сложный и очень трудный. Среди всех, кого я перечислил, я почти всех собирал, кого больше, кого меньше — за исключением Эрика Булатова. Я к нему очень хорошо относился, и очень нравился мне этот

художник, но его работ у меня не было... Но хочу выделить одно имя. Это Зверев Анатолий. Я его считаю великим русским художником. Не потому, что в последнее время, особенно после его смерти, о нем стали много говорить, писать (я даже слышал, что работы Зверева сейчас запрещены к вывозу из Советского Союза). И не потому, конечно, что вчера я видел в программе «Время» кусок о выставке Зверева. Он для меня был очень большим художником с самого начала, как только я начал его собирать. Но когда мы говорим о Звереве, мы должны иметь в виду определенный, сравнительно короткий период с 53-го до начала 60-х годов, когда он создавал свои шедевры. Тогда он с натуры писал пейзажи на сравнительно небольшого размера картонках, работал акварелью, рисовал. Первые рисунки, с которыми я познакомился, мне показал Андрей Волконский. В рисунке Зверев был бог. У меня были специальные книги (одна кончилась, я вторую завел) — отзывы о Звереве. В разное время два очень известных французских критика написали, не сговариваясь, что по силе рисунка они могут сопоставить Зверева только с Пикассо и Матиссом, а третьего они назвать не могут. Как-то по поводу одной из работ Зверева Фальк сказал: «Каждое касание драгоценно. Такие художники рождаются раз в сто лет». У меня в голове это записалось, как на магнитофонной пленке. Это сказал Роберт Рафаилович Фальк, с которым я был очень хорошо знаком. Человек, который никогда никого не хвалил. Ну, может быть, преклонялся перед Сезанном, а вот что касается Пикассо и многих других, то если не критиковал, то и не восторгался.

С 57 года начинается зверевское восхождение и продолжается до начала 60-х годов. В то время он мог «отстучать» 120—150 гуашей в день. Каждая гуашь — 3—6 минут. Краска летела вправо, влево и даже иногда попадала на потолок. Мне

## Письмо в Москву из Афин

Георгий Костаки



приходилось ставить листы фанеры, огораживать стол, где он писал. Потому что все было бы забрызгано гуашью. В 57 году у Толечки в основном были работы гуашью. Это его время я называл «мраморным периодом». Что он делал: гуашь выкладывал или выжимал на большую тарелку и одной кистью начинал писать. Потом вся краска сливалась в центр тарелки, и там получался этот самый «мрамор» серо-буро-малиновый с крапинками, который он часто использовал как нимб для одного или другого портрета. Это было очень красиво. Получались такие мраморные вещи ташистского толка. Как-то на даче я ему сказал: «Знаешь что, Толя, работы исключительные, замечательные. Но было бы здорово, если бы ты мог сделать так: берешь лист бумаги и краски и барабань так, как ты барабанишь, но чтобы на этой бумаге появилось красное пятно, желтое, синее, зеленое — чистые цвета». А он говорит: «Георгий Дионисович, это просто сделать — нужна бочка воды». — «Ну, бочки у меня нет, а вот есть бак, где бабы стирают белье». — «Ну, годится». А бак был действительно литров на двести. Он принес гуаши в пузырьках, уже куда на тарелку не выкладывал, брал большую кисть и залезал, скажем, в красную краску. Бух, бух-бух, потом мыл эту кисть, потом залезал в голубую, бух, бух-бух, и получались вещи такой красоты, что трудно описать. Несколько тысяч этих шедевров у меня частью сожгли, частью украли в Баковке. Был момент, я хотел руки на себя наложить. Интересно — когда я Толе сообщил о пожаре, он меня спросил, пострадал ли кто-нибудь. Кто-нибудь... Я говорю, что — нет. «Ну, а работы, — говорит, — ерунда всё. Я еще напишу». Но, к сожалению, не написал. Так прошел этот его совершенно изумительный период.

С Толей Зверевым у меня был тесный и дружественный контакт, и мы до конца, до самого моего отъезда, были в хо-



роших отношениях. Но в начале 60 года я почувствовал: что-то неважное происходит. Он в то время уже стал более или менее известным художником. Им интересовались. Он продавал — кому за три рубля, кому за пять, кому за пол-литра. Люди начали его приглашать к себе. Он жил у них месяц-полтора, рисовал, делал гуаши. Они его кормили, помогали ему. Потом он перекочевывал в другое место. Позже он познакомился с какой-то молодой особой, начал писать ее портреты. Принес мне показать — тихий ужас. Губки бантиком, выкрашены прямо помадой из тюбика. Ресницы на полметра. Я говорю — «Толя, что это?» — «А ей так нравится». В общем, начался спад. И мы с ним расстались. Около года он так путешествовал: из одного места в другое, у одного поработает, к другому перейдет. В общем, пошел по рукам. А потом как-то пришел ко мне и был откровенный разговор, и он даже высказал обиду, что я его бросил, что я его не поддерживаю. А я его очень любил и очень ценил и готов был все начать снова. Но, к сожалению, из этого ничего не получилось. Наступил какой-то период такой... это очень сильно, может быть, будет сказано, — порчи. Шедевры из-под Толиной кисти куда-то исчезли. Хотя я ему покупал и холсты, и картон, на которых он мог бы писать, и обстановка в Баковке была прежняя...

А уже в 70—80-е годы хотя и появляются иногда интересные вещи, но уже не то. Позже уже, когда я уехал, Толечка часто бывал у моей дочери Наташи, у нее писал гуаши, картины, расписал ей двери, лавку одну на кухне. Здорово. Лошадки. Прямо на выставку можно эту скамеечку. И двери хорошо сделал.

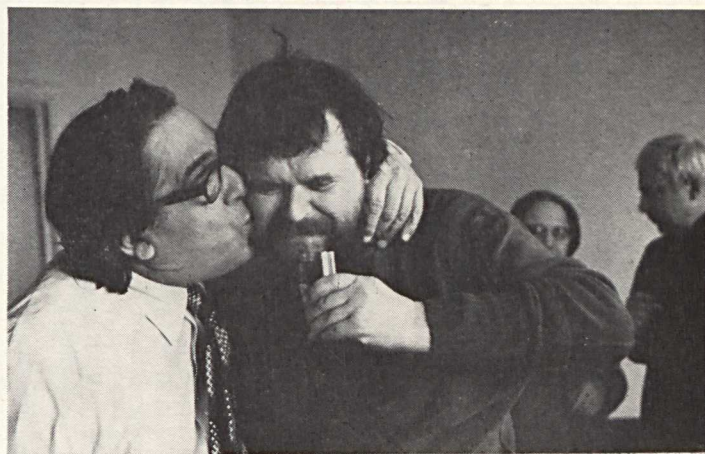
Зверев был, но Зверева-то настоящего уже и нет. Настоящих вещей, что находились у меня в коллекции (несколько тысяч сожгли, многое украли), этих вещей нигде нет. И когда какая-нибудь выставка, идут к моей дочери, Наташе. Я ей оставил немного. Но, к счастью, у меня еще работ 300, перво-классных, очень хороших, здесь, в Греции. Мне разрешили вывезти Зверева, потому что все это считалось мусором. Есть работы, уцелевшие после пожара, которые потом мне реставрировали. Прекрасные вещи. Края обгорели, но они смотрятся очень здорово, и тот, кто не знает, может представить себе, что это художник сам так сделал. У меня недавно были из Третьяковской галереи, как я уже говорил. И они ищут Зверева, и не могут найти. Быть может, я подарю им несколько работ.

Очень много пропало в Баковке. Уезжая из Москвы, я кое-что привез в Грецию. Работ Володи Яковлева, которого я очень люблю и ценю, у меня, наверное, 45 есть, отличных. Гуаши, масло. Много работ Янкилевского. Он мне при отъезде их подарил. Кое-что я купил у него. Есть Красноповцев. Вулоха у меня работ 6—7. Я очень доволен, что у меня есть четыре большие работы Шварцмана и два великолепных рисунка. Он никому не продавал, а вот перед моим отъездом согласился, и не задешево. И я купил все-таки... И Вейсберг есть, и Рабин есть, по две, по три работы... То есть можно даже из того, что у меня осталось, сделать очень неплохую выставку. Моя дочь Лилия года два тому назад решила открыть галерею в большом красивом доме, где мы жили в первый год. Она там устраивает выставки неофициальных художников. Многих я не знаю. Мне кажется, что в последнее десятилетие появились интересные ребята.

Я должен пояснить еще вот что. Как это случилось, что к концу 60-х годов я начал меньше собирать молодых художников и в том числе и Зверева. Здесь две причины. Первая — что в те годы в Москве появилась такая Нина Стивенс, жена американского корреспондента. Было два-три случая, когда ребята показали слабинку, и те вещи, которые я отобрал (уже договорились, одному даже задаток дал), они ей уступили. Я, признаться, как-то обиделся и постепенно от этих дел начал отходить. К тому же, откровенно говоря, трудно было вести сразу три линии — собирать и авангард, и иконы, и молодых художников. И денег не хватало, а в основном времени.

Когда у меня спрашивают, жалею ли я, что оставил такое количество картин и икон в России, я всегда говорю, что я этим горжусь, и очень рад, и очень доволен. Потому что это русское наследие. По договоренности с Министерством культуры (и документ такой есть), на всех выставках в Советском Союзе и за границей, во всех каталогах всегда будет печататься, что это дар Костяки. Но это нарушается. Приехала Наташа и говорит, что сейчас выставили в новой Третьяковской галерее (это здание, по-моему, не музей, а — хуже сарай) авангардное искусство. «И там, — говорит, — папа, висит работ 25, если не 30, твоих. Но ни слова, что это дар Костяки». Она об этом сказала в музей, но никто на это внимания не обратил. Или была выставка Малевича. На этой выставке висела коронная, лучшая вещь Малевича «Портрет Матюшина» — тоже моя. Кстати, я мог бы ее забрать. Но не посмел этого сделать, потому что решил, что друзья, люди, которые видели во мне коллекционера, скажут, что я жулик. Как же я мог самую лучшую вещь взять себе? Еще 4—5 вещей Малевича и тоже — ни слова. Опять пришлось ругаться, в результате все-таки указали, что это дар Костяки. Я раньше радовался, что подарил Третьяковке, а теперь иногда жалею. Нужно было, наверное, Русскому музею отдать.

Как я отношусь к созданию музея нового советского искусства? Идея неплохая. Мне еще несколько лет тому назад Зильберштейн об этом говорил и писал и предлагал даже подключиться к этому делу. Но, признаться, я даже не знаю, как это будет... Во всяком случае, если власти — вернее, эти мелкие чинуши, которые заведуют музеями и прочим — будут продолжать вести себя в том же духе, я не думаю, что бы был успех, и не думаю, что бы нашлись дураки, которые будут дарить и делать пожертвования.

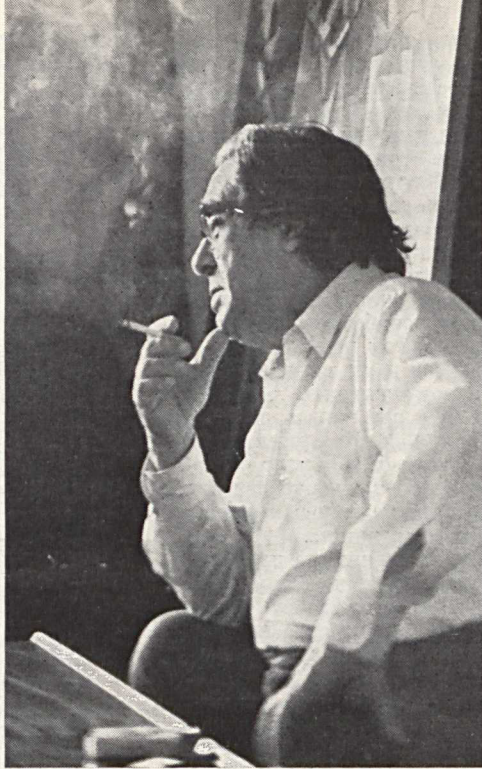


Нина Андреевна Стивенс

До отъезда остаются считанные месяцы. Коллекция уже не существует. Здесь, над столом висел Шагал. На эту стенку для меня, фотографа, просиживалась свадьба его сына, семейные чаепития, пасхальные и масленичные застолья. Проводы Костяки. Он устроил прощание для художников, потому что считал, что все они заодно. Потому что он был тут так же не нужен, как они со своими картинами. И вот они все вместе, каждый думает о своем, каждый немного позирует. Прощание со Зверевым. Настало время ехать на аэродром.







С 1956 года начинает складываться коллекция Ирины Стивенс, жены американского корреспондента. Дмитрий Плавинский вспоминает: «Нина Андреевна Стивенс покупала работы, устраивала выставки, на своем фольклорно-не привозила продукты. И, встречая ее на улице Рыльева, я ей говорил: «Нина Андреевна, здравствуйте, я вас не забуду». Мы были самоотверженные люди, но нам на встречу вышли такие же. Это Костаки, Стивенс и многие другие, это сама атмосфера, нас тогда окружавшая».

В 1967 году в Нью-Йорке в музее «Модерн арт» на ретроспективной выставке «30 лет Советской власти» раздел современного искусства был представлен коллекцией Ирины Стивенс. Там были работы Ситникова, Зверева, Татушкина, Варази, Вейсберга, Краснопецева, Л. Кропивоцкого, Мастерковой, Незнаменного, Немухина, Плавинского, Рабина. Часть приобрел музей, часть — сотрудники музея, остальное ушло в коллекцию русского искусства Нортон Доджа.

В конце 50-х годов Александр Гинзбург впервые привез в Лянозово к Оскару Рабину фотографа Евгения Пустовича, который работал тогда в ГТГ — сначала в развечной бригаде, затем в фотолаборатории. Знакомство с лянозовской группой положило начало коллекции, в которой представлены Кулаков, Целков, Кабаков, Немухин, Харитонов, Соостер, Краснопецев, Плавинский, Слепышев, Турецкий, Каменский, Рабин, Бордачев, Мастеркова, Булатов, Свешников, Штейнберг, Грасицкий, Беленок.

Леонид Талочин, работавший то сторожем, то истопником, то лифтером, стал не только коллекционером, но

и архивариусом. Он обьезжал мастерские, собирал новые и старые работы и вез их к фотографу Б. Белову. Затем проделывал обратный путь с картинами, приобретая в результате только черно-белую репродукцию. При этом заносил в свою картотеку обмеры, технику, название. Это он сделал машинописный каталог выставки 20-ти художников в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ в 1975 году. В 1976 в его коллекции было более 500 единиц хранения, ныне — около 1500.

С конца 1962 года собирает коллекцию Альберт Русанов, хотя впервые побывал в Лянозово в 1959 году. Вместе с художниками уезжал летом в деревню Прилуки, был свидетелем жизни и работы многих мастеров-нонконформистов и совершенно естественно начал сохранять их произведения.

Давним ценителем творчества Зверева был танцовщик Камерного театра Таирова А. Румнев. Его ученик Т. Вульфвич в 1953 году купил первый рисунок Зверева на последние студенческие деньги копеек. В последующие годы он собирал работы Зверева, а также Плавинского, Краснопецева, Гогоуадзе.

В коллекции Игоря Сановича — русское искусство XX века, лубки, примитивы, японское и китайское искусство. Он говорит: «Я собираю только то, что действительно является искусством. В моей коллекции — Вейсберг, Целков, Немухин, Рабин, Мастеркова, Плавинский, Яковлев, Краснопецев, Зверев. Мой самый любимый художник — Вейсберг».







Слева — Вера и Алик Русановы, обладатели лучшей коллекции раннего нонконформизма. С ними — Лев Кропивницкий. На фоне арки — Талочкин. Вот Ника Щербакова с Плавинским. Ника — из нового поколения «коллекционеров-галерейщиков», через которых можно было покупать. Такие выставки устраивала она и Людмила Кузнецова, которая на этом развороте внизу, справа, на втором фото. Вернее, Кузнецова и она. Слева от Кузнецовой — Талочкин с Русановым. Справа — Зверев и Игорь Санович. Даль-

Во второй половине 70-х годов Алина Мухина начала собирать работы опытных художников — как основу будущего музея. Ряд художников поддерживал эту идею, отдавая свои работы. В ее коллекции представлены мастера московской школы: Неизвестный, Плавинский, Калинин, Штейнберг, Янkleвский, Немухин, Вейсберг, Булатов, Нестерова — всего более трехсот работ. Подбирал работы В. Немухин, ориентируясь на перахину, сложившуюся к тому времени у ценителей «неофициального искусства».

В круг интересов покойной Людмилы Кузнецовой было творчество ленинградских художников: Жарких, Кубасова, Овчинникова, Богомолова, Петровичева, Рухина, Белкина.

Коллекция Л. Кузнецовой складывалась в результате ее общественной деятельности точно так же, как и у ленинградца Георгия Михайлова. Это была прежде всего организация «подпольных» выставок-продаж, наподобие квартирной выставки «Москва — Париж». Она обязательно приглашала на свои выставки западных корреспондентов. Это было небезопасно и грозило большими неприятностями. В конце концов ей пришлось эмигрировать. Выставляла свою коллекцию в Австрии, однако там она была фактически расхищена. Небольшая часть работ сохранена ее дочерью в Вашингтоне.

После выставок 1974—75 годов возник целый ряд новых имен коллекционеров: ленинградец Анатолий Сидоров говорит, что «само решение собирать не было лишено духа фронтерства и лишь постепенно начали складываться представления о художественной иерархии».

Ника Щербакова рассказывает: «С «бульдозерной» выставки и ряда последующих встал ветер свободы. Художники спешили заявить, что они есть, а жили они тогда очень бедно. И их было необыкновенно жалко». Н. Щербакова, по примеру Л. Кузнецовой, устраивала квартирные выставки «геометризм», «наивизм и авангард», «ритм, знак, символ», а также выставки современного религиозного искусства.

Искусству 60-х годов уже место в музее. Но ситуация сложна. В течение последних 30 лет много замечательных работ ушло на Запад. Ряд художников эмигрировали. Наступившая в последнее время мода на советское искусство окончательно опустошила мастерские. Отсутствие художественного рынка внутри страны и сильный западный рынок усугубляют фатальность ситуации. Где искать теперь те художественные объекты, которые должны занять по праву центральные места в музеях? Только у их авторов и у коллекционеров.

Сейчас в Москве созданием музея современного искусства так или иначе занимаются Союз художников, галерея «Маре», кооперативы «Московская палитра» и «Арт-сервис», дирекция выставочного зала Красновардейского района. Центр современного искусства (продолжение «Эрмитажа») под председательством Леонида Бажанова готовит постоянную экспозицию к 1990 году. В 1989 году в салоне гостиницы «Метрополь» будет открыт музей на основе коллекции А. Мухиной.

В конце 1988 года еще одна группа объявила об организации общества поощрения современного искусства «АЯ». В их программе — создание целых шести музеев: музея «АЯ», музея современного искусства Москвы, музея совре-

ше — Бажанов. Нутович, Виталий Длугий. Последнее фото внизу — опять Ника Щербакова. Такой мы ее в первый раз увидели на ВДНХ в 1974 году. Наверху — Александр Нутович.







Глезер. Вот его первый «вернисаж» в квартире на Большой Черкизовской. До этого работы он доставал со шкафов, и их даже нельзя было толком увидеть. Дом Глезера — сочетание частной коллекции с каким-то подпольным общественным центром. Хотя, на мой взгляд, он не был подпольщиком, он не думал об этом, когда пытался сопровождать поэтические вечера художественными выставками.



22 января 1967 года в московском ДК «Дружба» была открыта организованная мною выставка О. Рабина, В. Немухина, Л. Кропивницкого, В. Кропивницкой, Н. Вечтомова, Л. Мастерковой, А. Зверева, В. Воробьева, О. Потаповой, Д. Плавинского и Э. Штейнберга. Очень быстро приехали ответственные лица. Они заявили, что я — орудие в руках ЦРУ, и предложили выставку закрыть. На это Рабин сказал, что «наше дело открывать выставки, а закрывать — ваше дело». В конце концов удалось договориться, что через день, как и было запланировано ранее, все-таки состоится обсуждение, в котором согласились участвовать Мурина, Каменский, Сарабьянов. Но когда в условленное время мы туда приехали, выяснилось, что все картины сняты — как и не было ничего. Иностраный корреспондент спросил, где он может посмотреть выставку. Ему ответили: «Не было никакой выставки». На что он высказался таким образом: «Идиоты, опять закрываете выставку, а нам расхлебывать».

В конце концов я решил, что раз выставки закрывают, я сам буду покупать картины, сам соберу коллекцию и открою музей на дому. Первые два года этот музей был очень ма-

## Искусство под бульдозерами

Александр Глезер



ленький, в коммунальной квартире, но я имел уже не менее ста работ. Сначала я приобретал работы тех художников, с которыми был знаком по выставке в «Дружке», но потом познакомился и с другими. Назову наиболее крупные имена, во всяком случае, любимые: Б. Свешников, Д. Краснопевцев, В. Янкилевский, И. Кабаков, В. Вейсберг, В. Яковлев. Когда я купил трехкомнатную кооперативную квартиру на Преображенке, то в одной из комнат сделал движущиеся стены на колесиках. Иначе все не помещалось. Эта коллекция просуществовала вплоть до того дня, когда я был вынужден уехать. Однако мне еще удалось сделать выставки в Тбилиси, затем в институте мировой экономики и международных отношений и, наконец, персональную выставку В. Яковлева в библиотеке на Преображенке. Выставка в Тбилиси была закрыта через четыре дня, в институте — сразу, и сразу же была закрыта выставка Яковлева. Здесь, надо сказать, были показаны только его цветы. Однако в райкоме партии мне объяснили закрытие выставки таким образом: это пессимистические цветы, а нам нужны оптимистические. В 1969 году вообще появилась инструкция о том, что без разрешения и просмотра работ Союзом художников и соответствующими организациями ни один ДК, ни один институт не могут предоставлять помещения для выставок. Делать выставки стало просто невозможно. Меж тем в мой квартирный музей с утра до вечера шли люди. И вот однажды мне было поставлено условие: или я закрою двери, или всё конфискуют. После совещания с художниками, с Рабиным, с Немухиным и другими, мы решили, что двери музея будут временно закрыты, но если эти вещи захотят увидеть искусствоведы, которые собираются писать об этом искусстве, то двери будут, естественно, открыты. И приезжало несколько искусствоведов. Даже выносили работы на улицу для фотографирования.



