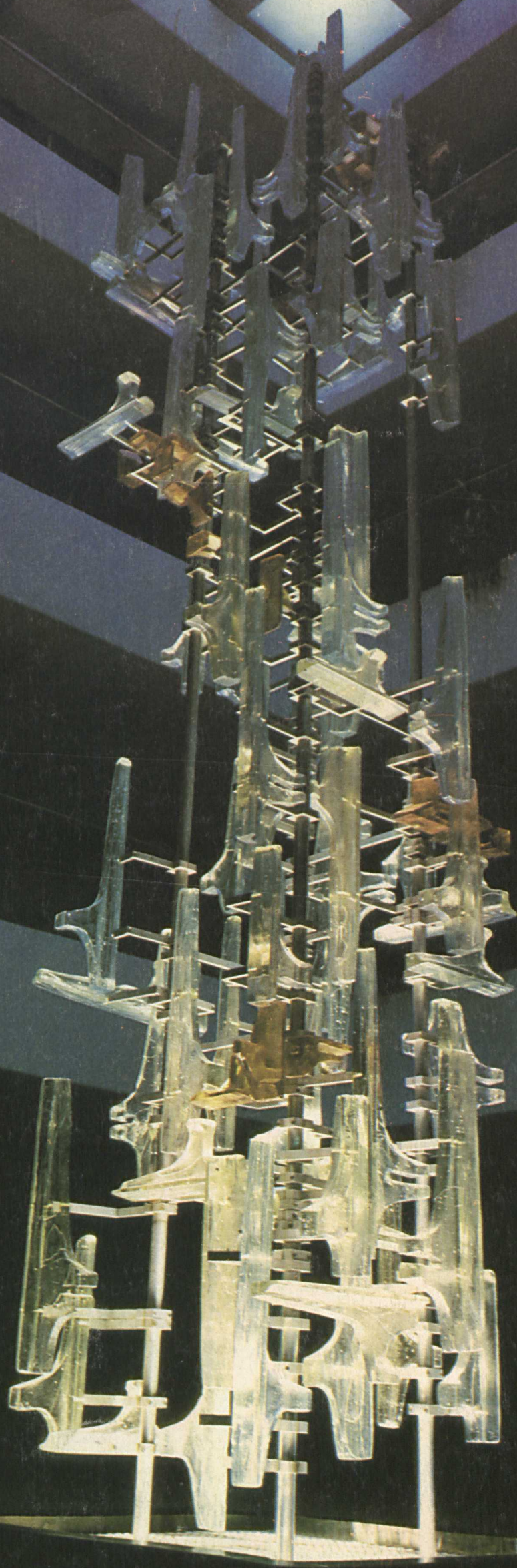
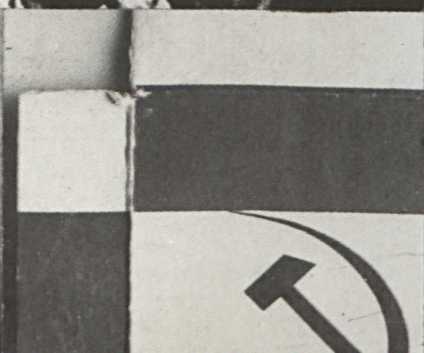
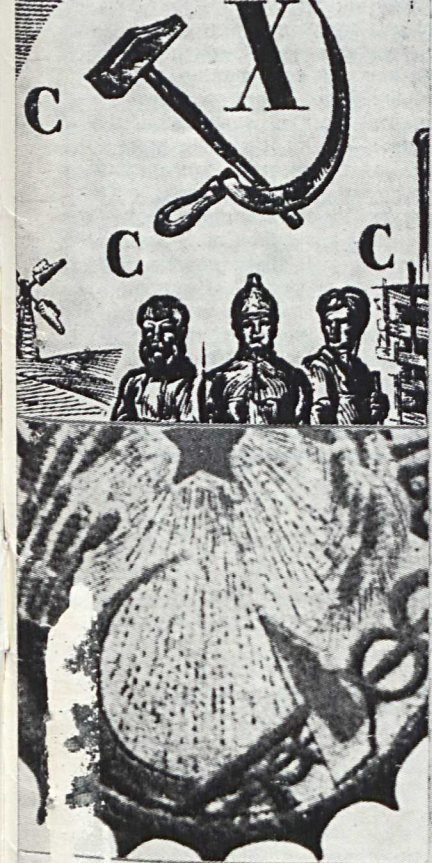
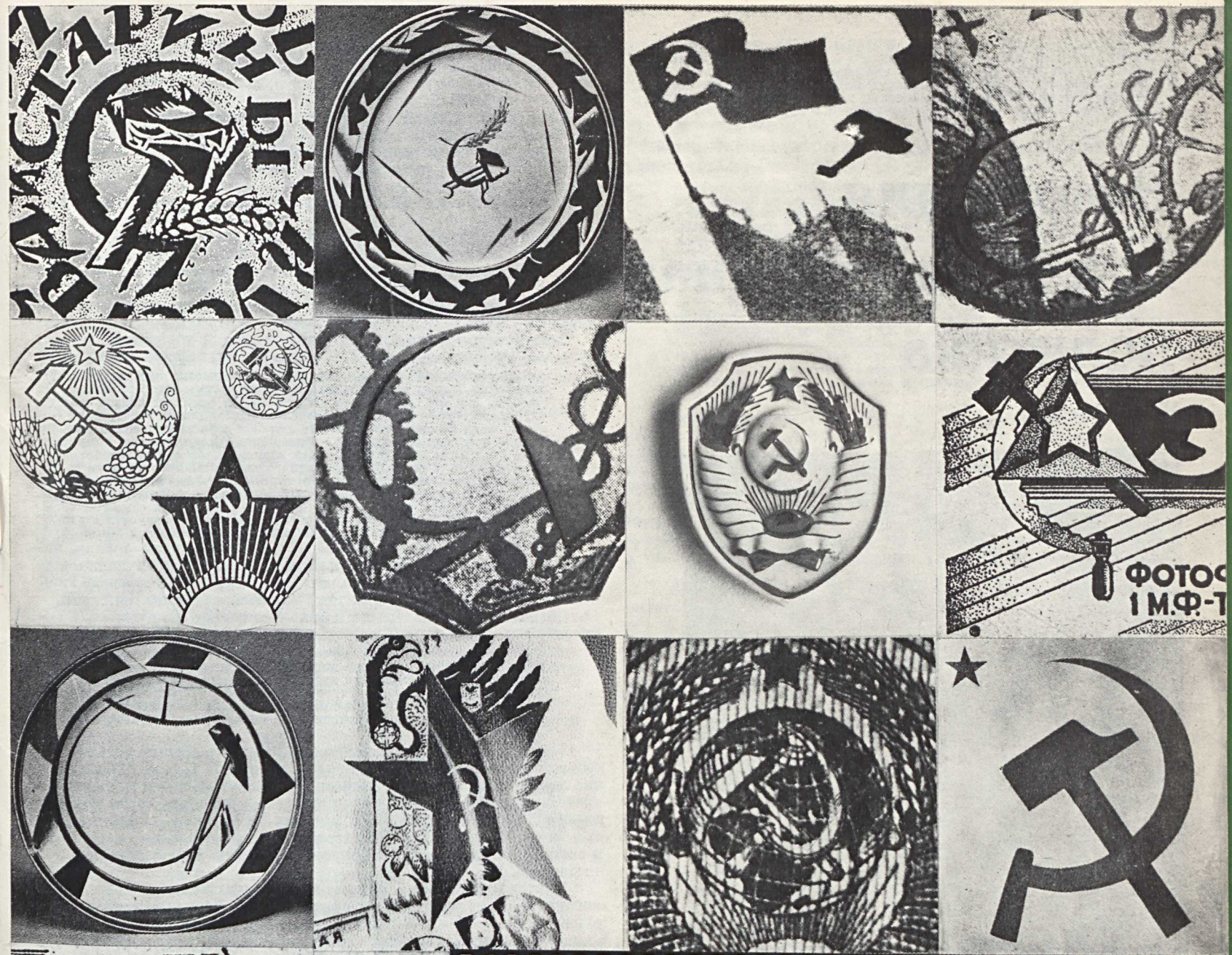


11 1989 Декоративное
384 Искусство СССР







МЕТАМОРФОЗЫ

Калейдоскоп «ВМ»



29 апреля с. г. в подборке «Калейдоскоп «ВМ» была напечатана моя заметка «Первая советская эмблема». В ней рассказывалось об одном из художников, искавшем весной 1918 года новый изобразительный символ единства рабоче-крестьянского государства для оформления Серпуховской площади столицы к Первомайскому празднику. В своих воспоминаниях художник Е. И. Камзолкин подробно рассказал, как от идеи он пришел к простому и доходчивому символу рабочего и крестьянского труда — лаконичной форме новой эмблемы Советов. Следует заметить, что одновременно (и независимо от Камзолкина) в Москве работали над этой задачей художники С. Чехонин, Е. Лаңсере, Н. Альтман,

ПОИСК ПРОДОЛЖАЕТСЯ

О ЧЕМ РАССКАЗАЛА СТАРАЯ МОНЕТА

И. Дубасов и другие, пришедшие в конечном итоге к такому же варианту рисунка новой эмблемы.

После публикации названной заметки в редакцию пришло четыре письма наших читателей. Двое из них, ссылаясь на публиковавшиеся ранее статьи, выразили сомнение в том, что Камзолкин является «первооткрывателем» такого рисунка эмблемы. Я ответил им и разъяснил историю создания эмблемы. А вот два других письма нас просто озадачили. С. Кричевский и В. Рогов (видимо, коллекционеры — нумизматы) попросили объяснить, как стал приоритетным этот рисунок, когда аналогичный существовал по крайней мере с 1895 года на монете Республики Чили. И в доказательство прислали фото такой монеты, выпущенной в 1915 году.