В 1970 году обо мне был написан фельетон «Человек с двойным дном», а позже еще один — «И все-таки двойное дно». С февраля 1974 года, после изгнания Солженицына, отношение к нам стало еще жестче. Начались прямые атаки, многих друзей задерживали прямо на улице возле моего дома. Арестовали Сашу Рабина, Лидию Мастеркову. В Ленинграде задержали Юрия Жарких. Несколько раз обыскивали Евгения Рухина. И мы поняли, что если мы будем молчать, нас задушат в тишине. Мы разъехались на лето, решив обдумать ситуацию, а осенью что-нибудь предпринять. И вот Рабину пришла в голову идея. Это была старая его идея, еще с 1969 года, когда вышла инструкция о запрещении выставок. Но в 1969 году художники не приняли идею Рабина. Как выразился тогда Илья Кабаков: «Эта идея для двуногих, а мы четвероногие». Летом уже шел разговор о выставке «на воздухе». Она готовилась как военная операция. Мы разделились на две группы. Одна ночевала у пустыря, в доме математика Тупицына, а одна — у меня и у Рабина. Утром созвонились с первой группой, узнали, что на пустыре всё спокойно, и выехали. Отправились на метро: решили, что если на машинах — могут провокацию устроить. Когда мы выходили из метро, то в вестибюле Рабина остановила милиция. Нас двоих завели в комнату и обвинили в том, что мы у кого-то украли часы. Однако через четверть часа нас отпустили.

На пустыре мы увидели большие лозунги «Все на воскресник!» Рабочие сажали деревья: полный пустырь «рабочих», грузовики, бульдозеры. Художники стояли растерявшиеся, окруженные со всех сторон. Рядом, у машин теснились зрители, иностранные корреспонденты, просто любопытные. Рабин крикнул: «Показываем картины!» Мы хотели их поставить на мольберты, но не было возможности. И художники стали поднимать картины над головой. Тогда на нас пошли бульдозеры. Один бульдозер проехал по картине Рабина. Развели костер — и швырнули туда три картины. Рабин повис на бульдозере, поджав ноги. Его сняли, бросили в машину, потом взяли Рухина, потом еще кого-то. На меня прямо шел бульдозер: «Сейчас задавлю!» А я кричал: «Дави!» А перед этим я пробился к руководящим лицам из райисполкома — тоже здесь были — и говорю: «Что же вы делаете? Избиваете иностранных журналистов». Мне ответили: «Нечего к нам ездить — тогда и зубы целы будут». Впоследствии один «специалист» уверял меня: «Это все милиция. Не можем же мы бить дипломатов. Мы даже не знали ничего про эту выставку». Пытались все свалить на милицию и на одного человека из московского отдела пропаганды. Будто бы это только его решение. Скандал был такой, что надо было свалить на кого-то. На следующий день состоялась пресс-конференция у меня дома. Было около тридцати журналистов. Так как их избили накануне, был протест американского посольства, поэтому они были очень смелы в этот день. Когда они вышли, их у подъезда фотографировали сотрудники ГБ. И они пошли такими храбрыми, взявшись за руки, а самый молодой, из какой-то американской газеты, впереди танцевал вприсядку. Более подробно, с деталями, это описано в книге «Искусство под бульдозерами» и в воспоминаниях «Человек с двойным дном», которые я выпустил на Западе. Вскоре после «бульдозерной» 29 сентября 1974 года открылась выставка в Измайлово под открытым небом. Я своей деятельностью не прекращал: мы подали в суд за бульдозерную выставку, создали инициативную группу, которая требовала выставочных залов. Вскоре стало совершенно ясно, что от меня решили избавиться. Мой домашний музей назвали «художественным самиздатом». И вот, в феврале 1975 года я оказался в Вене, со мною восемьдесят картин, а позже я получил и остальную часть коллекции.

На третий день после приезда в крупнейшем выставочном зале в Вене была открыта выставка. В 1977 году в Лондоне вышла капитальная книга-каталог, моя и искусствоведа Игоря Голомштока «Неофициальное русское искусство». В 1976 году открылся музей современного русского искусства «В изгнании» в Монжероне, под Парижем. А потом в Париже открылась галерея «Москва—Петербург». В 1980 году я открыл музей в Джерси-Сити под Нью-Йорком. В общей сложности мне удалось организовать 112 выставок в разных городах Европы и Америки и даже в Японии.

Сейчас мне хотелось бы показать собрание Монжерон-Парижского музея в Москве, провести в двух столицах выставку «Современные русские художники в западных коллекциях». Мне удалось сохранить лучшее из того, что я вывез, и я думаю, что в конце концов все это вернется в Россию в музей современного искусства. В случае открытия такого музея я передам ему в дар двести работ от художников-эмигрантов и пятьдесят из своего собрания. Кроме того, я предлагаю еще регулярно проводить биеннале современного русского искусства в музеях Нью-Йорка, Парижа, Москвы, Ленинграда, устраивать групповые и персональные обменные выставки в музеях в Париже, в Джерси-Сити и в СССР.

Сейчас интерес к современному советскому искусству на Западе возрос. Этому способствовали и «Сотбис», и выставки в Галери де Франс, и выставки в галерее Фельдмана в Нью-Йорке. Много зрителей, много новых коллекционеров, хотя большинство художников если не прямо высказываются против, то соблюдают осторожность. Мне понравилось, как написал один из английских критиков: «На самом деле нужно понять, что это — наша защитная реакция на нашествие такого количества ранее неизвестных нам художников...»

Это, по крайней мере, честно и к тому же подсказывает, как поступать, чтобы не усугубить неприятие, а преодолеть его. И прежде всего мы не должны более оставаться «неизвестными художниками».

Среда влияет на художника и имеет в Ленинграде определенное своеобразие. С одной стороны, аристократический дух, последние остатки старой интеллигенции, тени великих, с другой — новое население, статус провинциального города. Богатейшие культурные традиции бывшей столицы порождали свободное искусство, а противодействовал ему прессинг провинциального пошиба. Поэтому для Ленинграда характерна особая драматичность ситуации, здесь особенно много изломанных судеб и переселений. Типичен у нас художник, получающий образование в Эрмитаже и где можно еще, работающий кочегаром, сторожем или оформителем, неустроенный, подчас больной, неудобный для окружающих и властей. Таковы условия формирования «ленинградской школы» художников.

Работа «в стол» скрашивалась узким кругом друзей, соратников, поклонников и трогательным союзом с поэтами. Из их числа и были первые собиратели неофициального искусства. Большинство «серьезных» коллекционеров, имевших к тому времени собрания худож-

## Художники и коллекционеры

Николай Благодатов

ников довоенного периода, редко и эпизодически обращались к молодым современникам — хотя именно эта поддержка имела наибольшее значение как единственное почти официальное признание. Мне вспоминаются отдельные работы в собраниях Чудновского, Эзраха и других. Из числа «работающих» собраний коллекционеров старшего поколения, посвященных в значительной степени неофициальному искусству, необходимо назвать собрания Каценельсона и Безобразова.

После событий 1974—75 годов (первые крупные выставки неофициального искусства, вызвавшие небывалый интерес), естественно, стали увеличиваться покупки. Начали продавать работы иностранцам, что многие считали особенно престижным. Но процесс этот шел медленнее, чем в Москве, что объясняет известную неразвитость салонного модернизма и почти полное отсутствие коммерческих интересов у коллекционеров. Это придавало определенную окраску «ленинградской школе» коллекционеров.

Успешные выставки способствовали притоку новых сил в неофициальное искусство, появлению новых направлений, подчас весьма противоречивых. Появилась возможность выставляться не только на квартирных выставках. Сами квартирные выставки становились не столь опасными, более частыми и оживленными. На базе коллекций возникли постоянно действующие экспозиции, соединявшиеся с временными выставками. В. Нечаев повесил на дверях табличку: «Музей современного искусства». Впрочем, выставка у Казариновых не обошлась без милиции, печально закончилась выставка и у Г. Михайлова. Но в основном, несмотря на трудности, квартирные выставки сделали свое дело — создали среду ценителей неофициального искусства и способствовали возникновению новых собраний.

Наша коллекция создается с 1976 года. Содействовал этому коллекционер И. Логинов, начавший собирать этих художников раньше и продолжавший активную деятельность вплоть до безвременной своей кончины. Коллекция создавалась в благотворном общении с близкими по воззрениям собирателями А. Сидоровым и Ю. Позиним, а также с художником и коллекционером О. Фронтинским. Но, конечно, главным явилось товарищески заинтересованное отношение самих художников, жертвовавших свои работы для коллекции или назначавших доступную, подчас чисто символическую цену.



Мы неестественно рано стали «предметом истории». А мы-то еще живы. Эти фотографии должны были появиться тогда же, когда они были сделаны, в том же «Декоративном искусстве». А потом уже ждать своего часа, пока они не превратятся в архивные документы и пока их кто-нибудь не достанет из моего шкафа. И вот мои современники на моих фотографиях. Они не герои. Они, по-моему, не были «людьми поступка». Они жили просто «как хотели». Я не уверен, что они с этим согласятся, но, на мой взгляд, это был хрестоматийный пример «лишних людей». В России это категория значащая. Правда, были и другие люди — которые их и сделали «лишними».

Почти все они, мои знакомые, слава Богу, живы. Но действуют уже совсем в другой обстановке. Сегодняшняя «ликвидация белых пятен» напоминает мне классический образ Чаплина-стекольщика в «Малыше» — где он вставляет стекла, только что выбитые его подручным.

Я и рад и не рад появлению этих материалов. Для меня это лишнее свидетельство нашего лицемерия. То, что раньше даже нельзя было называть, сегодня выкладывается на стол, как ни в чем ни бывало.

Я этого не могу принять. Я чувствую, что играю в чужую игру. Я против воли отдаю свои фотографии в чужие руки. Но я должен это сделать, должен не журналу, не искусствоведом, а этим людям.

менного искусства Ленинграда, кабинет графики, музей народного искусства (живопись), музей книги, а также возобновление выпуска известного журнала «АЯ».

Далее: в 1991 году должен быть открыт музей частных коллекций, в котором предусмотрен показ современного советского искусства. Не вызовет ли это отток работ из еще гипотетического «музея современного искусства» в музей частных коллекций — тем более, что там гарантируется сохранность единства коллекции?

Сегодня поддержка музея со стороны коллекционеров и степень бескорыстия тех, кто предоставит экспонаты, в основном будет зависеть от вопроса: кто именно станет делать этот музей. Два принципа: «музеями правят искусствоведы (т. к. везде в мире так) и «музеями правят их владельцы» (т. к. везде в мире так) — должны быть каким-то образом примирены, ибо еще существует третий вариант: музеям правят чиновники (т. к. у нас чаще всего так).

Но не меньшие сложности и сомнения у самих создателей музеев. Это боязнь собирателей, которые могут подарить невесть что и поставить в неловкое положение; это боязнь общественного мнения, которое в один прекрасный момент может крикнуть, «ату их!»; это нагнетание тишины в своих делах из-за боязни конкуренции; это боязнь искусствоведов, способных назвать некие искусственные концепции, оторванные от сложившейся иерархии... и мало ли еще чего. Итак, на сегодня единственными владельцами между пальцев ушедшего искусства «оттепели» остаются коллекционеры: в Москве, в Ленинграде, в Афинах, в Париже, в Вашингтоне...



Консультант  
Ракурс-8  
БРИЛИНГ Н.

Фотограф  
ПАЛЬМИН И.

Редактор  
ТАРХАНОВ А.

Художник  
ТАРХАНОВА И.

В следующем  
номере  
Ракурс-9  
Минск — Вильнюс  
и обратно

В разговоре  
участвуют  
Мара Шашкина  
Лайма  
Пятрусявичуте  
Альфонсас  
Андрюшкявичус  
Игорь Кашкурович  
Валерий Мартынчик

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».



# ОГЛЯДЫВАЯСЬ НАЗАД, ЗАГЛЯДЫВАЯ ВПЕРЕД (о некоторых проблемах народного искусства)

Виктор Василенко

## Вместо предисловия

В последние годы я, признаться, нечасто пишу о народном искусстве, а если и пишу, то это, как правило, отзывы на диссертации и дипломные работы, письма в инстанции по тому или другому неблагоприятному поводу, частные письма к своим коллегам. Последний жанр, пожалуй, стал для меня наиболее естественным и милым сердцу — я, грешен, всю жизнь любил писать письма. В наши времена это, правда, было естественно и даже необходимо: считалось как-то невежливым не ответить на письмо или отделаться ничем не значащей пустой отпиской. Сейчас это не так — иногда не то что на письмо, но и на телеграмму с оплаченным ответом этого ответа не дождешься. Года четыре назад сдал я в издательство «Художник РСФСР» книгу о содержании народного искусства. Верстку прочитал и выправил давным-давно, а книга все не выходит, и в ответ на добрую дюжину вопросительных писем много месяцев не имел ответа. Сейчас, правда, получил доброе и обстоятельное письмо от директора издательства с обещанием издать книгу в начале будущего года. Но и обещания в наши дни далеко не всегда выполняются корректно, поэтому и решил написать эту статью, вернее, не статью, а письмо, обращенное к читателю журнала, к искусствоведам, мастерам, художникам, работникам музеев. В нем будет немало мыслей из этой еще не вышедшей книги, которой, Бог знает, дождусь ли. А хотелось бы, чтобы кое-что из этого, в известном смысле, итогового моего труда вошло, как сейчас любят говорить, в научный оборот.



## Оглядываясь назад

За мою не столь уж короткую жизнь в деле изучения народного искусства в нем было много разного. Когда почти шестьдесят лет назад вышла в свет моя первая книжка, его изучение было на подъеме. Плодотворно работали А. В. Бакушинский, В. С. Воронов и А. И. Некрасов, которых я с благодарностью вспоминаю как своих учителей. Были заложены основы теории народного искусства, которые, сколь бы мы их ни пересматривали, остаются фундаментом нашей науки. Оглядываясь на те времена, сравнивая сформулированные этими учеными теоретические принципы с тем, что говорится о народном творчестве в наши дни, возвращаясь к собственным наблюдениям и размышлениям полувековой давности, я вновь и вновь убеждаюсь, что не только идеи, но и сами подходы, методология науки были, несомненно, добротными, раскрывающими природу этого искусства и одновременно широкими, универсальными, лишенными догматизма. Среди немалого числа статей, посвященных анализу творчества этих ученых, есть и справедливо подчеркивающие различия в их взглядах. Эти различия весьма существенны. Каждый из упомянутых моих учителей был настоящей научной и человеческой индивидуальностью, имел свои интересы и свои любимые идеи в науке. Нельзя не признать, что разницу во взглядах на народное искусство они ощущали и понимали, но взаимного отрицания, унижения к иным идеям и мыслям у них не было: каждый из них всматривался в многовековой опыт народной культуры своими глазами, со своей позиции, с точки зрения своих интересов и своего понимания того, что наиболее важно в искусстве и искусствоведении, но они никогда не смотрели на изучаемое в зеркало, где, как ни крути, в первую очередь видишь самого себя. А сегодня, увы, зачастую преобладает именно такая попытка рассмотрения народного искусства: на что бы иной из исследователей ни смотрел, какой бы материал ни анализировал, а виден в первую очередь он сам, все заслоняет его собственная персона.

Об этом приходится говорить с особенной остротой и болью.

## О «зиновьевском» уклоне в науке

Во времена моей молодости ученых, работавших в нашей области науки, было не столь уже много — сфера интересов каждого, его собственный индивидуальный взгляд на вещи был хорошо различим, известен каждому. Сейчас, что ни год, защищается много диссертаций по народному искусству, выходит бесчислен-



ное множество статей, книг, альбомов, а больших индивидуальных, обращающих на себя внимание исследований, ярких имен становится все меньше, а если и появляется молодой ученый, высказывающий яркие самостоятельные суждения, то он далеко не всегда может рассчитывать на доброжелательное серьезное отношение: его нередко встречают в штыки, спешат объявить анахоретом. Много лет я знаком и дружен с Тамарой Зиновьевой, еще в годы ее учебы в университете обратил внимание на присущую ей самостоятельность суждений, стремление сказать что-то свое, новое, не повторять общеизвестного и именно в силу этого приятного слуху. Читатель «ДИ» хорошо знает ее статьи, неизменно вызывающие споры. В пользу таких споров сомневаться не приходится — только человек с гипертрофированным самолюбием может пытаться «рожать истину» в одиночку. Но серьезных научных дискуссий по некоторым поистине спорным мыслям, которые Зиновьева или кто-нибудь другой пытается высказать, как правило, не возникает — от этих мыслей просто отгораживаются целлофанованными обложками толстых сборников и монографий, непререкаемым авторитетом званий и степеней.

Но давайте посмотрим по существу, что спорно и что бесспорно в нашей науке, по поводу чего имеет или не имеет смысла точить копы. Вот некоторые из тем, вызывающих глухой ропот в стане ревнителей научной чистоты, но, как правило, не вызывающих дискуссий. Все это не новые, известные нам еще в двадцатые-тридцатые годы проблемы. Совпадают ли понятия: народное и крестьянское искусство? Несомненно, нет. Помню свои первые поездки по русскому Северу в начале тридцатых годов, впечатление от материалов, с которым приходилось сталкиваться тогда еще в традиционной, не музейной обстановке. Увлекала поэзия деревянных охлушей на крышах северных изб, рядов бегущих коней на мезенских прялках и изощренность холмогорской резьбы по кости, великоустюжской черни, вологодского кружева. Эти явления жили рядом, столетия сосуществовали в сознании и творчестве одних и тех же людей, но, несомненно, имели совершенно разные истоки.

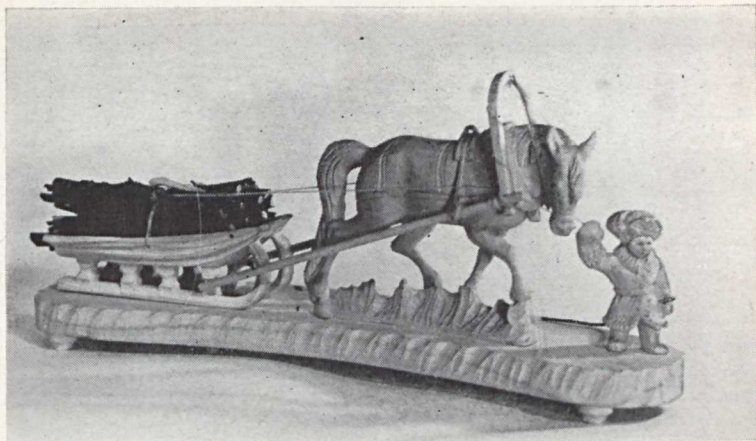
Мне приходилось изучать и те, и другие, писать о них, я и тогда, и сейчас считаю их естественными фрагментами, частями русской народной культуры нашего Севера. Помню, как пришлось услышать впервые от холмогорских резчиков о «символах и эмблемах» — петровских времен книге, более двух столетий служившей им своего рода пособием и иконографическим источником. Книга-то, как говорят, «заморская», а искусство, развившееся на ее основе, наше, родное, истинно русское. В логике отбора сюжетов из высоко ценившейся мастерами, но, я убежден, так до конца и не понятой ими книги (а вернее говоря, понятой, но по-своему, по-народному), в характере трактовки этого относительно узкого круга мотивов, в определенной наивности претворения орнаментальных форм, восходящих к «людювикам», но перекликающихся с узорами прялок, я еще тогда увидел и попытался показать в своей выпущенной в тридцать шестом году книге силу и самобытность народного художественного гения.

Так обозначилась для меня в те годы грань крестьянского и городского в народном искусстве. Прошли десятилетия, и вот несколько лет назад на мой рабочий стол легла докторская диссертация Г. С. Островского, посвященная городскому народному искусству. Сейчас, когда принято приподнимать занавесы и не над такими тайнами, мне, вероятно, будет прощено, если я скажу, что ВАК избрал меня тогда в качестве «черного рецензента» по этой работе и что написал я тогда совершенно «белый» отзыв. Работа мне очень понравилась — ее большие достоинства: привлечение обширного материала, на который до Островского не обращали внимания, возможно, и потому, что он не укладывался в прокрустово ложе критерия «крестьянского» в народном искусстве. Очень важно и то, что Островский много внимания уделил проблеме примитива в творчестве народных мастеров. Когда-то на значение примитива указывал Бакушинский, но тема эта оказалась забытой в нашей науке. Было особенно приятно видеть, что диссертант вернулся к ней на широкой доказательной основе. История этой диссертации ныне широко известна: она была блистательно защищена в Институте искусствознания на Козицком, имела много поощрительных отзывов от самых авторитетных ученых, могу точно засвидетельствовать, что «черная рецензия» была абсолютно доброжелательной, но Островский «искомой степени», как это принято говорить, не получил. ВАК, в результате, работу «завернул», ученый совет института получил негласное (сейчас это звучит особенно нелепо) предупреждение. А ведь против работы Островского не было никаких выступлений в печати, никто не пытался с ним прямо спорить, доказывать, неверность его суждений и выводов. Правда, говорят, что в коридорах Академии художеств и Русского музея в Ленинграде был слышен недоброжелательный ропот, но ропот никогда не был формой научной дискуссии, никогда не рассматривался в науке как довод. Тем более не может считаться доводом действие тайных пружин и механизмов, захлопнувших перед Островским двери к заслуженному им успеху.

К сожалению, именно так, с опущенным забралом и в тщательно закрытых бетонированных помещениях, не общающихся друг с другом, нередко ведется сейчас борьба в нашей науке. Спорящие не имеют возможности или не считают нужным открыто сопоставить свои взгляды, а победителем в этих заочных и неявных спорах оказывается тот, у кого помост выше. Это напоминает поединок борцов различных весовых категорий: у ученых типа Зиновьевой в такой ситуации шансов очень немного. Но чем отличается, например, ее позиция, что позволяет, не споря с ней, пытаться отлучить ее от науки? Коротко говоря, эта позиция — последовательная непредубежденность. За какие бы темы и проблемы ни бралась Зиновьева, она четко проявляет два важных качества: не подгонять явление под сложившуюся схему, отсекая все, что в эту схему не укладывается, и не повторять чужих взглядов, а пытаться самостоятельно посмотреть на предмет. Думаю, это весьма ценные качества любого, а особенно молодого ученого.







## И народное искусство — искусство

Опять возвращаясь к временам моей молодости, скажу, что расширение представления о народном искусстве мы считали чуть ли не основной своей задачей. Мои маститые учителя В. С. Воронов, А. В. Бакушинский, А. С. Башкиров много ездили в экспедиции, выезжали на промыслы, много общались с мастерами. В те годы в науку были введены материалы и сведения, служащие нам и сегодня.

В статьях Зиновьевой последовательно утверждается мысль о значении индивидуальности в народном искусстве, и в первую очередь в современном народном искусстве. Некоторые видят в этом отрицание столь важного положения нашей науки, как коллективность творчества. Это, несомненно, не так. Народное искусство всегда состояло из творчества талантливых индивидуальностей, исповедовавших общие взгляды и общее понимание красоты. Если бы этой общности взглядов не было, не было бы и самого народного искусства. Но любое творчество — это всегда индивидуальный акт. Без ярких индивидуальностей народного искусства тоже бы не могло быть.

Вспоминаю открытие С. Жигаловой творчества северного мастера Якова Ярыгина. До него крестьянская роспись была насквозь магической, насыщенной традиционными, жившими много веков образами. За старыми, воспроизводившимися из поколения в поколение формами признавалась волшебная власть, обращенная во благо человеку. Поэтому все вещи, украшенные то птицами, то конями, то солнечными или громовыми знаками, были больше, чем бытовые вещи, они же имели и власть делать добро. Может быть, иногда уже и не знали, в чем эта власть конкретно, но воспроизводили привычные образы. Магическая функция не уходила совсем, всегда что-то от нее, большее или меньшее, оставалось. Крестьянское искусство определялось наличием в нем магической символики, и эта символика была притягательна и нужна. Она же была и поэтична. Магический смысл космогонических и космологических образов почти был забыт: оставалась в основном идея солнца, звезд, звездного неба и связанных с ними образов. Зато магическая функция проявляла себя сильнее в бытовой магии. В образах птиц сиринов жила вера в счастье, благополучие. В сиринов верили и любили их писать в деревне. Характерно, что мастер Яков Ярыгин, живший в первой половине XIX века, отказался от изображения сиринов, а писал «чаепития», «посиделки», помещал на фантастические кровли теремов львов и грифонов. Добрая магия сиринов его мало волновала, и объяснялось это тем, что в своем творчестве Ярыгин был близок к посадско-городскому искусству, настраивался на те крестьянские круги, которые были близки городским. Якова Ярыгина открыла С. К. Жегалова. Это единственный случай, когда нам стал известен мастер из Мерного, крупный и талантливый. Он очень склонен был к жанровым сценкам, к изображениям львов, единорогов, не очень понятных простым деревенским жителям: для этого требовались некоторые знания. Изображения львов мы встречаем в большом числе в поволжской резьбе по дереву. Поволжские деревни хорошо знали владимиросудальскую скульптуру, любили ее и по-своему в ней разбирались. Поэтому львы там обильны на избах Поволжья. Но на Севере их не встретишь, за немногими исключениями (в росписи) в северных деревнях. Крестьянину неоткуда было их заимствовать. Геометрический стиль, очень замкнутый в себе, уступил, хотя и не ушел вовсе, изобразительному живому стилю, а он много черпал в большом профессиональном искусстве города и посада.



Художественные крестьянские «школы» росписи Севера и Поволжья означены сильным воздействием искусства XVI—XVII веков. Интерес к тем или другим образам — это большая тема науки о народном искусстве, и мы открываем лишь первые ее страницы.

## О содержательности народного искусства

В 1972 году появилась моя статья, посвященная содержанию в народном крестьянском искусстве, где я постарался обосновать мои наблюдения и прийти к определенным выводам\*. Вопрос широко ставился мною в литературе и имел задачей наметить новые пути в науке о народном творчестве; это вызывалось новыми требованиями и проблемами в этой области. Я пришел к следующим выводам: народное искусство не живет в мире бездумных, лишь украшающих предметы образов. Не его вина, что смысл, ему присущий, не всегда уже угадывается нами, и необходимыми усилиями, порой исследования, чтобы проникнуть в его суть. Народное искусство все наполнено содержанием, оно обладает огромной жизненностью. Его декоративно-орнаментальные образы проникнуты для крестьянина большим и серьезным смыслом.

Украшая, они говорят ему о многом и «привлекают» счастье, обещают «защиту», помогают в жизни. Мы не побоимся сказать, что все эти изображения на утвари, на предметах труда, украшающие крестьянскую «архитектуру», «живут», являются добрыми слугами и помощниками.

Содержание присуще народному искусству, придает особую силу и значительность его произведениям. Все проникнуто этой силой жизненности и жизнеутверждения, сближает человека с предметом, с его изображениями, делает его искусство близким природе.

Во всем этом вскрывается огромная одаренность народа, его поэтичность, его склонность к красоте и мудрости. Нельзя исследователю больше скользить по поверхности тем и сюжетов, лишь именуя их, определяя ими то или иное место в иконографии народного искусства.

Сегодня с этим едва ли кто-нибудь станет спорить, но не только в двадцатые-тридцатые годы, но и в начале семидесятых, когда была опубликована эта моя статья, вопрос о содержании народного искусства казался проблематичным и даже вызвал на страницах «ДИ» весьма оживленную дискуссию.



\* Василенко В. И. Содержание в крестьянском искусстве. — В сб.: Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. М., 1972.

Окончание на стр. 40.





## Мини-мозаика Марики Цагарели

Удивление, ощущение необычности и новизны — первое, что чувствуешь при встрече с работами архитектора и дизайнера Марики Цагарели. Работы эти просты, лаконичны, откровенно декоративны, будь то незатейливый пейзаж с терпящейся вдали дорогой, фантастический мир подводного царства или даже копии хорошо знакомых произведений Гогена, Пирсмани, Какабадзе. Но при всей простоте, даже узнаваемости, первое впечатление не только не ослабевает, но наоборот — усиливается. Тогда начинаешь пристально разглядывать, изучать каждую композицию. И тут наступает пора открытий: вот эта чешуйчатая поверхность ствола старой сосны выложена из семян тыквы, пригорок с пожухлой растительностью — овес, крона причудливого дерева — горох. Здесь гречишное небо и воздух из манки, сочные, с глянцевитым блеском листья — из арбузных косточек и удивительной красоты морская звезда из пшеницы, земля — то взрыхленная, то плотно утрамбованная, то пропитанная влагой, то высохшая — из фасоли, семечек подсолнуха, каких-то других зерен. Перечислить все, даже распознать — невозможно! Но главный принцип построения этой «мини-мозаики», как сама определила свои работы автор — Марика Цагарели: максимально использовать естественный материал, то, что дает нам природа, а мы, «не ведая, что творим», так часто выбираем за ненужностью.

А началось это необычное творчество, как это часто бывает, со случайности. Перебирая фасоль для обеда, Марика обнаружила, что непроизвольно сложилась интересная композиция. Глаз привлекали тональные переходы, пятна, прожилки, фактура. Позвала маму, чтоб поделиться впечатлением (мать Марики — Тина Бахтадзе — тоже архитектор). Сюда же, на стол стали подсыпать, уже вдвоем, другие зерна и семена, крупу. И все... Заболели... Но как закрепить всю эту «мелочь» на поверхности? Это оказалось чуть ли не самым сложным. Пробовали разное, но зернышки отваливались, отскакивали, никак не хотели держаться. Долго пришлось повозиться, пока не придумали мастику сложного состава, которая прочно крепит все что пожелаешь. Но состав — пока секрет, и художнику мы не можем отказать в праве на свою тайну. Работа же продолжается. Теперь и друзья, и просто знакомые специально собирают всевозможные косточки и семена. Попадают и совсем неизвестные причудливые плоды, какие-то шишечки неизвестных нам растений. Художник же ищет, пробует и находит новые формы применения излюбленному материалу. Профессиональное дизайнерское чутье подсказало, что можно обратиться к прикладному искусству. И действительно — здесь подлинный простор для художника. Марика берет самое обычное изделие из керамики или фаянса, какую-нибудь тарелочку, блюдо или вазу, покрывает своей мастикой, закрепляет отобранные зернышки, и унылая поверхность вдруг оживает, приобретает плотность, неповторимую фактуру, каждый раз другую в зависимости от материала. Необыкновенные декоративные букеты из высушенных колючек с насаженными на них тыквенными семечками, абакур, «сотканный» из семян, можно разглядывать без конца. Есть у Марики Цагарели работы, где она «изменила» своему материалу. Это с тончайшим вкусом и мастерством составленные, собранные из мелких стеклышек, осколочков, кусочков металла, обломков бижутерии копии древнегрузинских крестов и окладов. Есть (правда, только одно) блюдо, сплошь покрытое выложенной концентрическими кругами свинцовой дробью. Но, пожалуй, одно из самых сильных впечатлений производит большой массивный буфет, вся поверхность которого составлена из... персиковых косточек. Тут уж начинаешь фантазировать вместе с художником, и фантазия может завести далеко. А Марика Цагарели, автор этого чуда, спокойно говорит, что это лишь хобби, что основное дело ее — другое. А мне, простому зрителю, хочется, чтобы была большая выставка, чтобы появились, быть может, и ученики. Ибо найденный художником подход к материалу может разбудить фантазию и научить мыслить творчески.

Александр Маргелашвили





Тема «зоопарк в городе» возникает на страницах журнала «ДИ СССР» впервые, поэтому, вероятно, следует предпослать материалу из зарубежной практики заметки о практике отечественной, а именно — московской.

Но прежде немного об истории вопроса. Мы находим упоминание о саде для животных — «парке ума», устроенном в Китае императором Ву-Вангом (1150 год до н. э.), в «Священной книге песен». В Древней Греции и Риме зоологических садов в нашем понимании, по-видимому, не было (содержание диких зверей для участия в боях гладиаторов, травли пленников и первых христиан в расчет не берется). В Мексике, еще до завоевания ее испанцами, зверинцы существовали, и испанцы были поражены видом царской «менажерии», состоящей из длинного ряда водяных бассейнов, домов для птиц и клеток с дикими зверями. В Европе экзотические животные получили распространение при дворах знати в результате крестовых походов и кругосветных путешествий XV—XVI веков. В XVIII веке начала развиваться торговля экзотическими животными и особенно птицами. А в Московии еще в XVII веке двор царя Алексея Михайловича, отца Петра I, прославился охотничьими соколами, стоявшими иногда целого состояния. В настоящее время в мире насчитывается около 850 зоологических парков и садов.

В Москве зоопарк (тогда он назывался зоосад) был основан в 1864 году Русским обществом акклиматизации животных и растений, и это было первое в России учреждение такого рода (санкт-петербургский зоопарк появился позднее). На этом месте в XVII веке находилось село Воскресенское с летней царской резиденцией, где при дворе брата Петра I содержался небольшой зверинец. Возникновение Московского зоопарка пришлось на время расцвета большинства зоопарков Западной Европы (Берлинского, Лондонского, Антверпенского, Венского, Парижского), и несомненно, их опыт был использован отечественными энтузиастами этого дела. В те времена участок в 5—7 минутах ходьбы от Садово-Кудринской улицы, между Большой Грузинской и Большой Пресненской (впоследствии Красной Пресни), был ближе к окраине Москвы, чем к ее центру: до Пресненской заставы было рукой подать, и размеры зоопарка соответствовали размерам города. После революции, в 1926 году, территория была почти

рельефом (участки прекрасного леса, чередующиеся с открытыми полями и лужайками, холмы с крутыми и пологими склонами, широкие, живописные овраги, речушки, пруды) предоставила архитекторам поистине уникальные возможности. Здесь были все предпосылки для расселения и экспонирования животных по зоогеографическому и экологическому принципам. При необходимости естественный микроклимат предлагалось дополнить искусственным, создавая при этом «декорации» из живых растений и естественных материалов. Широко использовался прием ландшафто-аналогов, которые по своему общему рисунку, по форме кроны и ее окраске соответствуют естественной среде обитания животного и вместе с тем хорошо себя чувствуют в условиях московского климата. Архитектуру, за исключением импозантных сооружений входной зоны, отличало стремление максимально вписаться в рельеф. Небольшая высота домов для животных, их заглубленность в рельеф, органические округлые формы отражали не только эстетическую концепцию архитекторов, но и диктовались и чисто функциональными задачами — насколько это возможно, приблизить условия содержания животных к естественным, уменьшить травматизм и др. Были предложены современные способы экспонирования с показом животных большими группами, обзором их через стекло, рвы, с устройством просторных выгулов.

Так что же, новый зоопарк строится? Ничуть не бывало. Более того, проект был законсервирован почти на 10 лет: сначала Олимпиада, а потом и другие неотложные задачи отодвинули его реализацию — и, как показало время, на неопределенный срок. В роли страдательной стороны опять оказались животные. Но есть и другая сторона вопроса. Не получила воплощения напруга, требовавшая полной отдачи работа целого коллектива талантливых, высококвалифицированных архитекторов, конструкторов, инженеров-технологов, планировщиков, зоологов.

Во второй половине 80-х годов вопрос о зоопарке снова всплыл, но к этому времени ситуация изменилась: почти половина всего участка, отведенного под зоопарк, оказалась за это время застроенной жилым массивом Коньково. Выход увидели в прирезке большого куска территории Битцевского лесопарка — любимого и практически единственного места отдыха жителей южной окраины столицы. Если раньше, по подсчетам специалистов-ландшафтников, к вырубке намечалось 16 тысяч деревьев (из них 5 тысяч экземпляров молодой поросли), то при дальнейшем углублении в тело лесопарка, придется рубить около 40 тыс. деревьев. А сколько экземпляров списать на небрежность и привычный произвол строителей? И это на фоне катастрофического сокращения зеленых территорий в черте города в результате постоянных, прямо-таки пиратских вырубок, производимых различными ведомствами, учитывающими только свои интересы.

Против размещения зоопарка в самом красивом месте Битцевского лесопарка поднялась большая волна общественного возмущения, выплеснувшаяся и на страницы центральной прессы. К сожалению, поначалу страсти настолько накалились, что это привело к непозволительно резким, агрессивным проявлениям. Но этим ведь не зачеркивается сама суть — стремление сохранить для Москвы прекрасный Битцевский парк. Теперь это движение приобрело более организованный, конструктивный характер, его участники готовы сотрудничать со специалистами в изыскании приемлемой для зоопарка территории — не в ущерб для экологии города. Тем не менее по отношению к ним существует предвзятость, их обвиняют в эгоизме, некомпетентности...

Невозможно удержаться от вопроса — как же могло случиться, что в таком городе, как Москва, для такого уникального, имеющего градообразующее значение объекта культуры не нашлось места ни в Генеральном плане 1935 года, ни в последующих генпланах? Но если уж так случилось, то неужели сейчас — с нашим нынешним уровнем осознания неблагополучия нашей среды обитания, загрязненности московского воздуха, воды, почвы — целесообразно и разумно решать эту проблему за счет немногихцелевых зеленых зон? Может быть, это как раз тот случай, когда стоит вспомнить многочисленные решения о выводе из Москвы ряда производств (ни одно из которых так и не было осуществлено) и попытаться высвободить под зоопарк промышленную или складскую зону — благоустроить, озеленить ее, провести линию метро, наконец создать, если это необходимо, нужный рельеф и подарить, таким образом, городу новый зеленый оазис. (Вторым таким оазисом могла бы стать старая территория зоопарка, которую ни в коем случае нельзя отдавать под застройку — Пресня буквально задыхается от загазованности.)

В конце сентября 1988 года на пленуме Московского горкома партии вариант размещения зоопарка в Битце был отклонен, хотя и не окончательно. В настоящее время рассматриваются еще несколько, из них два (Мытищи и район Битцы, но за пределами МКАД) — опять-таки в зеленой зоне, и лишь один, в Никулино (юго-запад Москвы), — требующий работ по озеленению и ландшафтной планировке. Конечно, это более длинный, трудоемкий и дорогостоящий путь, но ведь зоопарк — объект уникальный. Его проектирование растянулось минимум на 20 лет и уже обошлось в 1 млн. рублей.

При Мосгорисполкоме создана рабочая группа, включающая специалистов различного профиля, для изыскания, в срочном порядке, оптимального участка. Более того, встал вопрос об организации открытого конкурса на лучший вариант размещения в пределах и за пределами МКАД. Именно такой путь является наиболее демократичным и плодотворным, что подтверждает и вся международная практика.

Но надо спешить. Если затянуть дело еще лет на 10, то в Москве вообще может не оказаться территории нужных параметров и размеров. А обитатели нашего старого любимого Зоопарка — неужели они так и не дождутся нормальных условий существования в своем новом доме?



## Московский зоопарк

Где ему быть?

Беата Каминская,  
Наталья Недуева

вдвое расширена путем прирезки к старому зоопарку участка по другую сторону Большой Грузинской улицы. Тогда же были сооружены первые фундаментальные постройки для животных и открытые вольеры.

Сейчас общая площадь зоопарка составляет 16,8 га, и на ней обитает 5 тысяч экземпляров животных 750 видов и подвидов. Среди них такие редкие и даже уникальные, как лошади Пржевальского (не сохранившиеся в дикой природе), мускусные овцебыки, олени Давида, гривистые волки, амурские и суматранские тигры, снежные барсы, очковые медведи... Таким образом, за последние несколько десятилетий зоопарк неизмеримо вырос по составу и размерам коллекции, по посещаемости (3 млн. человек ежегодно), по объему исследовательской и научно-методической работы, а его площадь осталась прежней — точно такой, как, скажем, в Базельском зоопарке. Но ведь в Базеле постоянное население (около 200 тыс. человек) в десятки раз меньше, чем количество одних только прибывающих в Москву туристов. Мало того, в связи с ухудшением общей экологической обстановки в центре столицы, особенно в районе Садового кольца (недопустимо высокая загрязненность воздуха, очень высокий шумовой фон, сокращение зеленых зон, в том числе внутри самого зоопарка), условия содержания животных подошли к критическим. Больше других страдают от всего этого копытные и некоторые виды крупных кошек. Нравственно ли к тяжести пребывания животного в неволе добавлять невыносимость тесной клетки, отсутствие хороших выгулов и растительности, наконец, нормального воздуха и относительной тишины? Позволительно ли такое варварское отношение к животным и такое, мягко говоря, неэкономное обращение с народными деньгами, затрачиваемыми на приобретение иногда очень дорогостоящих видов?

Идея строительства нового зоопарка вызревала не одно десятилетие. Читатель, наверное, удивится, узнав, что ТЭО — технико-экономическое обоснование — проектирования и строительства нового зоопарка было разработано Московским научно-исследовательским и проектным институтом объектов культуры, отдыха, спорта и здравоохранения еще в 1971 году, а технический проект I очереди строительства — в 1976—79 годах. Зоопарк предлагалось разместить на южной окраине Москвы, в районе Битцевского лесопарка и санатория «Узкое» на площади в 160 га. Территория Битцевского лесопарка с его богатым ландшафтом и



# Зоопарки мира



Обезьянник в Филадельфии  
Интерьер музея приматов

Фасад исследовательского центра и музея приматов

Дом приматов в зоопарке Ганновера  
Фрагмент открытого вольера павильона со стеклянным покрытием

Обезьянник в Филадельфии  
Открытый выгул для обезьян

На стр. 35

Берлинский зоопарк  
Интерьер павильона для рептилий с «рекой» и «пляжем»

Дом приматов в зоопарке Ганновера  
Загон для горилл и шимпанзе (фрагмент интерьера)

Берлинский зоопарк  
Ворота главного входа, сохранившие после реконструкции свой прежний облик

Дом приматов в зоопарке Ганновера  
«Тропический лес» в интерьере входного павильона под стеклянным покрытием



В наш век экологических катастроф, все последствия которых нам еще не дано оценить, мы начинаем, наконец, задумываться о состоянии окружающей среды, о судьбе братьев наших меньших — тех, кто на воле, и тех, кто в зоопарке. Отношение к животным в зоопарке всегда отражало уровень цивилизации и культуры общества. Зверинцы средневековых феодалов, в которых прикованные цепями хищные звери содержались в глухих подземельях, вызывают у современного человека содрогание. Но намного ли гуманнее тесные клетки с бетонными полами, увь, встречающиеся и в наши дни, в которые заключены нуждающиеся в просторе и движении животные?! При реконструкции старейшего в США зоопарка Филадельфии, основанного в 1874 году, перед зданием обезьянника была поставлена скульптура любимицы публики африканской гориллы Масса, протомившейся 50 лет — до самой смерти — в клетке, немногим большей по размерам, чем она сама (журнал «Архитектура Рекорд», № 2, февраль 1987 г., с. 123). Этот запоздалый сентиментальный жест вряд ли испугит вину человека перед животным.

Обзор зарубежных архитектурных журналов последних лет, к счастью, свидетельствует, что при реконструкции старых зоопарков и строительстве новых повсеместно проявляется иной, гораздо более гуманный подход к решению этой проблемы: во главу угла ставится создание для животного условий, максимально приближенных к естественной среде обитания. В том же зоопарке Филадельфии большая часть территории, отведенной под обезьянник (0,4 га), остается не-

застроенной и представляет собой открытый выгул, имитирующий тропический лес (заметим, кстати, что к концу 1970-х годов животные занимали лишь 5% площади зоопарка). Реконструкция позволила создать среду обитания, более соответствующую социальному поведению животных и условиям их размножения. Первоначально предполагалось содержать здесь 21 вид обезьян, но из-за малых размеров участка это число было уменьшено до 8. Вся территория мира приматов разбита на три окруженных водой острова с надводными береговыми террасами и тропической растительностью, причем на центральном острове мирно соседствуют гигантские орангутанги и подвижные гиббоны. Объем здания, где размещены застекленные «спальни» обезьян, был сокращен до минимума, в результате чего оно приняло плоскую форму, напоминающую коробку для обуви. Со стороны выгула оборудованы балконы для посетителей, частично скрытые буйной растительностью. «Лесной дом» для приматов в зоопарке Ганновера, построенный по инициативе и на средства общественности (заказчик — местное Общество друзей природы) и открытый в мае 1982 года, также воплощает основной замысел — создать для тропических человекообразных обезьян привычные для них «джунгли». Небольшие перекрытые стеклянными призмами железобетонные объемы, в которых размещаются «спальни» и экспозиционные помещения, перемежаются с открытыми выгулами разнообразных негеометрических форм. Со временем растительность еще больше замаскирует «Лесной дом», и он станет частью зеленого окружения, как бы растворится в нем. Принцип «ми-

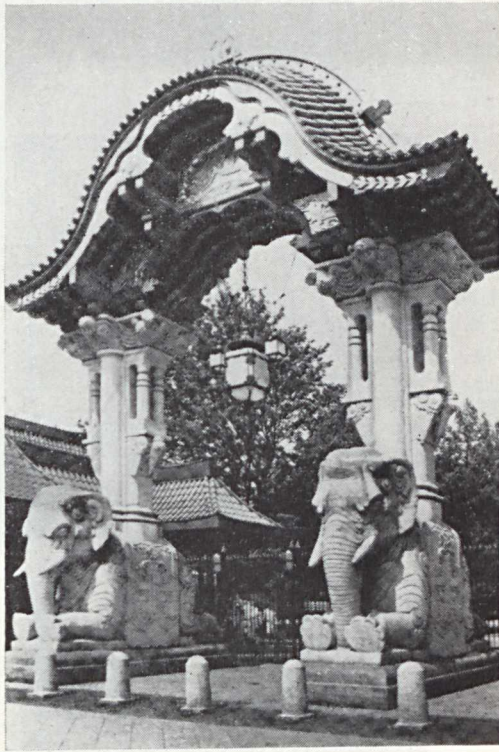
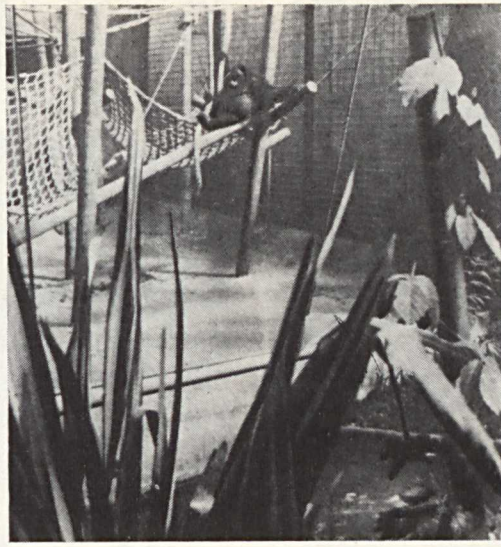
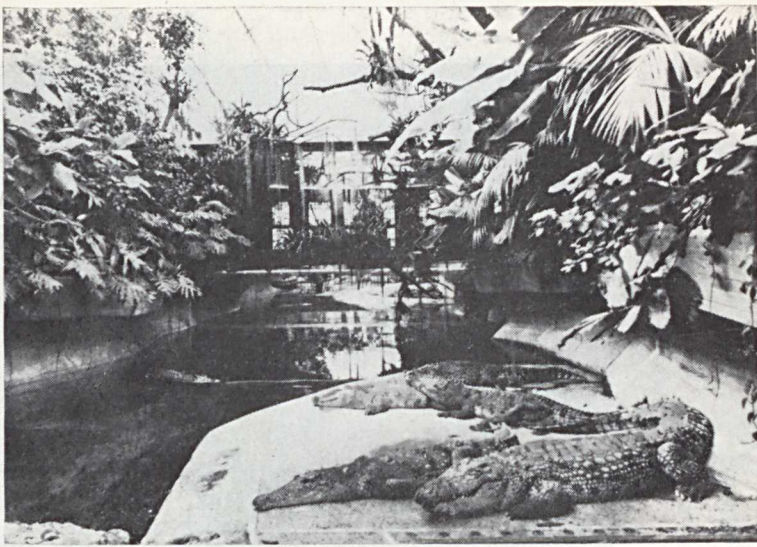
нимальной архитектуры» — не доминировать над ландшафтом, а плавно вписываться в него — нашел здесь удачное выражение. Извилистые дорожки с уклоном, водопад и ручей, экзотическая растительность, сумрачный свет, непривычные шумы и запахи — все это уже на подходе к комплексу создает таинственную, даже интригующую атмосферу, вводящую в мир «джунглей».

В крытых вольерах, которым также придана органическая форма, по возможности воссоздается живое окружение, — правда, частично с помощью искусственных материалов. Так, в каждом из выгулов имеется по три искусственных дерева, вплоть до мельчайших подробностей имитирующих натуральную структуру стволов платана. Эти деревья из силикон-каучука достаточно прочны, чтобы выдерживать натиск взрослых обезьян. Кроме того, в распоряжении животных — поддающийся разрушению естественный игровой материал. Необходимую влажность помогают поддерживать искусственные водоемы.

Для молодняка предусмотрены частично остекленные вольеры, позволяющие посетителям наблюдать за поведением животных с очень близкого расстояния, как бы изнутри. Для взрослых шимпанзе и горилл, помимо вольеров при «спальных», имеется два больших открытых выгула, площадью до 200 кв. м, отделенных от посетителей лишь рвом.

Расчлененность сооружения, чередование в нем открытых и закрытых пространств осложнили задачу создания искусственного климата. Поскольку температура помещений должна регулироваться в пределах 26—28° (для молодняка еще





выше), при влажности воздуха 60—80%, применена комбинированная система отопления, включающая встроенные в пол обогреватели, радиаторы и воздушное отопление.

Одним из проявлений нового подхода к проектированию зоопарков является максимальный отказ от железных решеток, массивных конструкций ограждений, создающих зримую грубую преграду между животным и наблюдающим его человеком. Широкое применение стекла делает этот барьер почти невидимым и позволяет зрителям максимально приблизиться к животным, оставаясь в полной безопасности. Так, в обезьяннике Ганновера многие наружные стены помещений выполнены из высокопрочного двухслойного стекла, при толщине каждого слоя 19 мм. Зачастую роль барьера выполняет рельеф, естественный или искусственный — рвы, насыпи и др. Стремление ослабить для животных ощущение пребывания в неволе иногда оборачивается довольно парадоксальной ситуацией: человек наблюдает за животным как бы из клетки, в то время как животное разгуливает на свободе. Конечно, смягчение противопоставления животное — человек предполагает у последнего определенный и достаточно высокий уровень сознания.

Зоопаркам повсюду придается статус учреждений большого общественного значения, поэтому на их проектирование и реконструкцию, как правило, объявляются конкурсы, которым предшествует широкое общественное обсуждение.

При реконструкции старых зоопарков архитекторы, учитывая психологический фактор, зачастую стремятся сохранить привычный облик сооружений, запечат-

ленный в сознании многих поколений. Так, в знаменитом Берлинском зоопарке были в точности воспроизведены несколько аляповатые, украшенные фигурами слонов ворота главного входа, возведенные в 1899 году в соответствии со вкусами того времени. Внешний облик старого террариума, построенного накануне первой мировой войны и разрушенного бомбежками второй, был также полностью восстановлен, а рядом, непосредственно примыкая к нему, разместились новый ландшафтный террариум с включением пышной растительности, аквариума, «пляжей».

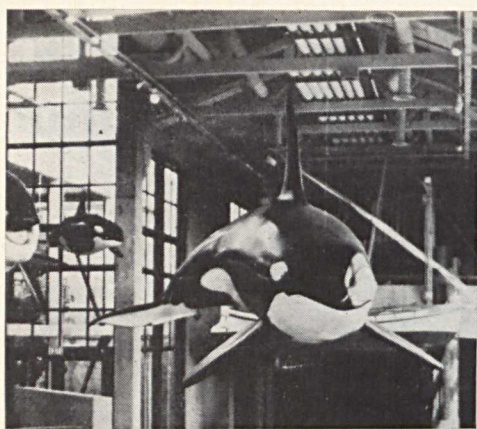
Важным аспектом деятельности зоопарков, в особенности детских, является их образовательная функция, способность донести до детей увлекательность дикой природы, возбудить к ней интерес. Речь идет не о традиционных лекториях, учебных выставках, пассивном созерцании экспозиций экзотических животных. Нет, скорее это воссоздание мира природы, ее микро- и макрокосма, с которым ребенок может вступить в самый непосредственный физический контакт, проявляя при этом фантазию и изобретательность.

Наиболее убедительным примером такого подхода может служить павильон «Трихаус» («Treehouse») в детском зоопарке Филадельфии, получивший свое название от дорогостоящего макета тропического фикуса. Он оборудован в здании бывшего Дома зверей, построенного в середине 70-х годов прошлого века. Старый «готический» интерьер со сводчатым потолком и боковыми «приделами» был сохранен и даже подчеркнут системой освещения деревянных сводов и пролетов, напоминающей огни рампы в театре.

Внутри оборудована диорама, непосредственным участником которой может стать любой посетитель и которая открыта для публики круглый год. Поскольку контакт детей, осматривающих этот павильон, с живыми существами исключался, архитекторы решили создать «естественную» среду искусственными средствами. Были оформлены причудливые, зачастую сюрреалистические экспозиции флоры и фауны, последовательность которых отражает основные циклы эволюции животных и жизни на земле. Глазам посетителей предстают «летающие» в воздухе пчелы и бабочки, рыбы, «плещущиеся» в водоемах, «прыгающие» по земле лягушки. Гигантское гнездо с яйцами знакомит детей с тайнами природы; фигура динозавра в окружении «растительности» той эпохи расширяет представление детей о доисторическом мире. Фантастическая атмосфера сред обитания, при полном искажении масштаба, дополняется стенными фресками, театральными световыми эффектами, показом слайдов, записями звуков и запахами, соответствующими каждой из них: болото и низменность, сад и бобровый пруд, тропический лес и саванна. Внутри любой среды животные и растения представлены с точки зрения видения мира самой природы: «природа смотрит на самое себя».

Особый интерес у детей вызывают увеличенные пчелиные соты, колеблющийся кокон бабочки, чашечка цветка, «дупло белки» на макете фикуса и т. п., внутрь которых можно залезть, чтобы представить себя на месте насекомого или животного. Все экспонаты выполнены из высокопрочных материалов, которые могут противостоять усиленной эксплуатации: от

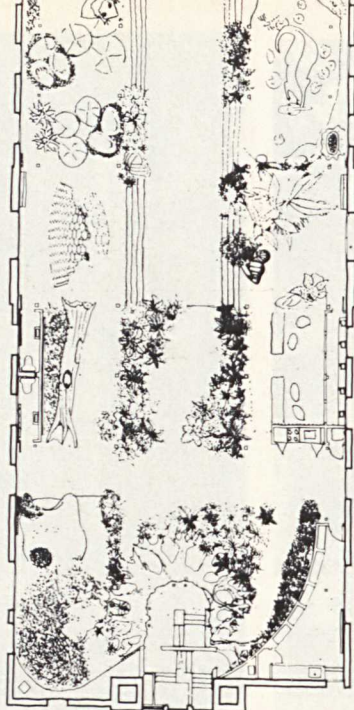




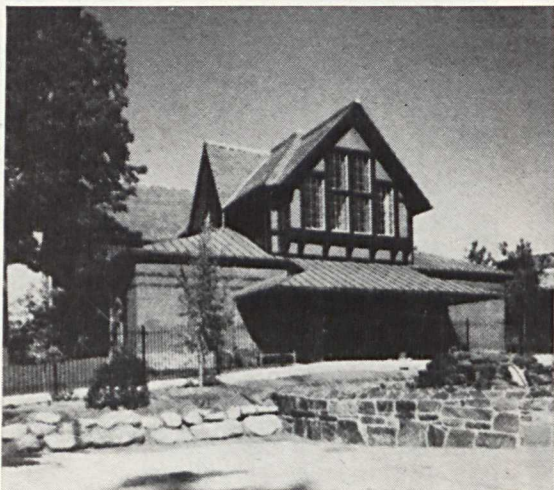
Аквариум в Монтерей  
Экспозиция морских  
млекопитающих (му-  
ляжи)

Павильон «Трихаус»  
зоопарка в Филадель-  
фии

План экспозиции:  
сверху (справа и слева  
от входа) — «болото»  
и «низменность»;  
в центре — садик и  
вспомогательные  
зоны; слева внизу —  
бобровый пруд,  
справа — тропический  
лес



Интерьер павильона  
«Трихаус» (вид от  
входа)



Фасад павильона  
«Трихаус» после  
реконструкции



Один из уголков  
павильона «Трихаус»  
(на переднем плане —  
увеличенный кокон  
бабочки)

гибкого пластика для усиков гусеницы и илестых луж до стекловолна для дре-весной коры и шкуры животных.

Примером «идеального зоопарка» может служить базельский «Цолли» — первый в Швейцарии зоопарк, основанный в 70-х годах прошлого века, когда население Ба-зеля составляло всего 50 тыс. жителей. С самого начала он был задуман как ланд-шафтный парк для зверей, в котором жизнь животных протекает среди зелено-го окружения, приближенного к природ-ному. Период создания «Цолли» совпал с наметившимся в общественном сознании поворотом по отношению к диким жи-вотным, содержащимся в неволе. Уже в «Декларации» по случаю основания зоо-парка (1873 г.) был провозглашен прин-цип гуманного отношения к животным и выражалась надежда, что созерцание жи-вотных среди живой природы благотвори-но подействует на человека, вернет ему ощущение гармонии мира. По широте и гуманности подхода к проблеме это соору-жение безусловно опередило свое время. И в дальнейшем, в процессе развития зоо-парка уже в наше время, последовательно проводился в жизнь этот основной прин-цип: животное — не экспонат, выставлен-ный напоказ и подвергаемый бесцеремон-ному разглядыванию посетителями, но живое существо, часть природы; его по-вадки, привычки и потребности должны служить исходными данными для плани-ровщика и архитектора.

Территория зоопарка невелика — всего 17 га, поэтому создание различных сред оби-тания для таких разных животных, как се-верный олень и гепард или малайский медведь и носорог, требовало настоящего искусства и изощренной технологии. Здесь

максимально использованы все особеннос-ти рельефа. Естественный уклон участ-ка позволил заглубить ряд помещений для животных под землю, а на обсаженных растительностью крышах устроить выгу-лы. Существующие формы рельефа уси-лены искусственным моделированием, благодаря чему стало возможным посе-лить животных сухого жаркого кли-мата на возвышенных участках, а сырого и прохладного — в низменной части. Уже в наши дни реализован старинный замы-сел — использовать протекающий здесь ручей: сейчас вся территория зоопарка про-низана сетью искусственных ручейков, пе-ресекающих выгулы и вольеры в «зеле-ных тоннелях», что придает им вид есте-ственных. В некоторых вольерах, по при-меру зоопарка в Гамбурге, сооружены ис-кусственные железобетонные скалы, напо-минающие выходы известняка или гранита.

Диагональная планировка пешеходных маршрутов создает иллюзию увеличения размеров территории, при этом дорожки просматриваются лишь на коротком от-резке: идущая впереди группа посетите-лей то и дело исчезает за специально вы-саженными кустарниками, и у человека, идущего позади, может возникнуть ощу-щение, что он остался наедине с живот-ными. Рассеянно бродя между выгулами, посетители «Цолли» могут внезапно ока-заться «лицом к лицу» с сомалийским диким ослем, антилопой бонго или даже носорогом, и только внимательно прис-мотревшись, они могут заметить ров с водой или ограждение, искусно замаски-рованные растительностью. Глухие или решетчатые барьеры здесь ликвидирова-ны — этот принцип осуществлен не толь-

ко в открытых выгулах, но и в уже став-шем знаменитым обезьяннике, где посе-тителю, стоя в темноте, могут наблюдать животных сквозь наклонную стену из не-рефлексирующего стекла.

Возможность непосредственного контак-та с животным всегда привлекательна — особенно для детей, и в «Цолли» им пред-оставлена такая возможность: на специ-ально отведенной лужайке Детского зоо-парка они могут приласкать козочку и овцу.

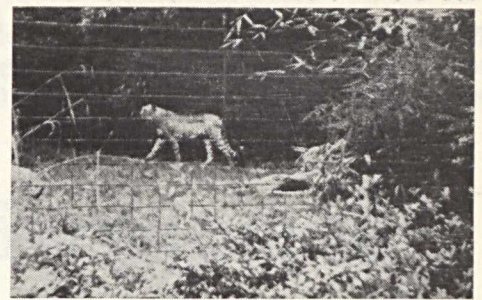
Архитектура наземных павильонов мак-симально проста и функциональна, что, в сочетании со сдержанной окраской, поз-воляет им легко вписаться в зеленое ок-ружение. Там, где это возможно, сооруже-ния зоопарка целиком декорированы жи-вой растительностью. Многоэтажные зда-ния центра города, вплотную подступаю-щие к пруду для водоплавающих птиц, отгорожены от него зрительно сплошным экраном из высоких деревьев.

В конце XIX века, когда парк заклады-вался, среди садоводов преобладал инте-рес к дорогостоящим редким или экзотическим растениям, которые высажива-лись изолированно друг от друга — для лучшего обозрения. Поэтому вначале Ба-зельский зоопарк представлял собой свое-го рода выставку садово-паркового иску-ства в духе английского парка с ухожен-ными лужайками, укромными тенистыми уголками, подстриженными живыми изго-родями. Тогда же было посажено 88 ви-дов декоративных деревьев и кустарников: атлантический и ливанский кедр, софора японская, тюльпанное дерево, метасеквоя и др., выросшие впоследствии в велико-ленные экземпляры, которые сами по себе могут быть объектом осмотра. Это насле-



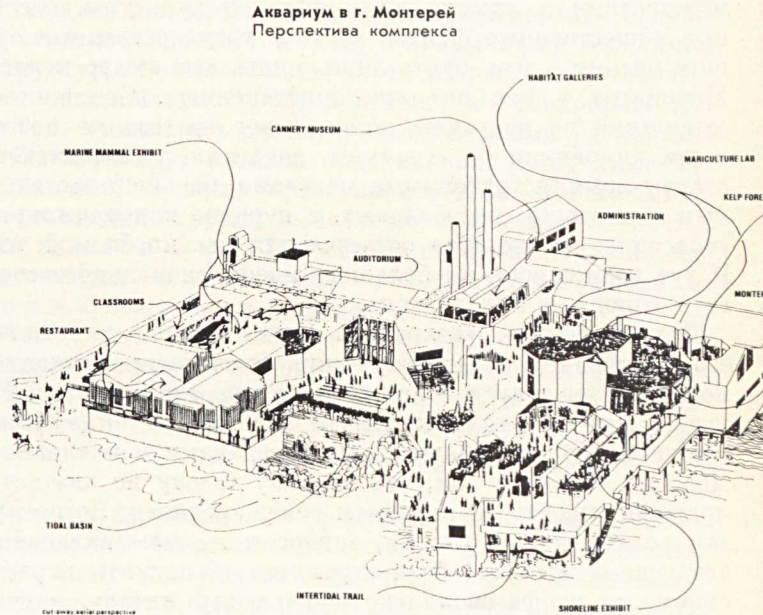
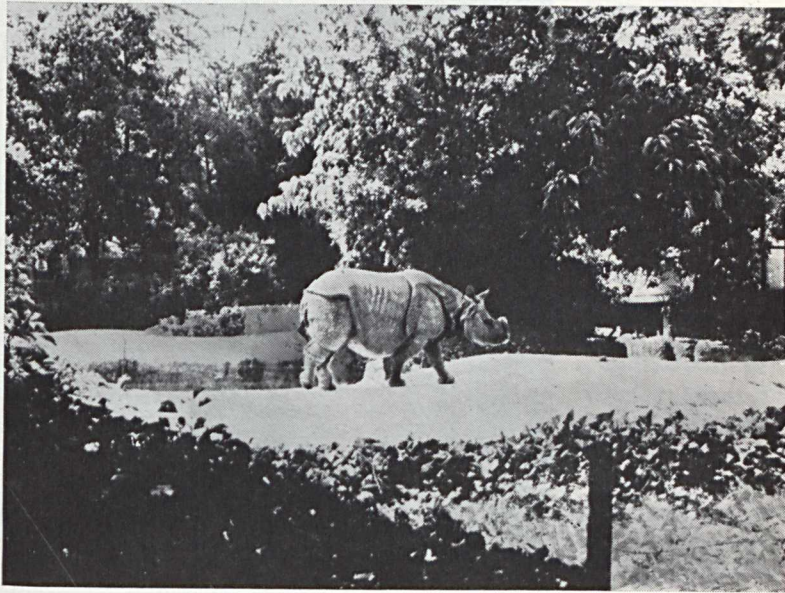
## БИБЛИОГРАФИЯ

- "Architectural Record"  
№ 9, 1985 г., стр. 120—124;  
№ 2, 1987 г., стр. 120—125.  
"Architectural Review"  
№ 1057, 1985 г., стр. 22—27.  
"Bauverwaltung"  
№ 9, 1983 г., стр. 352—355.  
"Bauwelt"  
№ 31/32, 1985 г., стр. 1240—1242.  
"Canadian Architect"  
№ 12, 1986 г., стр. 36—38.  
"Garten+Landschaft"  
№ 9, 1982 г., стр. 663—668.  
"Glasforum"  
№ 6, 1982 г., стр. 25—31.  
"Landscape Architecture"  
№ 4, 1977 г., стр. 318—319.  
"Progressive Architecture"  
№ 1, 1986 г., стр. 128—130.



Зоопарк в Базеле

Вольер для гепарда  
«Птичий остров»  
Выгул для карликового  
носорога



Аквариум в г. Монтерей  
Перспектива комплекса

Материал подготовили Б. Каминская, Н. Недуева

дие тщательно сохраняется, несмотря на то что некоторые деревья кажутся сейчас чрезмерно большими в сравнении с размерами зоопарка. Однако теперь, в соответствии с нынешними приемами озеленения, экзотические растения предстают не изолированно, а в сочетании с зеленым окружением из местных видов.

Средствами ландшафтной архитектуры и умелым подбором растений решается ряд функциональных задач: для животных создается чередование затененных и освещенных солнцем участков, пространство для движения и укрытие, обеспечиваются вентиляция и защита от ветра. Хорошему физическому самочувствию животных служат и «песочные ванны», бассейны с илстой водой и поваленные деревья, о которые они могут потеряться.

С точки зрения сегодняшнего дня, Базельский зоопарк, быть может, не удивит новаторством, но зато поражает мастерство, с которым здесь воплощено все задуманное. Кажущаяся естественность «ландшафтного парка для зверей» на самом деле — результат скрупулезно разработанного и в мельчайших деталях осуществленного проекта, в котором объединились усилия зоологов, планировщиков, специалистов по ландшафтной архитектуре, технологов. Однако их работа как бы остается в тени, она незаметна. Их искусство становится «природой». Это и составляет главную привлекательность Базельского зоопарка. Здесь одинаково хорошо чувствуют себя и люди, и звери.

Постоянный интерес у публики вызывает не только наблюдение за жизнью наземных животных, но также флора и фауна подводного мира. Идя навстречу этой потребности, в крупнейших городах

Америки в последние годы был создан ряд аквариумов. Один из них — Аквариум в г. Монтерей, расположенный в 250 км к югу от Сан-Франциско. Здесь находится замечательный уголок природы — бухта Монтерей с одним из самых глубоких подводных каньонов тихоокеанского побережья, в котором сложились условия для существования разнообразных форм морской флоры и фауны. В зависимости от времени года в бухте можно увидеть голубых китов и кашалотов, больших белых акул и осьминогов, морских выдр, морских львов и тюленей, сардин, усногих раков и колонии бурых водорослей. Такое богатство подводного мира, а также история г. Монтерей предопределили размещение здесь нового Аквариума. Весь берег бухты застроен консервными заводами, но поскольку значение города как главного центра рыболовства и консервирования на тихоокеанском побережье стало падать, под Аквариум решено было приспособить один из заводов, сделав к нему необходимые пристройки. Панорама комплекса, хорошо вписавшаяся в ткань целого массива, представляет собой смешение шедовых покрытий новых и старых объемов, которые дополняются трубами, зенитными фонарями, типично заводскими окнами. Как и старые, новые постройки выполнены из серого бетона.

При создании Аквариума решено было отказаться как от аспектов шоу-бизнеса, включающего акробатические номера дельфинов и тюленей, так и от традиционного подхода в подражание аквариумам Балтимора, Бостона, Вашингтона и Сан-Франциско. Его цель — объединение досуговых, исследовательских и обучающих функций. Обучение организовано таким об-

разом, чтобы учащиеся могли не только наблюдать за жизнью подводного мира, но активно изучать его и даже осязать, а все экспозиции должны быть максимально приближены к естественной среде обитания.

Наиболее удивительным компонентом Аквариума стал единственный в мире лес из бурых водорослей в бассейне высотой 9 м, в котором гигантские насосы поддерживают воду в постоянном движении, что создает иллюзию нахождения под водой: водоросли быстро размножаются в движущейся воде и не растут в стоячей. Интерес вызывают также бассейны, в которых представлен полный разрез бухты Монтерей от песчаного берега до глубокого каньона, бассейн с искусственными скалами для тюленей, бассейн для выдр, приливный бассейн. Бассейны наполняются по ночам морской водой, которая привносит сюда планктон и другой корм. Днем морская вода фильтруется в целях улучшения видимости для публики. Создан определенный запас воды на случай загрязнения воды в бухте.

Для больших бассейнов в Японии были специально изготовлены окна из плексигласа толщиной 12,5 мм, весом более 3 тонн, которые должны выдерживать колоссальное давление воды. В некоторых бассейнах оборудованы полусферические окна, так что на мир можно взглянуть как бы глазами рыбы.

Аквариум неизменно пользуется большой популярностью. В год его посещает более 1 млн. человек. Привлекает не только знакомство с новым неведомым миром, но и красота окружающей природы: близость моря, шум волн, бьющихся о скалы в бассейнах внизу...



Весенняя конференция СХ СССР, обсуждавшая новый Устав и положение о Художественном фонде, приняла решение: собрать все предложения по перестройке творческого Союза.

# У нас другой опоры нет

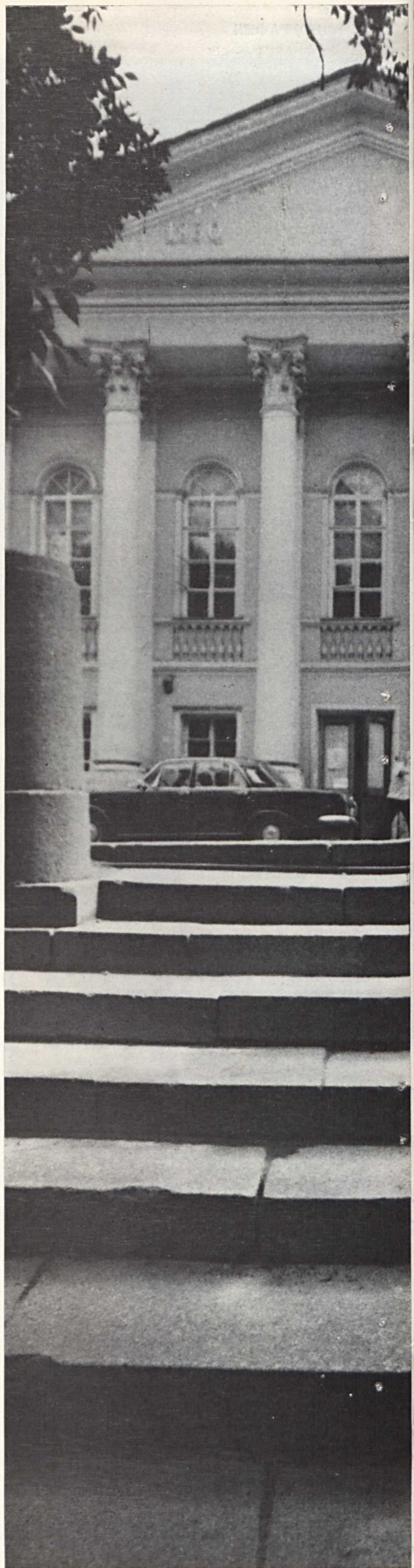
Первое: Союз художников для нашего искусства необходим. Для профессионального пластического творчества в наших условиях другой опоры нет и в близком будущем не просматривается. Достаточно богатого художественного рынка нет, и вряд ли он скоро появится. Рынок, конечно, следует всячески развивать. Но ведь большое-то искусство нигде в мире собственно рынком, «хозрасчетом» и не обеспечивается. На Западе его поддерживают меценаты — люди с широкими экономическими возможностями и, кстати, люди высокой культуры. Питают искусство разные общественные фонды, часто и государственные органы, вопреки нашим басням о том, будто лишь социализм щедро поддерживает культуру. Меценатов у нас нет «по определению». Состояние социалистической экономики на искусство много денег тратить не позволяет. К тому же, наши чиновники от культуры, деньгами распоряжающиеся, упорно действуют административными методами, большей частью должным культурным кругозором не обладают, а нередко и коррумпированы. Стало быть, «спасение утопающих» остается для нас проблемой «самих утопающих». И тут возможностями большого профессионального сообщества пренебрегать отнюдь не приходится...

Другой вопрос: «сохранить Союз» совсем не означает — сохранить в его теперешнем виде. Творческий союз должен строиться на совершенно новой основе, какой в нашей практике еще не было. И в этом вся сложность. Потому что в структуре Союза, как он возник после 1932 года, слишком многое несовместимо с задачами обновления нашего общества. Дело не только в том, что старому Союзу не хватает динамизма, демократичности, что он порядком обюрократился. Ко всему, в его фундамент замурованы такие, что ли, «энергетические» включения, которые в повседневной жизни Союза стремятся обеспечить первенство не эстетическому, не профессионально-творческому началу, а совсем иному. Идеологическому. Отсюда неисчислимые жертвы. Сколько духовных, художественных ценностей мы потеряли, — ни на гран не восполнив этого вакуума «правильным» сознанием! И сегодня теряем, пусть даже стали ненаказуемы разговоры о лживости догм соцреализма. На каждом шагу дают себя знать агрессивные пережитки «панидеологического» отношения к искусству в самой художественной среде.

Ведь что такое эти наши бесконечные споры, каким должно и каким не должно быть искусство, со столь типичными выводами: Союз для «меня», для «нас», а вот «этим» в Союзе не место? Тут не только извечная, крепко усвоенная нашей интеллигенцией полицейско-кулацкая психология «держат и не пущать». Тут жажда идейно обосновать свое право на преимущество перед коллегой. Право, даваемое не результатом творчества личного, а якобы принадлежностью к «высшему» роду искусства. Опять и опять пытаемся ставить догму, идеологию впереди творчества и с их помощью черпать себе дополнительные блага. По-моему, направленческая грызня в Союзе — стопроцентный пережиток заидеологизированного сознания. Да и идеология-то, какой наша художественная жизнь прогнирована, большей частью постыдная, тоталитаристская, сталинского разлива.

Воссоздать Союз на новых основах и значит, прежде всего, выкорчевать в нем это «идейное наследие». Коренным образом сменить приоритеты! Главным критерием, главной ценностью для нашего Союза должны бы стать никакое не «направление», не «метод», не чьи-то благие намерения, а исключительно сама творческая личность художника. Его стремление и его достижения. Иное дело, что у нашего искусства, конечно, свои условия существования и традиции, свой «генетический код» и свои жизненные задачи. Но своеобразии нашего искусства не может «вмешиваться» художнику кем-либо извне, хотя бы и его сотоварищем по Союзу. Куда искусство пойдет, каким оно станет — не вправе решать никакая организация. Это должен решать каждый художник один на один с холстом или камнем в своей мастерской. Оценку, признание должны находить исключительно реальные творческие свершения, а не идеологические претензии, не «позиции», кому бы и сколь бы они ни казались правильными. Еще и еще раз: первенство творческой индивидуальности мастера-профессионала, но не «направленческой» установке!

«Под это» и надо строить новый Союз. А следовательно, надо морально, организационно и материально гарантировать принципы творческого плюрализма. Разумеется, это очень непросто. Есть здесь вещи очевидные. Должны, по-моему, быть поставлены вне закона любые попытки сеять в творческом сообществе нетерпимость к художественному инакомыслию. Делать это у нас бездна любителей, и «справа», и «слева». Прямо-таки





Журнал включается в эту работу. «Каким вы хотите видеть Союз советских художников!» — первым на этот вопрос отвечает секретарь СХ СССР искусствовед А. И. Морозов.

## У нас другой опоры нет

бедствием стала эта манера переключать всю силу личности в обличения и разоблачения — вроде бы «пар», да пар-то куда как ядовит! Попытаться исключить творческие дискуссии нелепо. Но спорить есть смысл только по существу и ответственно, не пытаясь вместо деловых аргументов вымазать оппонента грязью.

По вопросам этическим нужно договориться. Но это, конечно, не все. Вряд ли разумно во всех деталях переиначивать жизнь Союза. Но в нее нужно внести новые начала, способные органически формировать новую ситуацию. Согласен с теми, кто полагает: наряду с привычными секциями исходной единицей структуры Союза должны стать творческие и творчески-производственные объединения. Добровольные и равноправные. И чтобы они, само собой, занимались делом, а не словесными распрями. Пусть не все члены Союза пойдут в такие объединения, пусть иные из них будут долговременными, а иные кратковременными, «целевыми». Но наличие в одной организации групп, разных по творческим задачам, уже создало бы новый климат в Союзе. Тем самым на практике было бы покончено с идеологическим монополизмом, который пока вновь и вновь самовозрождается в художественной среде.

Новый климат... Чтобы он был стабильным и плодотворным, надо решить еще два коренных вопроса. Это вопрос об отношении художника к средствам его «производства» и отношении «к власти» в своем Союзе. Не могу и не буду говорить о деталях. Все это можно обдумать, была бы наша общая договоренность. Сейчас — о самых принципиальных моментах.

Что не устраивает многих художников в производственной жизни Союза, в работе Фонда? Насколько понимаю, это сильные элементы административного либо группового монополизма. Значит, такой монополизм надо сломать. Можно предприятия Фонда полностью или частично сдавать в аренду творческим коллективам. Нужны какие-то альтернативные производственные подразделения для каждого вида искусства. Ликвидировать фонд, превратив всех членов Союза в «кустарей с мотором»? Не знаю, не специалист. Уверен лишь, что проблему децентрализации нашей союзной «промышленности» можно решить. Можно сделать эту систему более гибкой, плюралистичной. Решаются же такие вопросы в хозяйственной сфере.

Опорой для перестройки художественного производства должна быть и перестройка системы власти в Союзе. Что здесь самое плохое сегодня? Диктат руководящих, хотя бы и выборных, органов. Их нечувствительность к повседневным нуждам многих и многих рядовых членов Союза; вообще авторитарность «вышестоящего» в отношении «нижестоящих». Не кажется зрелой идея решения этой проблемы, широко обсуждаемая сегодня и ведущая к отделению «всех ото всех». Избавившись от давления «центра», можно ведь оставаться под пятой какой-нибудь местной клики. Важно добиться «правовой» системы повсюду в Союзе. И не надо для этого разваливать большой Союз, в надежде приблизить к себе собственное «начальство». Разумнее было бы обеспечить практику договорных взаимоотношений между всеми подразделениями Союза и по горизонтали, и по вертикали. Надо уяснить себе и зафиксировать взаимные обязательства объединений, секций, местных организаций, региональных, республиканских и всесоюзных. И выбирать «начальников» для выполнения этих договорных функций, признаваемых взаимодействующими сторонами. Соответствуешь принятым обязательствам, делаешь то, что конкретно намечено, — мы тебя признаем; нет — лишаем доверия, отзываем. А не так, как теперь, когда раз в несколько лет наспех пишется предвыборные указы, через неделю забываемые всеми — и теми, кто выбирал, и теми, кто избран. И никто не несет за это ответственности. То же касается финансовых отношений. Деньги должны идти снизу вверх на выполнение согласованных программ, а не «вообще». Все это вместе и будет правовая демократия в творческом смысле, полезная для всех.

Такого рода идеи должны быть, на мой взгляд, положены в основу программы перестройки Союза. Подробная проработка этой программы — наше общее дело. И сегодня ключевой вопрос даже не в том, разделяют ли мой подход другие члены Союза. Главное — без серьезной перестройки Союз утратит жизнеспособность. Если не проснемся от своей коллективной летаргии, не примемся наводить порядок в собственном доме, ничего хорошего нам не светит. Реальное положение каждого художника в наших условиях, по мере того как мы упускаем время, становится хуже и хуже.

Александр Морозов



Я не могу не опубликовать выдержки из письма, которое мне написал известный исследователь народного искусства По-вольжя М. П. Званцев.

Письмо было написано 7 января 1972 года как ряд мыслей, возникших у его автора после прочтения упомянутой статьи. Вот что пишет М. П. Званцев: «Каково для крестьянина было содержание того искусства, которое его окружало повседневно, которое было близко ему и понятно, и что именно в свое время он находил в нем? Только поняв это, мы полностью воспримем крестьянское искусство (как хорошо, что вы вновь ввели этот термин). Вы еще в вашей книге «Резьба и роспись» показали путь, по которому надо идти, чтобы воскресить, восстановить прежний мир мышления и понимания крестьянина — это поиски в фольклоре. Когда я этим занялся, на основе вашей книги, я достиг достаточно интересных результатов в деле восстановления понимания изображений на городечских инкрустированных донцах... Я считаю, что в анализе произведений крестьянского искусства нужно основываться не только на субъективном восприятии и мнении, казалось бы, логическом, но нужно искать в оправдание мнения необходимые аргументы то ли из фольклора, то ли из анализа крестьянского быта, восстанавливая крестьянское мышление и во многом другом... Вы пишете, что ряд исследователей не проникали в самые глубины художественного восприятия тех, кого радовали и волновали эти вещи. Называете ряд имен. Гораздо большая вина лежит на нас, первом отряде собирателей. Ведь мы работали в 20-х годах, когда еще многое в головах стариков и старух сохранялось, и вот тогда и легче было бы через это проникнуть в глубины восприятия. Частично это делала Просвиркина, частично Прокопьев, но мало и поверхностно. Я — по мере необходимости. А ведь как много можно было бы узнать. До сих пор себя кляню. Трудно было тем исследователям, о которых вы пишете. Ведь прошло тридцать лет. Еще труднее сейчас той молодежи, которая работает. Ее недостаток, что она не знает и не хочет серьезно узнать прежний уклад жизни деревни, и духовный и материальный...»

Самокритичность этого замечательного ученого, которого можно считать первооткрывателем нижегородской домовой резьбы, глубоким знатоком всего нашего народного искусства, поучительна. Сегодня со столь строгой оценкой сделанного за многие десятилетия встретиться нечасто.

## О каноне и догме

Время и силы, необходимые для постоянного переосмысления столь сложного, многообразного и подвижного явления, как народное искусство, тратятся нередко на повторение одного и того же, самоцитирование, утверждение собственной непогрешимости в науке. Это — напрасный труд. Наука, как и искусство, находится в постоянном развитии: догматическое охранительство завоеванных рубежей есть худшая трата собственной творческой энергии. Переход к новому этапу осмысления явления неизбежно включает потребность придричьвой переоценки достигнутого, в частности, достигнутого самим собой. Я постоянно ощущаю эту потребность, и поэтому новые, свежие идеи, подкрепленные материалом, кажутся мне весьма привлекательными. Вернемся, например, к вопросу о содержании. Сейчас он решается большинством исследователей, в том числе и молодых, на путях поисков древней семантики традиционных образов. Это, несомненно, правильная отправная точка в исследованиях по народному искусству. Но это именно отправная, а не конечная точка. Ведь содержание традиционных образов не было неизменным, менялось от поколения к поколению. В противном случае, мы имели бы дело со стилизаторством, а я абсолютно убежден, что в подлинном народном искусстве стилизаторству нет места. Показательна в этом отношении судьба палехского искусства. Иконописные традиции Палеха бесспорны по своей художественной значимости, но из них самих никак нельзя вывести самого феномена сложения нового палехского искусства, как нельзя свести его и только к обращению первого поколения палешан к новым образам и сюжетам. Именно в анализе того, как в конкретных исторических условиях из удивительного сочетания того и другого сложилось замечательное искусство этого центра, и состоит задача научного исследования. Думаю, что Бакушинскому в свое время удалось в большой мере показать это. К сожалению, впоследствии сама логика такого исследования была утрачена — появились тщательные труды М. А. Некрасовой, исследующей иконописные традиции Палеха, но неизменно останавливающейся на рубеже анализа нового искусства этого центра, и множество описательных работ, рассматривающих без достаточной научной, аналитической глубины работы палешан советского периода. Основное место — стык, контаминация этих явлений, составляющая саму суть того, как в двадцатом веке сложилось качественно новое и подлинное явление современного народного искусства, — практически мало исследуется в нашей науке.

Скажем, наша современная холмогская роспись — она близка своей старинной традиции, исходит из нее, но те росписи, которые родились в 30-е годы и позже, не имеют точного примера в прошлом Холмогах — недостаточно, с моей точки зрения, исследуются в нашей науке. Мы завожены вопросами традиции, это верно и нужно. Но традиция медленно, но движется, она иногда даже делает смелые скачки, мощные движения. Это было и в прошлом. Пример такого скачка — неожиданное рождение в Холмогорах в резьбе по кости, в ее своеобразных миниатюрах «Архангельского рококо» (название это дала ученый Л. И. Свицковская-Воронова); ничего подобного до этого, до начала второй половины XVIII века в тех же Холмогорах не было; так же случилось и в Палехе, и во Мстере. Здесь такие мастера, как И. И. Голиков и Н. П. Клыков, опираясь на традицию, вышли к совершенно новому искусству и произошло творческое видоизменение традиций. Были нарушены статичность иконной композиции, внесены в нее новые ощущения народного крестьянского чувства цвета (А. В. Бакушинский), вместо прежней «станковости», во всяком случае расположенной на доске иконы, появилось новое искусство украшения вещей, предметов на основе используемых традиций иконописи, но претворенных, переработанных, понятых творчески, по-новому. Правда, в основе лежали бывшие традиции Строгановского и близких к нему писем, но главное было в этом большом творческом подъеме и движении. Если мы с этой точки зрения взглянем на традиционные росписи, скажем, Северной Двины XIX века или на резьбу на избах в Нижегородском крае, инкрустацию на донцах и роспись в том же крае, то скажем: ничего подобного раньше не было.

Прежде чем закончить эти рассуждения, которыми я хотел поделиться с читателями, видимо, нужно сказать немного о традиции. Традиция, безусловно, основа любого народного искусства в прошлом и ныне, но любое искусство всегда — выражение жизни, оно в развитии и изменениях, но эти изменения медленны, хотя порою происходит с традицией

то, что мы видим в Холмогорах, Палехе и Мстере и, отчасти, в Холмоге. В. Воронов знал об этом и писал: «На основе древнейших художественных традиций, постепенно выветривающихся и отступающих перед новыми влияниями и новыми вкусами, происходило художественное новообразование стиля» (В. Воронов. Крестьянское искусство, М., 1924, с. 109). Часто старое остается, но вводится в новый строй узоров и сочетается с новыми мотивами. «Крестьянское творчество, воспринимая притекающие новшества и продолжая строго хранить традиции древности, создало оригинальный художественный вид поволжского архитектурного орнамента, в котором среди ясных и четких классических завитков... гнезятся таинственные и волнующие образы». Речь идет о берегинях (В. Воронов, там же, с. 52). И рождается вопрос, а может быть, и здесь тоже был «скачок», сильное движение? Полностью ли мы поняли эти процессы и хотим ли их понять?

Мы интуитивно обходим самые сложные, а значит и самые интересные места в современном народном творчестве, оставляя во власти канонизированных научных представлений. Такой путь едва ли плодотворен. Истинно народное искусство всегда отражает живые эстетические представления народа, которые нельзя свести к одной исторической памяти, одним традициям. Здесь все значительно сложнее.

## Темы размышлений

Новые, пусть спорные мысли о путях развития народного искусства кажутся мне плодотворнее, чем догматическое повторение несомненно правильных, но теряющих творческое исследовательское начало теоретических положений. Тем более неплодотворным является искусственное отсечение от древа народного искусства тех его явлений, которые не укладываются в ту или иную теоретическую схему. Различные типы северных расписных прялок принципиально разнятся друг от друга, относятся к стадияльно разным явлениям, но едва ли кому-нибудь придет в голову утверждать, что тот или другой их тип народен в большей или меньшей степени. Между тем и к увлекательной, хотя и весьма сложной задаче — показать, как в их различном образном языке раскрываются вечные идеи и ценности народного искусства, как в различные периоды истории мастера находят свойственные их времени новые художественные средства и как все это сосуществует в единой народной культуре русского Севера, — к этой задаче исследователи еще не приступали, по сути дела, хотя о материале этом писали многие замечательные ученые. Возможно, здесь требуется качественно новая методология, более сложная и гибкая теория, и, возможно, пути к ней ведут через нестандартные и спорные статьи, о которых речь шла выше.

Пути к такому пониманию народного искусства наметил еще В. С. Воронов, который писал: «Иконографическое содержание крестьянского искусства довольно сложно... Под многочисленными наслоениями городских и помещичьих влияний находятся иконографические элементы, бытие которых уже исчисляется долгими веками; разворачивается многообразная и богатая символика, семена которой первоначально заложены в языческую эпоху»\*\*. Речь здесь идет о вещах, которые реально жили в русском крестьянском быту еще в начале века, причем жили полноценно и в бытовом, и в духовном отношении, а сами люди, пользовавшиеся ими, никакого понятия о древних языческих временах не имели, воспринимая эти вещи как совершенно современные.

Дыхание современности, жизненности, проникающее в эти, казалось бы, уже утраченные и малопонятные, или совсем непонятные, образы, сохраняет их для нас, делает нужными и интересными. В процессе исторического развития на место магической функции здесь все более и более выдвигается художественность, которая, однако, остается содержательной, жизненно важной, отнюдь не просто украшательской.

Почти чудом являются те устойчивость и последовательность, которыми народные мастера в XVIII—XIX веках, работая в формах геометрического стиля, продолжали «повторять» старые мотивы, несколько видоизменяя их, и это видоизменение происходило обычно за счет более совершенного и глубокого понимания художественности. Чувство красоты оказалось возобладающим, оно придает древним мотивам новый облик, оно не наполняет их новым содержанием, но усложняет их смысл и их символику.

## Научная и этическая польза дискуссий

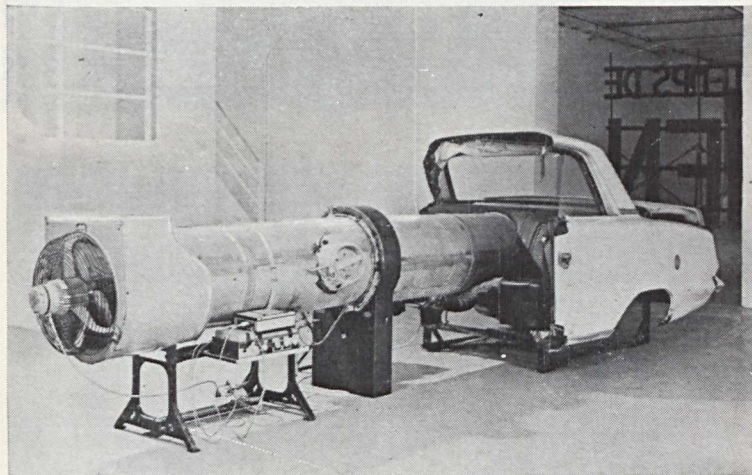
И тут мы подходим к проблеме нашей науки, которая представляется мне в высшей степени актуальной. Это — проблема художественного анализа произведений народного искусства. Следует признать, что современные исследователи владеют им совершенно недостаточно, более того, совершенно им пренебрегают, предпочитая витать в дебрях теоретических построений. Однако в исследовании любого явления искусства художественный анализ совершенно необходим, без него это будет только разговор вокруг искусства, около искусства. Чем сложнее проблема содержания, тем важнее возможность раскрытия его через форму. Это бесспорная истина. Мой путь к народному искусству и шестьдесят лет назад, и сегодня лежит через осознание художественной ценности вещи, а значит через художественный анализ ее. Наши споры, из которых лишь некоторые были упомянуты в этой статье, могут быть решены в конечном итоге только через убедительное раскрытие художественных достоинств вещи. К этому я и призываю сегодняшних исследователей народного искусства. Тем более, что понимание и раскрытие художественной ценности созданного народом в веках может и должно стать действенным средством нашей консолидации, преодоления разногласий, в которых, несомненно, много внешнего, наносного, а порой и просто недостойного людей благородного дела исследования народного искусства.

\*\* Воронов В. С. Крестьянское искусство, с. 111—112.



# «Поздние 80-е» на Западе (критический этюд)

Валерий Турчин



Ришар Бокье  
Транспорт желаний  
1985  
Комбинированные  
материалы  
(бетон, дерево и др.)



Роб Шолте  
Фетишизм. 1986  
Холст, акрил

С каким «багажом» культура Запада подойдет к концу века? Этот вопрос задают сегодня критики разных стран. Вопрос, заметим, не праздный. Концы столетий всегда оказывались особо значимыми в культурном развитии — достаточно вспомнить конец XVIII столетия с его общественным, идеологическим и художественным кризисом, породившим Великую французскую революцию. Не менее поучительна и атмосфера «fin de siècle» в конце прошлого века, противоречия которой разрешились в войнах, революциях и — что для нас сейчас важно — в рождении такого феномена, как авангардизм.

Дать целостную характеристику того, что творится или, скажем, выходит на поверхность в искусстве сегодня — конечно, невозможно. Ситуация напоминает лоскутное одеяло, и многие критики делают попытки именно так ее описать. И все же, поскольку вопрос задан, требуется и ответ, хотя бы для того, чтобы не утратить целостное восприятие происходящего.

Одним из несомненных признаков ситуации в западном искусстве все без исключения называют отступление того «движения», с которым еще недавно связывали наибольшие надежды на будущее — «пост-» или «трансавангарда». Водопады красочных масс, брутальность фактуры, стилизации под живопись старых мастеров и подражания росписям неолита — все, что было модным в 70-е годы, теперь вызывает скептическое отношение. Трансавангард начал подвергаться повсеместной критике, его обвиняют в «циничном шарлатанстве», «преднамеренной визуальной адаптации» и т. п. Конечно, нельзя не учитывать, что, как часто бывает, пафос борьбы с ним намеренно преувеличен; представители трансавангарда никуда, понятно, не исчезли, они по-прежнему творят, их произведения раскупаются галереями и коллекционерами. Думается, что в 1990-е годы найдется какое-то равновесие между «новой волной» и тенденциями постаревших ретроспективистов, тем более, что отдельные приемы, ими привнесенные, прижились.

И все же именно возрождение авангардизма наблюдается сегодня повсеместно. Важнейшие очаги его существуют в Европе и Америке. Несколько наций претендуют на звание ведущих: итальянцы, французы, западные немцы и американцы.

Критики, пытаясь определить путь современного поиска, испытывают нехватку терминов. Трансавангард под «зонтиком» своего расплывчатого названия смог собрать многие параллельные и даже конкурирующие с ним термины. Теперь все еще более неопределенно. Некоторые критики говорят о «периоде после Бойса»; Лотар Ромэн говорит о «модерне после постмодерна»; Эдвард Ф. Фрай — о «новом модерне». Ряд критиков и теоретиков хотят придать конститутивное значение возрожденному термину «модерн», рассматривая искусство предшествующих лет (включая и трансавангард) как «протомодерн». Отсутствие терминологической определенности приводит к тому, что название отдельной выставки, такой как, скажем, «Безвременье. Искусство сегодня» (открытой в Западном Берлине в 1988 году), гораздо ярче выражает суть происходящего, чем пространственные писания в духе критического пессимизма. Наиболее удачным пока поэтому остается чисто хронологическое определение: «искусство поздних 80-х»; наиболее очевидным — что в нем победили (не будем гадать, правда, на какой срок) вполне определенные тенденции — «антипоставангардистские».

В нынешнем авангарде все как бы уже дано: копияность, пусть и замаскированная, под известные оригиналы, хранящиеся в музеях, приобретает, по словам П. Рестани, неоманьеристический характер. Сегодня мы не увидим принципиально новых концепций; все, что делает тот или другой мастер, уже знакомо, видано-перевидано. Если трансавангард стилизовал «исторические» измы, доходя в своих вкусах до поп-арта (включая его, но не осмеливаясь брать то, что было после него), то теперь встал вопрос о восстановлении чуть было не утраченных традиций 1960-х: оказывается, они еще не использованы и аналитическая эстетика 1970-х годов их не поняла. Флюксус и хеппенинг, концептуальное искусство и «арте повера», «индивидуальная мифология» и минимал-арт, лэнд-арт и ассамбляжи, жесткий абстрактный стиль в живописи и первые опыты видео-арта — все это, вплоть до выхода в сторону фигуративной изобразительности, оказывается, еще жизнеспособно. Авангардизм, при всех своих сложнейших мутациях, ничего не забывает.

Критики 1960-х, такие как П. Рестани и Дж. Челант, снова активно взялись за перо. Челант вспоминает нью-йоркский неодадаизм и монохромные «пустоты» холстов Ива Клейна, механически-энергетические конструкции Тингели и комбинированную живопись Роберта Раушенберга. П. Рестани цитирует свою статью 1961 года, посвященную «новому реализму», как нередко называли проявления поп-арта в Западной Европе.

Если вернуться к примерам прошлого — а подобные сопоставления помогают порой «просветлить» настоящее, — то побеждает не живописный радикализм Казимира Малевича, но «объектность» Марселя Дюшана и «всегда современного» Фрэнсиса Пикабии. Почти все комментаторы вспоминают дадаизм. Конечно, мы имеем теперь некий «тихий», прирученный дадаизм, приспособленный, как увидим дальше, к массовому эстетическому потреблению. «Дада» являлся тотальным нигилизмом; поп-арт хотя и придал его поэтике пафос утверждения идеалов общества потребления, однако до конца не изжил его парадоксы и иронию. Теперь последнее испарилось... Испарилось, как и концепционность 60-х. Взамен «гамлетовского сумасшествия» тех лет, с их каскадом бесконечных вопросов началось творчество «положительных ответов», предельно объективированных в пространстве за счет заполнения среды масштабными объектами.

Они создаются разными методами: это пространственные ассамбляжи и сложные конструкции-инсталляции (монтаж сделанных вручную или созданных производственным путем объектов), манипуляции с реальной средой в духе минимал- и



## Трансавангард

— термин, предложенный итальянским профессором А. Бонито Олива и объединяющий многие течения второй половины 1970-х — начала 1980-х годов, для которых в целом характерна стилизация приемов старых мастеров и первых «измов» XX века («нео-экспрессионизм», «молодой фовизм», «культурная живопись», «свободная фигурация», «неофигуративность» и др.). Параллельно развивался «постмодернизм» в современном зодчестве и стиль «ретро» в дизайне. Все эти тенденции показывали «разочарование» в авангардизме, как бы хотели вернуться к предшествующим традициям.

## Дадаизм

— течение, сформировавшееся в Цюрихе в 1916 году (хотя отдельные его проявления встречаются на два-три года раньше). В многочисленных манифестах дадаисты проповедовали тотальный эстетический нигилизм, что приводило к намеренно абсурдным решениям, к смещению всевозможных стилистических приемов и созданию «объектов», смонтированных из обывденных вещей. Эти «готовые изделия» («реди-мейд» от англ. «ready-made», термин торговой рекламы) — такие как табуретки и велосипедные колеса, заменяли традиционные формы картин и скульптур. Крупнейшими мастерами этого направления были Марсель Дюшан (1887—1968) и Фрэнсис Пикабия (1879—1953).

## Абстрактный экспрессионизм

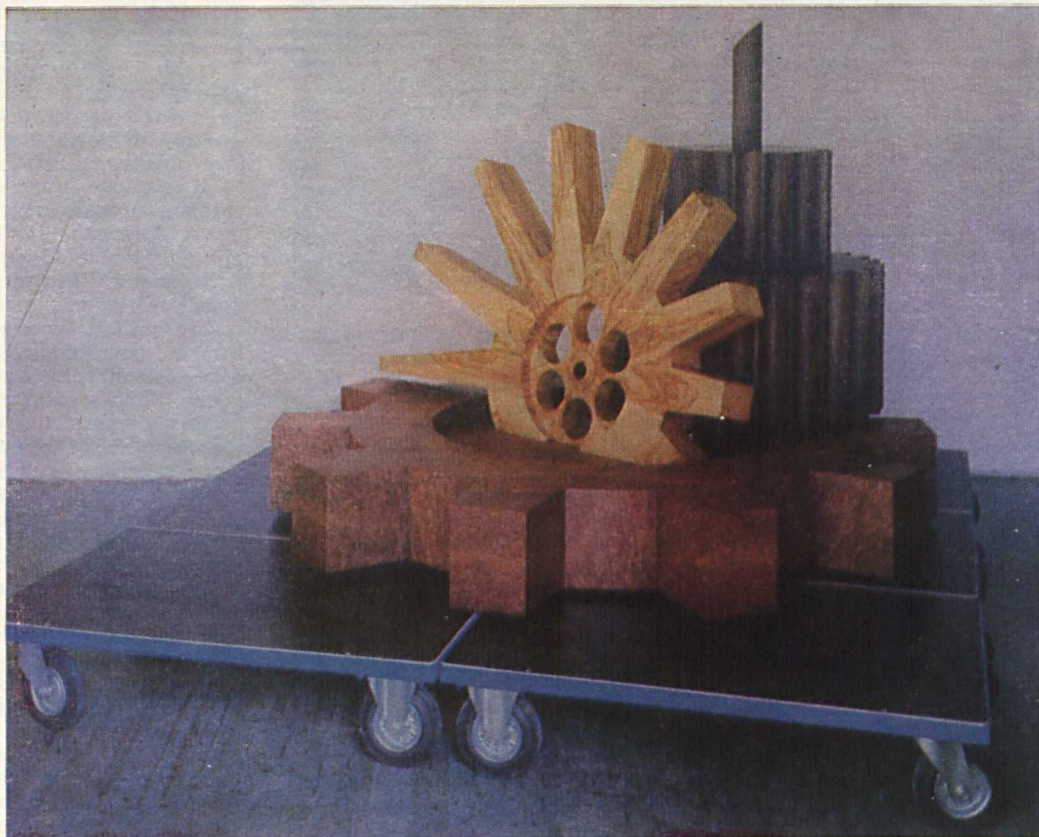
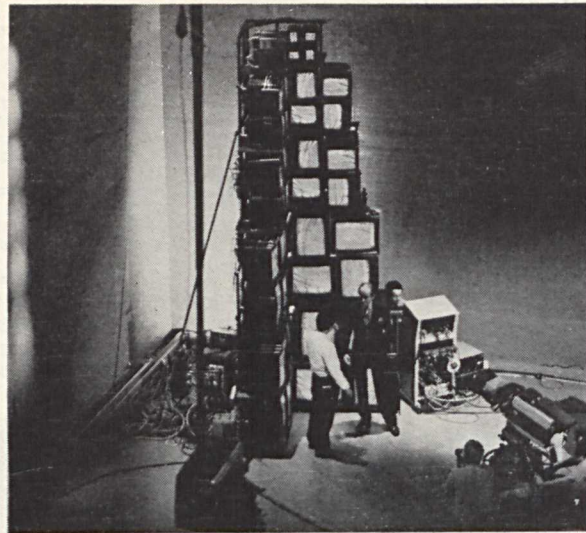
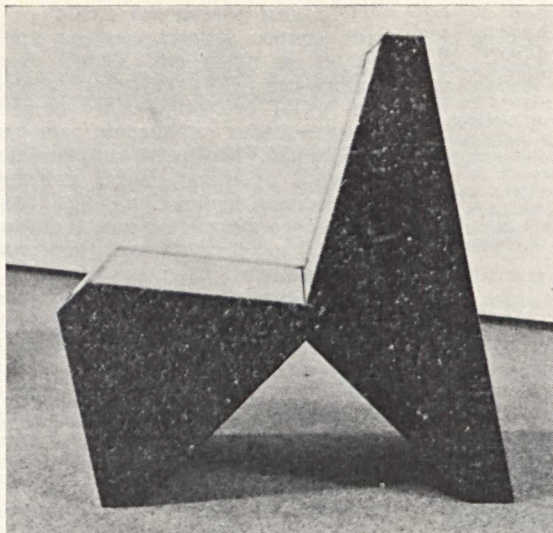
— ветвь абстрактного искусства, сложившаяся в США в 1940—1950-е годы. Крупнейшими представителями являлись Дж. Поллак, Де Кунинг, А. Горки, М. Ротко, соединившие традиции европейского абстракционизма в стиле свободных импровизаций В. Кандинского с элементами «подсознательных» импульсов в духе сюрреализма. При поддержке нью-йоркских галерей получил большое распространение, поднимая престиж этого художественного центра как «третьего Рима» (вторым для истории искусства считается Париж).

## Поп-арт

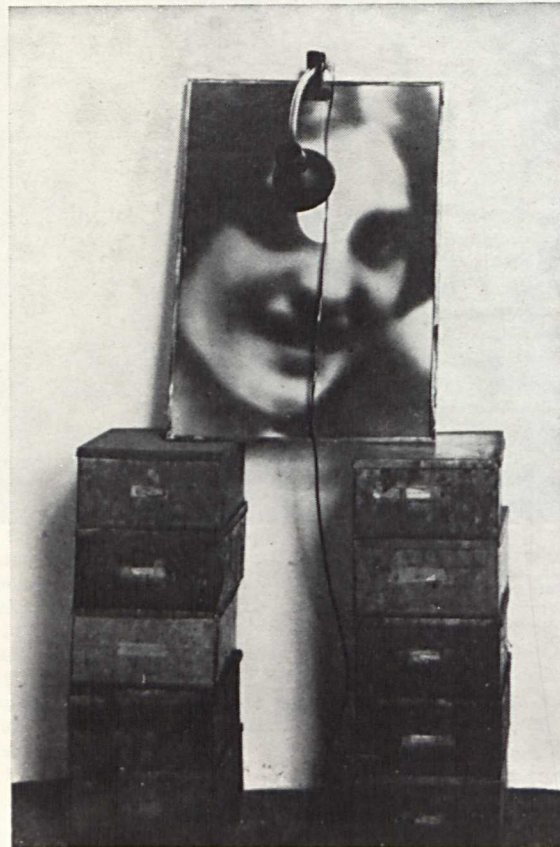
который, выступая против отвлеченности абстрактных композиций, с некоторой иронией используя приемы дадаизма, выражал в наглядных символах, напоминающих рекламу и дизайн, пафос общества потребления (Р. Раушенберг, К. Олденбург, Р. Лихтенштайн, Дж. Розенквист, Дж. Дайн, Э. Уорхол и др.). Опираясь на образы массовой продукции и информации, хотели создать нечто, находящееся «между» жизнью и искусством. Аналогичные явления развивались во Франции, Англии, ФРГ, Италии. Большое воздействие на идеологию американского поп-арта оказал композитор деструктивной школы Джон Кейдж (род. 1912 г.). Егоopus «Молчание» представлял собой выход пианиста на сцену и сидение в бездействии перед инструментом.

## Минимал-арт

(«minimal art») — оперирование самыми элементарными пластическими и живописными формами, лишенными привлекательности, не вызывающими никаких ассоциаций, бескомпромиссно противостоящими всякому внешнему украшательству (Т. Смит, Д. Джадд, Р. Блейден и др.). Течение это получило распространение в 1960-е годы. В живописи соответствует «постживописной абстракции», аденты которой (Ф. Стела, Б. Поланд и др.) показывали холсты, равномерно окрашенные, расчлененные большими орнаментальными и упрощенными формами.



Стефан Хубер  
Работа в государстве  
1987  
Дерево, клей, сталь  
и др.



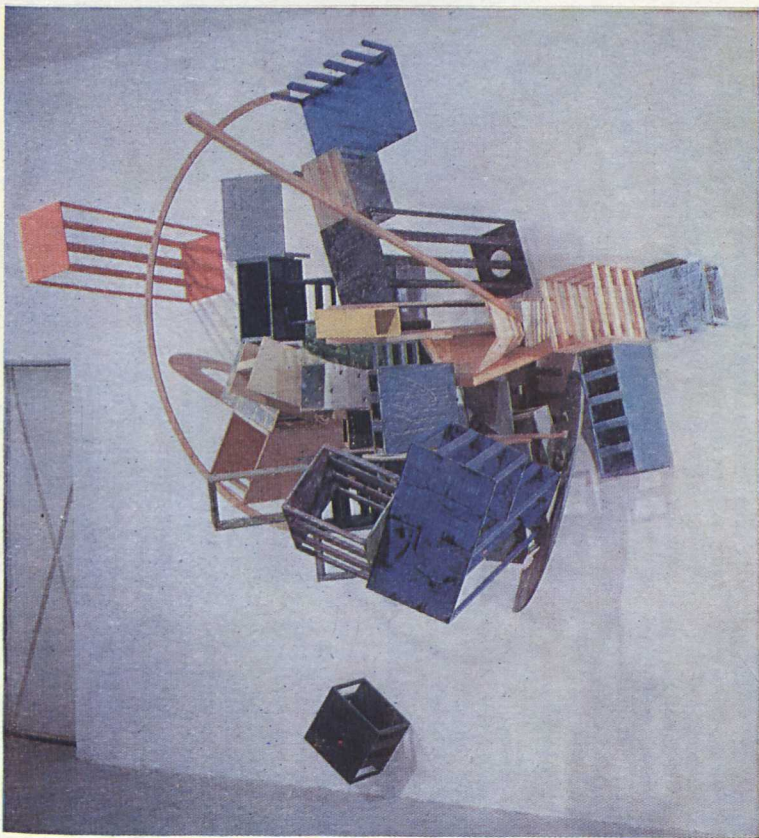


## Флюксус

— буквально «истечение»: прием авангардистского искусства, трактуемого как разного рода формы проявления творческой энергии. Не связан ни с каким конкретным направлением. Как термин обычно употребляется при описании эффекта манипулирования художника своим телом и всевозможными объектами, в процессе которого создаются парадоксальные, не мотивированные логикой, ситуации.

## Арте-повера

(итал. «arte povera») — «бедное искусство» — одно из течений, сформировавшееся в Италии и близкое американскому поп-арту. Идеологом стал Дж. Челант, ныне переехавший в США. Для художников этого направления характерно использование не имеющих ценности материалов (рваные холсты, доски от ящиков и т. п.).



## Хепенинг

(англ. «happening»). Акция, обычно коллективная, провоцирующая свободу каждого участника и манипуляцию предметами. Все действия развиваются по предварительно намеченной программе, где, однако, большое место отводится импровизации, дающей выход различным бессознательным побуждениям, нередко в форме истерии (совместное уничтожение автомобиля, имитация очереди и т. п.).

## Концептуальное искусство

— демонстрация объектов и надписей, которые провоцировали бы сознание зрителя на поиски смысла представленного. Обычно использует форму «документации», в качестве которой выступают надписи, фотография, график и т. п. Подобные «документы» имеют подчеркнuto внеэстетизированную форму, являясь лишь формой бытия «концепта», то есть идеи.

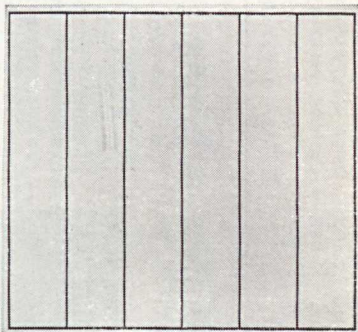
## Ассамбляж

(«assamblage») — совмещение в одном пространстве разнородных предметных, пластических и живописных элементов. Имеет родство с «аккумуляциями» — «накоплением» разнородного материала в произвольных комбинациях. Если формы получают за счет их сдвигания и впрессовывания друг в друга, то перед зрителем «компрессы».

В центре:

Нахум Тевет  
Композиция. 1986  
Дерево, акрил, алюминий и др.

Тим Эбнер  
Без названия. 1988  
Пластмассы на панели



лэнд-арта, активное использование информационно-передающих устройств и, наконец, «готовые объекты». Подобное творчество внеобъектно, внедраматично, внеиндивидуально. Если раньше все, что делал художник-авангардист, можно было принять за метафору, то теперь торжествует данность. Есть, конечно, и просто живопись, но ее только условно можно назвать «живописью», так она неживописна. Это очень схематичный, чертежно исполненный стиль «нео-гео» (новая геометрическая абстракция). Показательно, что он опирается все на тот же опыт 1960-х годов, на творчество Кенета Ноланда и Франка Стелы или использует монотонно повторяющиеся орнаментальные узоры. Происходит дальнейшее освобождение от «эстетического».

При этом, как правило, делается ставка на высокое качество изделия, на эффект «сделанности». Это такая сделанность, которая принципиально неотлична от подобного качества у товара. Господствует дух «вложенного капитала», ремесла и высокого технологизма, логичности и материальности. Новые объекты, будь то конструкция на выставке или некое строение на природе, занимают определенное место в пространстве, как бы сказать — в чисто физическом смысле, — как некая «социоскульптура» или «психологическая оккупация». Все воспринимается как результат художественной «работы», как «объективированный труд», где автор выступает в обличье, мало отличающемся от инженера, рабочего, предпринимателя (вспомним хотя бы Гюнтера Юнкера, выставка работ которого была недавно показана в Москве). Такие авторы создают, пользуясь словами П. Рестани, «нео-редимейд» (то есть новые «готовые» вещи), представляющие собой автономные конструкции, лишенные фетишистской магичности минимал-арт или контекстности концептуального искусства; их собственная среда воспринимается как «естественная», как среда нашего бытования. Такая среда окрашена в тона поведенческой ситуации современного человека, которого больше волнуют проблемы экологии и потребления, чем духовного спасения. Объекты тяготеют к концепции «организованной деструкции» — то есть чего-то такого, что вовсе не обозначает хаоса, разрушения целостного ансамбля, а значит лишь свободное манипулирование объектами, при котором на первый план выступают масштабы, массы, формы. Это некое «что есть, то есть», без особого дополнительного смысла, зато с интересом к какому-то формальному порядку. Конкретность материала, эффект сделанности, пространственная убедительность и технологичность, повторяем, здесь самое главное.

Француз Ж. Лавье покрывает шпательной холодильником, благодаря чему он «превращается в произведение искусства». Некоторые художники делают «компоновки» из предметов бытового обихода. Ж.-М. Бюстаманте, например, представляет обычный стол, на котором находится кристалл, оформленный в виде автомобиля. Р. Шолте в 1988 году показывает в Бостоне на выставке «Поздние восьмидесятые в американском искусстве» небарочный стол с поставленной на нем застекленной старинной гравюрой. Огромные объекты, обугленные, как бы выпшедшие из ада огненных смерчей, демонстрировал на последней выставке «Документа» Р. Моррис, а Б. Шварц создал там же сложный пространственный объект с зеркалами, металлическими конструкциями и системами видео. С. Бэртон экспонировал кровати и кресла, сделанные из гранита. Упомянутый Лавье работает с реальным пейзажем, создавая в нем геометрически правильные насыпи и ямы. Критик Елизабет Яппе, говоря о современном перформансе, отмечает, что он «все больше опредмечивается»: новые его разновидности, конечно, напоминают 1960-е годы, но без былой мифологичности; скорее это простое заполнение людьми среды (выставочного зала, улиц и площадей городов). Ситуация «человек — коллектив» активно погружается здесь в контекст «повседневности жизни», не являясь чем-то экстраординарным, как раньше. Важен лишь процесс общения, где все выступают индивидуально и в то же время вместе.

Большинство пространственных комбинаций тяготеет к архитектуре и дизайну, почти интегрируясь с ними. Штефан Веверки строит стеклянный павильон; Х. Бруммак делает «Дворцовую палатку» — тент, укрывающий абстрактные скульптурные формы. Характерно, что на той же «Документа» имелся целый большой раздел архитектурных проектов, представленных такими известными мастерами, как Чарльз Мур, Альдо Росси, Алессандро Мендини, Ханс Холяйн. Немалые разделы в современных экспозициях занимают и работы художников видео-арта. Нередко видеосистемы закрепляются в структуре инсталляций. «Ниагарский водопад» Шигеко Кубота состоит из 19 мониторов, вставленных в большую коробку с элементами раскрашенной абстрактной скульптуры. «Горы» из телевизионной аппаратуры создает и пионер этого направления Нам Джан Пейк. Некоторые утверждают, что подобные произведения — самые актуальные в эстетике «нового модерна»: благодаря им создается своеобразная «машинно-информационная среда».

Художники по-прежнему стремятся использовать передовые технологии. Однако теперь интерес к технике и «готовому продукту» рассматривается не как социальная утопия, а всего лишь как определенный инструмент пересоздания среды, как некая визуальная пластика, свободно сочетающаяся с информационными репродуцирующими системами (фотография, кино, видео) и осветительной арматурой. Фабрициус Плесси показывает несколько телевизионных экранов, в поверхность которых вставлены лопаты.

Художник — уже не «рассказчик» историй, пусть и записанных, как в трансавангарде. Для нового искусства характерна нулевая степень «текстовости» объектов: это искусство соответствует «постструктуралистской» стадии в развитии философского и лингвистического мышления, того, что философ

Окончание на стр. 46—47.

Тим Эбнер  
Без названия. 1988  
Пластмассы на панели

На стр. 42 (вверху)  
Скотт Бэртон  
Гранитное кресло  
1986. Гранит

Нам Джан Пейк  
Видеоскульптура  
1984  
Комбинация мониторов

На стр. 42 (внизу)  
Жан-Марк Бюстаманте  
Без названия. 1987  
Дерево, кристалл

Кристиан Болтански  
Резервы. 1987  
Комбинированные материалы (фотография, электролампа и др.)



- Тбилиси...
- Графика без берегов.
- Спор о «новосибирских геростратах» завершен.

В день перед открытием Съезда народных депутатов Первый секретарь СХ Грузии Георгий Гуния показывал в Правлении СХ СССР материалы, отснятые разными людьми (имен их не называют) 9 апреля в Тбилиси. С ним приехала группа художников, которые оказались непосредственными участниками событий той страшной ночи.

Именно в помещении Худфонда на проспекте Руставели принесли тела первых жертв. Ленты снимали на месте события в толпе, из неудобных верхних точек — с балконов, из окон. Иногда изображение на них исчезает (операторы прячут камеру), остается звук, лязганье металла, крики толпы: «Сакарт-вело, Сакартвело», команды в мегафон.

Медленно идут по Руставели войска, на щитах отблеск света. Патриарх Илия II обращается к народу с просьбой разойтись, предупреждает об опасности.

Войска выравниваются перед атакой. Бессмысленное кружение людей, взмахи дубинок и саперных лопаток.

Слышен звон колоколов Кашветского храма. Интервью с грузинскими милиционерами. Они пытались спасти демонстрантов и пострадали сами. Записки несовершенных, сержанты говорят по-русски с трудом. Грузинские художники рассказывали, что видели сами, о судьбе лидеров неформальных объединений, о положении в Грузии и упрекали прессу и всех честных людей в малодушии, робости, нежелании глядеть правде в глаза. И просили о помощи. В ответ художники — народные депутаты обратились с запросом в правительстве.

## Запрос народных депутатов СССР от Союза художников СССР

Подобно ознакомившись с материалами, раскрывающими трагические события, происшедшие в Тбилиси 9 апреля с. г., мы решительно протестуем против страшного акта насилия, совершенного при разгоне несанкционированного митинга и мирной демонстрации, что повлекло за собой массовое избивание ни в чем не повинных людей, человеческие жертвы.

В. Высоцкого, выпустил альманах нонконформистского русского искусства и литературы «Аполлон 77». В последнее время активно работает в комитете, который пытается способствовать освобождению советских военнопленных в Афганистане, пожертвовал средства на устройство госпиталя для жертв афганской войны. И разумеется, на фоне такой биографии вопросы, которые задавали во время пресс-конференции: «Хотели

### ...и его картины

Недавняя выставка М. Шемякина в ЦДХ произвела сенсацию, хотя сами вещи были восприняты интересующейся публикой очень неоднозначно. Никто не оспаривал несомненно высокое мастерство художника — мастерство, временами переходящее в некий род щегольского лихачества, — но ледяная отчужденность, исходящая от его работ, вызвала раздражение у многих. Художника упрекали в иссушающем рационализме, бездуховности и даже в салонной позе. Реакция на отчужденности: род обратной связи. Не знаю, был ли он к этому готов, но мы, похоже, готовы не были. От своего художника, пускай и живущего на Западе, мы ждали большей congenialности. Так и прошел он у нас — как иностранец, в одной обойме с другими крупными мастерами современного авангарда: Юккер, Бакон, Раушенберг, Шемякин...

С данной оценкой можно спорить. Можно тащить художника назад в родные пенаты отечественной традиции, ссылаясь на многочисленные национальные источники его искусства: русский лубок, мирскушника, Кандинский, Филонов — все, что заметно повлияло на характер его изображения. Однако для понимания Шемякина, в том числе и его культурных ориентаций, большее значение имеют не формальные знаки принадлежности к национальной школе, но содержательные особенности его работ, общий строй его худо-

бы вы вернуться домой?», «Евгений Евтушенко как-то сказал, что в России поэт всегда немного больше, чем поэт. Считаете ли вы, что русский художник за рубежом всегда немного больше, чем художник?» — звучат, мягко говоря, наивно. Пора перестать удивляться тому, что за граница действительно существует и что там живут люди.

В. Колли

воисных концертов М. Шемякина. Художник развивает ее не в привычном для нас бытовом или морально-религиозном плане, но в плане метафизическом и философском. Смерть понимается как неизбежное разрушение всех ценностей, как единственный итог жизни, не сулящий ни памяти, ни воскресения.

Подобное отношение к смерти не свойственно нашему оптимистичному искусству, которое даже в наиболее мрачных устремлениях всегда остается искусством жизнелюбивым, верящим в конечное торжество нравственных идеалов и в телеологические хеп-пи-энды.

Шемякина же завораживает драма распада материи, претворения чего-то в ничто, живого в неживое. В этом смысле важно обратить внимание как на сюжетные пристрастия художника — космологизированные НАТЮР-МОРТЫ, гигантские черепа, разделанные туши, срощенные с беспомыслием, гуманоидоподобными мясниками, — так и на чисто образительный, без конца повторяющийся прием «пожирания» формы-образа фоном, трактованным как агрессивная и таинственная всепоглощающая среда.

Это — мотив Vanitas, мотив, характерный для западноевропейской «фаустовской» культуры, но русской культурой практически не воспринятый. Потому неудивительно, что выставка М. Шемякина, такая цельная и энергетичная, обдала нас холодом разгерметизированной, и мы, зри-

ка и возмущителя спокойствия. Эти скромные пейзажи и натюрморты с их нарочито суженной колористической гаммой вызывают восхище-

## Художественная эмаль

Выставка во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства познакомила зрителей с художественной эмалью в самых разных ее видах: от стилизованно-бытовой композиции «Коммунальная кухня» через традиционную ростовскую фишифти, утратившее многие из своих традиционных черт. Интересным и перспективным оказался «географический состав» участников выставки. Здесь экспонировались работы художников не только из традиционно сильных эмалевых центров — Таллина, Риги, Вильнюса, Ленинграда, Москвы, Тбилиси, но и мастеров из Львова, Симферополя, из Казахстана и Киргизии, из Вологды, Костромы, Ярославля, Курска. Будем надеяться, что выставка послужит началом регулярных биеннале эмальеров в Москве.

Ю. Котова

## Форма и образ

60 работ — выложить все как есть, всю правду о личном творчестве. Задача оказалась довольно непростой, причем подбор затронул не только узких специалистов по графике — типа Н. Котёл или Н. Короткова, но и мастеров других видов искусства. Отсутствие привычной обложки графиков-генералов несколько смутило сумчан, поскольку не совсем ясным было новое равнение в искусстве. Средний возраст участников 36 лет, среди них С. Присекин и И. Лубенин-ков, интеллектуал Е. Гор и бруталист В. Айзенберг, символист по призванию О. Колесов и тонкий лирик Н. Нольде... Экспозиция получилась в целом довольно камерной и спокойной. Отсутствовали образные «определительские сю-



Н. Овчинников. МО



Воинскими подразделениями в ход были пущены дубинки, саперные лопатки, химические отравляющие вещества. Жестокый самосуд вершился на месте, тем самым попирая Конституцию и законы страны.

Все эти аморальные, противозаконные действия требуют самого строгого осуждения, тщательного расследования, выявления всех виновников совершенного, начиная от исполнителей и до тех, кто руководил преступной акцией.

Наше общество, вставшее на путь перестройки, демократизации, должно осознать, что кто-то стремится повернуть эти процессы вспять. События в Тбилиси свидетельствуют об этом. Нельзя строить правовое государство на человеческой крови, страданиях людей, отравленных газами. Только гласность, полная правда, законодательные гарантии могут обезопасить нас от подобных трагических событий.

Мы присоединяем свой голос к запросам народных депутатов СССР от Союза кинематографистов СССР, Союза архитекторов СССР, Союза дизайнеров СССР, Академии наук СССР и считаем, что материалы расследования событий в Тбилиси должны быть рассмотрены на Съезде народных депутатов СССР для принятия срочных и необходимых решений. Прошло слишком много времени со дня событий и общественного требует опубликования итогов расследования.

## НАРОДНЫЕ ДЕПУТАТЫ СССР

А.В.Васнецов  
Т.С.Игитян  
С.У.Курбанов  
Е.Д.Мальцев  
Е.Т.Мергенов  
О.М.Савостяк  
В.Д.Скляренко  
Д.О.Скулме  
В.И.Степашин

# Выставки

## Михаил Шемякин...

24 марта в Москве в ЦДХ открылась выставка М. Шемякина. Эту выставку, верное, следует считать вехой в нашей истории взаимоотношений с художниками галереях Европы, Америки и Японии, издал ряд пластинок с записями русских певцов: А. Дмитриевича, В. Полякова,

жестового мирозерка. Говоря так, я прежде всего имею в виду тему Смерти, как сольную партию всех жи-

## Немецкая графика

Выставку немецкой самодельной графики в Москве открыл Вольфганг Хольцгаузер, сотрудник Центрального Дома культуры работы в ГДР. Всего 77 листов, очень интересных и разнообразных по стилям и темам. Здесь можно увидеть работы и профессиональных художников, и просто любителей. Темы работ очень близки и понятны. Это проблемы экологии, жизни города, жанровые сценки. Видимо, желая доста-

тели, традиционно избегали подобные зрелища, естественно, — отшатнувшись.

Ю. Пяковский

## Снова МЕМОРИАЛ

В марте-апреле в залах ЦДХ состоялась выставка «Художники — жертвам сталинских репрессий» (авторы — И. Лубенников и А. Скокан). На выставке проводился сбор средств в помощь жертвам репрессий. Известно, что в целом они обеспечены намоного хуже своих бывших папачей. Итак, в зале висели картины, графика, стояла скульптура. Лагерные зарисовки замечательного художника Юлю Соостера, известная картина Д. Жилинского «Арест отца». В середине зала — ряд свисающих с потолка белых полотен, отпечатавшихся в них привязанными внизу кирпичами, портреты, справки о реабилитации, фотографии «не столь отдаленных» мест в их тогдашнем и нынешнем состоянии. И самое

Е. Егорьева

## Выставка Джорджо Моранди

В марте в ЦДА показали выставку работ Джорджо Моранди (1890—1964). Он родился в Болонье, искусство его стояло несколько в стороне от бурных течений и стилистических тревог XX века. Правда, в течение нескольких лет в начале 20-х годов он вместе с де Кирико и К. Карра входил в состав группы метафизиков, противостоявшей мод-

Украинский областной город Сумы становится известным не только своим сахарным производством и чартерным авиарейсом Сумы—Рим (через 2,5 часа вы в столице Италии), но и по-своему яркими событиями художественной жизни. Апрельская Неделя 1989 года ознаменована отобразительного искусства крытием выставки графики московских художников. Устроители решили не ограничиваться каким-либо одним стилем или манерой, а показав всего лишь — 16 авторов,

## Нам опять пишут

В редакцию журнала «Декоративное искусство СССР»

Правление Новосибирской организации СХ РСФСР, ознакомились с опубликованным в № 11 за 1988 год письмом Ю. Титкова и Р. Полейко, считает необходимым высказать свое мнение по этому поводу. Несомненно, что за достоверность и точность излагаемых сведений ответственность несут в первую очередь авторы письма. Но при этом и редакция, печатая материал, должна проверять достоверность сообщаемой информации. В письме указаны выше авторов, многие неверно, в частности, утверждение о том, что художники сделали для выставочных залов новую проводку. Согласно проекту дизайна, каждая работа в экспозиции имела индивидуальную подсветку, что и было выполнено художниками за свой счет. Утверждение о том, что

В заключение редакция должна отметить только одно: финансовые уточнения существуют. Но речь в письме шла не только об оплате выставки, но такому частному поводу. Речь в письме идет о свободе творчества — и этот вопрос должен, как нам кажется, кровно интересоваться каждого. За него должны выступать и художники в отделе, и группы, и организации, и союзы. Мы догадываемся, что когда на выставке по конъюнктурным, цензурным соображениям снимали работы, Союз художников не осмелился прямо выступить в их защиту. Но, может быть, первое письмо мы могли бы получить сразу от Новосибирской организации СХ — причем полностью соответствующее существу дела и лишнее «досадных неточностей».

\* Подсчеты сокращены. — Ред.

жеты, где было многозначительных потуг на философскую всеохватность. Показывались только оригинальные листы, существующие в единственном экземпляре. Но поскольку много в нашей жизни есть непонятного, в том числе и что такое графика, то В. Черкашин показал фотографии графических листов, дополнив только «поводившихся» с помощью ретуши и карандаша, а Мацумаро Хан представил три стеклянных сосуда с обрывками бумаги и пенслом. С. Шумейкин

авторы сами оплатили изготовление рам и подставок, не соответствует действительности. Участники выставки «восьми» получили даже больше того, что обычно расходуется на организацию выставки \*.

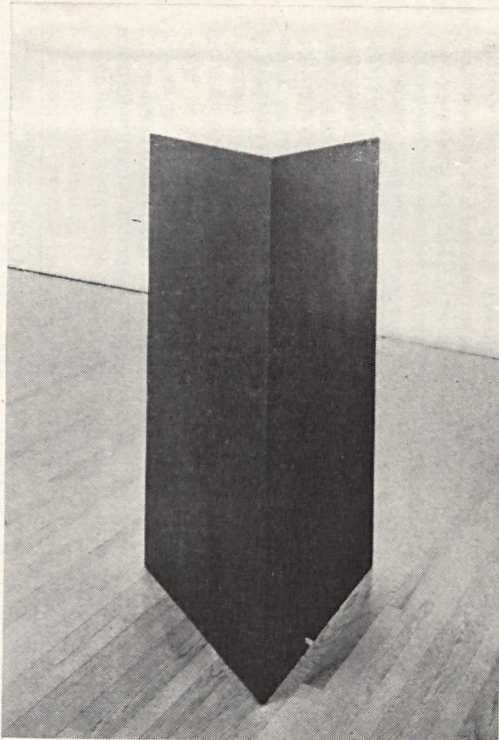
Мнение о необъективности публикации разделяют и члены графической секции. В протоколе заседания секции от 14.12.88 г. сказано: «Авторы выставки выражают большое недоумение по поводу этой, вышедшей через год после выставки, публикации, в которой наряду с объективными фактами имеется ряд досадных неточностей». Правление считает необходимым требовать публичного извинения авторов письма за искажение фактов.

В. Н. Лагуна  
Председатель правления Новосибирской организации Союза художников РСФСР



## Лэнд-арт

(«land-art») — искусство трансформации природных объектов (рытье траншей, создание насыпей и т. п.), идейным источником которого являются проблемы экологии и борьба с коммерциализацией искусства. Творения этого направления нельзя купить, они находятся вне музеев, часто огромных масштабов, требуют затраты больших средств; обычно они видны полностью только с воздуха; в галереях и журналах демонстрируются только фотографии с них. Формы, которые представлены в виде траншей для насыпей, напоминают знаки древних примитивных культур (работы Р. Морриса, Д. Опенгейма, Р. Смитсона).



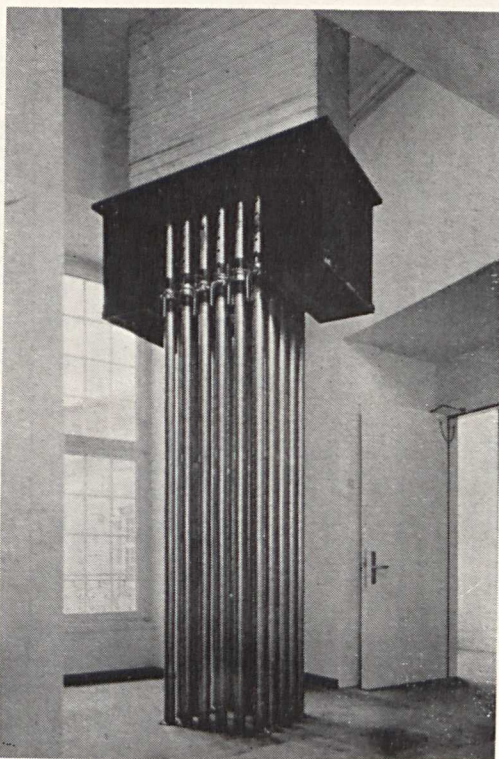
## Гиперреализм

— течение искусства 1970-х, называемое иногда также «фотореализмом». Последнее название объясняется тем, что художники (Р. Эстес, Ч. Клоуз, Р. Гонза и др.) имитировали в живописи и графике приемы фотографии, с холодным любопытством, документально точно фиксируя мир общества потребления, с его богатством, катастрофами и т. п. В пластике такие тенденции привели к созданию крайне правдоподобных муляжей.



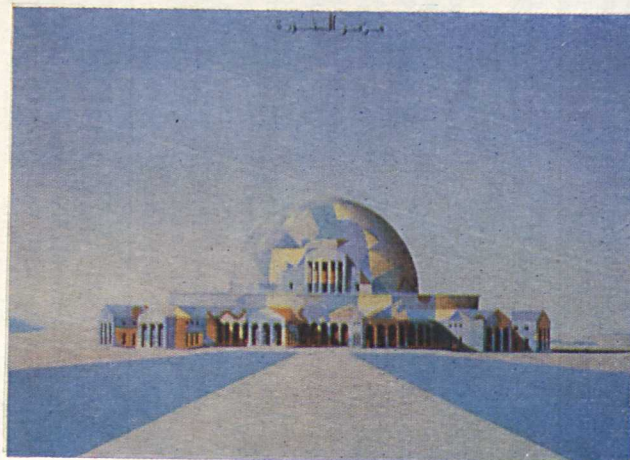
## Видео-арт

(«video-art») — искусство манипулирования и трансформации изображения, получаемого на видеоаппаратуре. Получило распространение в 1960-е годы. Лидер этого направления — Нам Джан Пейк, выходец из Кореи, преимущественно работающий в ФРГ и США. Видео-арт подразумевает комбинации мониторов и демонстрацию по ним специально отснятых сюжетов, близких к боди-арт и перформансу. Иногда демонстрируется и сам процесс съемки определенного сюжета.



## Инсталляция

— монтаж в пространстве разнообразных технически или ремесленно изготовленных объектов, нередко крайне масштабный, сочетающий порой и случайно собранные материалы, и всевозможные информационные системы.



## Перформанс

(англ. «performance») — концептуализированное действие с участием самого художника или группы людей. Обычно связанное с выявлением биологической и психической энергии, приобретающей символическую форму современного ритуала. Переживания, характер сознания, поведения в момент человеческого общения — все это «изображает» перформанс посредством жеста, позы, размещения в специальном пространстве и т. п.



## Кинетическое искусство

— направление авангардистского творчества, предполагающее возможность движения объекта в пространстве, его трансформацию, как иллюзорную, так и действительную. Первые попытки намечались в 1920—1930-е годы в дадаизме и абстрактном искусстве (например, вращающиеся вокруг своей оси композиции «мобили» А. Калдера). Отражает увлечение техникой как одним из атрибутов современной цивилизации; имеет определенный оттенок иронии (саморазрушающиеся машины Ж. Тингели).

## Инвайронмент

(от англ. «environment») — прием авангардистского искусства, направленный на создание и пересоздание определенной пейзажной или предметной среды, искусственных пространств, часто с пародийным оттенком.







Окончание. Начало на стр. 41—43.

Т. Адорно предсказывал как «аскезу в отношении смысла», воздержание от интерпретаций.

Если «старый» авангард был философичен и утопичен, то нынешний стал потребительским. Современная выставка в принципе не отличается от выставки товаров. И не только потому, что тут может быть просто экспонирован «Мерседес» (А. Леция), часть автомобильного кузова (Р. Бокье), большого размера синтетический медвежонок (М. Палестина) или колбасная машина (А. Хана). Главное — новый авангард отказывается от «переделки» сознания. Идеи автономии искусства, конфликта искусства и общества — все в прошлом. Это творчество, которое живет в обществе, имея больше социальное и информативное измерение, чем собственно эстетическое. Это социальная пластика современности.

Произведения можно рассматривать как «продукты», соединяющие искусство и жизнь, причем жизнь в экзистенциальном значении, не требующем пояснений. Это то, что Юрген Хабермас назвал в своей статье «Введение в постмодерн» «коммуникативной сделкой»: современный зритель на Западе легко идентифицируется с таким искусством, воспринимая его «своим»; это искусство города, его звуков, ритмов, с определенным настроением жить. Альф Шулерс устанавливает на фасаде универмага железные, словно «падающие» трубы, к ним дается музыкальное сопровождение: городской шум, чуть усиленный в записи. Нордберт Радермакер устанавливает вазы на фасаде только что отстроенного дома. Юрген Клауке создает громадный «голубой фриз» из образцов рентгеноконтроля в аэропортах...

Меняется и сам характер потребления этого искусства в обществе. Растет стоимость организации выставок. Повышаются

цены авангардистских акций. Некоторые акции Кристо, занимающегося упаковкой в пластические пленки домов и мостов, обходятся почти в 70 000 долларов. Типичен пример выхода из Венгрии Иштвана Кантора (псевдоним — Манти Кенсин), основавшего «неонизм». В конце 1970-х он организовал собственную фирму, оборот которой к настоящему времени достигает миллиона долларов. Он делает хеппенинги, используя в своих постановках «некоммуникативные формы коммуникаций» (с элементами юмора и фольклора).

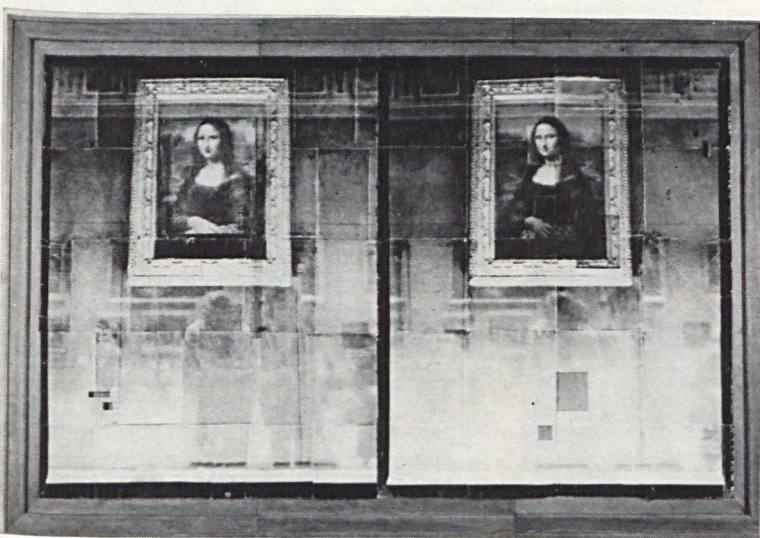
Возрос, особенно в США и ФРГ, потребительский рынок искусства (в Париже и Риме искусство «сравнительно дешево»). Музеи современного искусства, такие как Центр современного искусства им. Ж. Помпиду в Париже, необычайно популярны. Музей современного искусства в Кельне за месяц посетили полмиллиона зрителей. Столько же людей пришло на «Документа 8» в Касселе, «самый большой спектакль современного искусства», в котором участвовало 150 мастеров из разных стран. Кстати, эта выставка была открыта в течение ста дней — а ведь Кассель, хотя и находящийся в центре ФРГ, еще недавно воспринимался как тихий, провинциальный город.

Характерно и то, что на этой выставке не было зафиксировано ни одного выражения недовольства, нападок, насмешек. Сказалась, возможно, уже привычка к авангарду, который ско-

**Вверху:**  
Манти Кенсин  
(Иштван Кантор)  
Неонизм  
Перформанс, 1 час

Лорна Симпсон  
Портрет, 1988  
Фотография

**Внизу:**  
Старн Твинс  
Две Моны Лизы  
с автопортретом  
1985/1987  
Репродукции,  
фотография, панель



На стр. 46  
Мэг Уэбстер  
Вода в хранилище  
1988  
Металл, акрил

Эберхард Бослет  
Облегчение  
1985/1987  
Комбинированные материалы (стальные трубы, письменный стол и т. п.)

Генрих Бруммак  
Скульптура  
1979/1987. Модель

На стр. 46 (цветные)  
Плакат к выставке  
«Документа 8». Кассель, 1987

Алессандро Мендини  
Универсальный музей  
1987. Модель

Филип Тааффе  
Трансфигурация, 1987  
Шелкография, акрил,  
коллаж, холст

ро будет праздновать свое столетие. Но не только это. Особенно важным оказалось приращение авангардизму «потребительской формы». Это — искусство успокоенного общества. Оно и само является успокоенным. Бросается в глаза его полная бесконфликтность, отсутствие — за малым исключением — политических амбиций и претензий. У нового искусства нет дидактических и пропагандистских целей, которые повсюду рассматриваются чуть ли не как «репрессивные».

Перед нами искусство стабильного общества, расширяющегося среднего класса. Оно не боится социальных катастроф, в меру оптимистично. Сама его индифферентность к «высокой» политике созвучна реальному нежеланию принимать активное политическое участие в жизни, принципиальное невежество в общественных вопросах. Оно не смотрит ни в прошлое, ни в будущее. Если модернизм в разных своих проявлениях являлся своего рода «личной религией», то теперь он стал потребительским культом больших коллективов.

Новый авангардизм демонстрирует себя в системе, ничем не отличной от других форм потребления. Его произведения — это «реальное дело» наших дней; тут не нужны комментарии; потому критики не столько анализируют и не столько анатомизируют, сколько описывают, собирают мнения и т. п. Если направление нового модерна будет столь успешно развиваться в дальнейшем, то, возможно, учитывая его технологичность, связь с дизайном, архитектурой, трансляционной техникой, усилятся его интеграция с жизнью, начнется некоторое взаиморастворение, о чем, заметим, авангардизм мечтал всегда.

Новый модерн поздних 80-х нашел компромисс между автономией и утилитарностью, искусством и продуктом, ремеслом и эмоциональностью, рациональным и бессознательным. Он научился сплюсовывать то, что по сути своей должно исключать друг друга. Он пестр, повторяем, как лоскутное одеяло, но сделан с качеством Тойоты. Он, собственно, балансирует между искусством и авангардизмом, возможно, не являясь ни тем, ни другим, представляя собой сложный сплав «не-искусства» и «не-авангардизма».

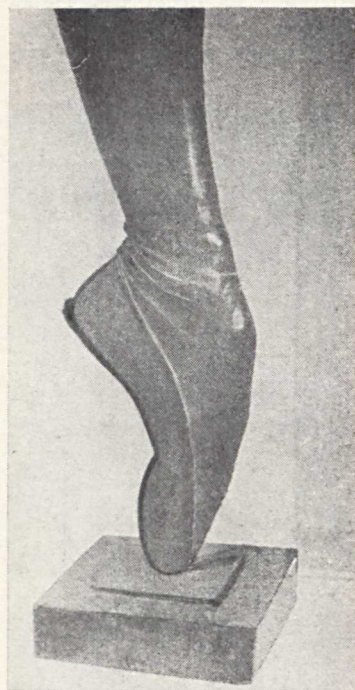
Мы попытались — как это не было трудно — дать его общую характеристику. Но вот вопрос о том, является ли это искусство именно тем, которому суждено символизировать рубеж тысячелетий, — этот вопрос до сих пор остается открытым. А если не оно, то кто?



# Балетные люди

## Фредмана-Клюзеля

Татьяна Портнова



Имя русского скульптора Бориса Оскаровича Фредмана-Клюзеля сейчас мало кому известно, но на рубеже XIX—XX веков его, по выражению А. Бенуа, «балетные люди» привлекали внимание.

Обширное творческое наследие Б. Фредмана-Клюзеля рассеяно по различным музеям и частным собраниям Советского Союза. Основная же часть находится за рубежом, в различных городах Центральной Европы, где гастролировали «Русские балеты».

Каталоги дягилевских выставок, тематика которых часто касалась балета, непременно включали имя Б. Фредмана-Клюзеля как художника, наиболее последовательно интересующегося балетом.

Имеется маленький альбом на французском языке: «Exposition des sculptures de Boris Fredman-Cluzel. Les Artistes de la Dance Russes et Français». 1910. В нем перечислены двадцать две балетные работы Фредмана-Клюзеля.

Эти балетные образы созданы не дилетантом. Частое сотрудничество и общение художника с мастерами танца, являющееся основным принципом его работы над темой, обусловили соответствующую систему конкретных форм и приемов изображения балетного образа: индивидуальность танцовщика является организующим началом образа. Это всегда конкретный артист, показанный в рост, часто в определенной балетной роли, в позе танца. Скульптурные статуэтки запечатлевают всего одно лишь мгновение, но это мгновение у Фредмана-Клюзеля всегда очень важное, в нем сходятся глубокие течения характера, образа, роли.

Так, в позе Павловой он совсем не ищет эффектов технического совершенства, которые не являлись для танцовщицы главными, а дает чуть выраженное, словно приглушенное движение. Это создает ощущение сосредоточенной, почти благоговейной тишины, бесконечно длящейся мелодии танца и рождает тонкую поэзию романтического образа.

Скульптуры Фредмана-Клюзеля помимо художественных достоинств имеют еще и ценность художественного документа, беспристрастно фиксирующего хореографию роли, уровень исполнительского искусства и мастерства отдельных солистов. Художественные образы Фредмана-

Клюзеля вбирают в себя множество наблюдений, штрихов, нюансов, всегда придающих произведениям вкус достоверности. Вряд ли у какого другого скульптора, творившего в конце XIX — начале XX века можно найти столь тщательно и подробно выписанный балетный портрет. Даже решение костюма отличается большим вниманием к пластическому и декоративному богатству его деталей. В оформлении фокинских балетов костюм выступал одним из главных элементов сценического действия. В трактовке Фредмана-Клюзеля костюм также неотделимо вплетается в структуру произведения. Так, графическая ясность и точность рисунка костюма И. Рубинштейн в «Клеопатре» придает драматическую напряженность образу и так же органично вписывается в стилистику ее танца. В немалой степени привлекательность и сила работ Фредмана-Клюзеля идет от выразительной внешности моделей — артистов русского и зарубежного балета. Хотя при внимательном взгляде нетрудно заметить, что автор не слишком заботился о глубокой индивидуализации черт лица, драматической роли мимики. Но тем не менее целый спектр диапазона чувств существует между двумя эмоциональными полюсами: от предельной сдержанности А. Павловой — Жизели до крайнего взрыва Половецкого пляса — Больша. Фредман-Клюзель рассматривает портретные характеристики преимущественно через пластику движения и выразительность костюма. Неявное выражение психологической жизни лица модели оказывается для скульптора весьма художественно «выгодным», поскольку дает возможность выявить внутренний мир через пластику тела более емко. Фредман-Клюзель знает меру опоры на факт и умеет обобщать образ.

Сохранились многочисленные слепки Фредмана-Клюзеля с ног танцовщиц: слепок с ноги А. Павловой, слепок с ноги М. Кандауровой. Стопа — тончайший выразительный инструмент балетного актера. Произведения Фредмана-Клюзеля в этом отношении представляют словно выхваченный кадр, отражающий с документальной точностью строение ноги каждой из балерин.

Так же как и «мирискусники», Фредман-Клюзель устремлялся в изысканно-красивый мир Арлекинов и Коломбин как в модель приятного прошлого или счастливого будущего. Тема роковой красоты, вернее, мечта о ней стала привычным мотивом, идеальной темой балета. В интимно-изысканных позах пластики Фредмана-Клюзеля, так напоминающих изящные ракурсы с «Арлекинад» А. Бенуа, К. Сомова, М. Бобышева, с «Арлекинов» и «Коломбин» А. Бурделя, Л. Кайнера, Д. Сегозака, легко обнаруживаются ассоциации, связывающие их с миром поэзии того времени. Исследуя внутренний мир балетной роли, Фредман-Клюзель как бы окружает ее воздухом времен.







# Декоративное Искусство СССР

Главный редактор С. Б. Базазьянц

Редакционная коллегия

Зав. отделом редакции  
Главный художник  
Ответственный секретарь

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

Зав. отд. редакции

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

Художник номера  
Худ.-техн. редактор  
Корректор  
Фотохудожник  
Фотоомонтажи  
Фотографы

Курбатова Т. М.  
Играценкова Г. П.  
Шорсткина И. А.  
Шахов В. С.  
Холин В. Н.  
Пальмин И. А.  
Алексеев Н. Н.  
Онанов С. И.

На обложке:  
В. Петров  
Загнанная собака  
Керамика

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

Сдано в набор 8.06.89  
Подписано в печать 11.07.89  
Формат 70×90<sup>1/8</sup>  
Бумага мелованная  
Высокая печать  
Условных печатных листов 7,02  
Бумажных листов 6  
Учетно-издательских листов 10,218  
Тираж 35 000. Заказ 5301  
Московская типография № 5  
Госкомиздата СССР  
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. 8(381). 1989

Основан в декабре 1957 года

В номере:

1 *Метаморфозы*

Гармония геометрии

2 *Выставки*

Уютный керамомир

7 *Художник и среда*

Кинопроекция на город (глазами художника)

10 *Мнения, суждения, споры*

Подмена

12

Мемориал жертвам сталинских репрессий  
Круглый стол «ДИ» (Д. Сарабьянов,  
И. Пчельников, Е. Асс, Л. Радзиховский,  
А. Бурганов)

17 *Вернисаж*

Елена Худякова

Наталья Богданова

21 *Ракурс*

Письмо в Москву из Афин

Искусство под бульдозерами

Художники и коллекционеры

Заметки фотографа

Вместо комментария

29 *Народное искусство*

Оглядываясь назад, заглядывая вперед

32 *Секреты мастерства*

Мини-мозаика Марики Цагарели

33 *SOS*

Московский зоопарк. Где ему быть?

Зоопарки мира

38 *СХ СССР: быть или не быть*

Другой опоры нет

41, 46—47 *За рубежом*

«Поздние 80-е» на Западе (критический этюд)

44—45 *Газета «ДИ»*

48 *Страница коллекционера*

«Балетные люди» Фредмана-Клюзеля

Марина Аграновская

Андрей Родионов

Василий Кисунько

Наталья Науменкова

Александр Крейн

Георгий Костаки

Александр Глезер

Николай Благодатов

Игорь Пальмин

Наталья Брилиг

Виктор Василенко

Александр  
Маргелашвили

Беата Каминская,  
Наталья Небуева

Александр Морозов

Валерий Турчин

Татьяна Портнова