Редакция и я, как «виновники» названной заметки, крайне заинтересовались этим, доселе не работавшим в научном обороте рисунком. И ведь действительно. Относительное тождество рисунков безусловно. Но вот смысловой связи прохождения его идеи с 1895 по 1918

год (от Чили до России) я, перерыв множество различных научных, меморарных, научно-популярных работ на эту тему, не нашел.

Правда, мне не удалось добраться до фондов Главархива СССР, куда в свое время (1921 г.) были сданы материалы по выработке государственной печати разработанные петроградскими художниками в марте 1918 года, причем в рисунке печати среди элементов символики был и серп, и молот. Но из литературы, известно, что до недавнего времени в архивах не удавалось разыскать оригиналы рисунка печати и узнать имя автора. Может, в наше время, когда постепенно открываются архивы, мы сможем более близко прикоснуться к истории его создания.

Доступные мне материалы по этому вопросу не позволили доказать, что кто-то из художников, работавших над этой проблемой, видел чилийскую монету, которая подказала им удачную графическую форму нового символа.

Надеюсь, что вопрос этот скоро прояснится.

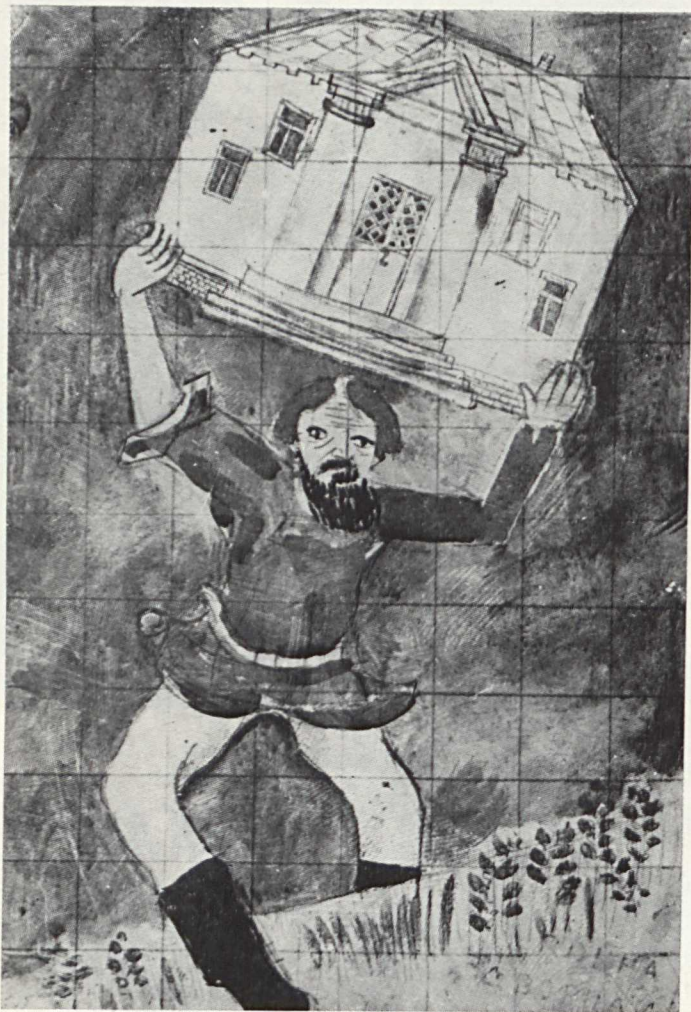
Ждем писем.

О. ПЕСКОВ.



Революция и художественная политика

Мария Чегодаева



Начинать историю художественной жизни первых лет Революции приходится издали, обращаясь как к истоку к бурным дням Февральской революции, когда художники вместе со всей интеллигенцией, преисполненные восторженных надежд, с энтузиазмом взялись за устройство своих художественных дел, определение новой художественной политики.

«Завидим теперь страшно вам, какие грандиозные события прошли перед вашими глазами... Поразительно хорошо и радостно на душе», — писал брату в Петроград Лансере в марте 1917 года.

4 марта на квартире у Горького собралось более пятидесяти человек — артистов, художников, архитекторов. Речь шла о спасении и охране памятников. С докладом выступил Бенуа:

«Это народное искусство, это наше добро, и нужно сделать все от нас зависящее, чтобы народ это осознал... Сама идея народного всякого искусства, всего того, во что люди из народа вкладывали свои идеалы красоты... эта идея должна сейчас выявиться с полной силой».

Собравшиеся у Горького деятели искусства образовали комиссию, получившую название «Комиссия Горького». 6 марта они адресовали в Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов письмо с предложением «отдать все свои силы... для разработки вопросов об охране памятников старины, проектирования новых памятников, составления проекта об органе, ведающем делами изящных искусств».

Охранять памятники приходилось вовсе не только от грабителей и хулиганов. Как ни странно, идея охраны памятников нашла противников среди самой художественной интеллигенции. «Возникла в Петрограде комиссия по охране памятников. А не нужна ли для равновесия комиссия для разрушения некоторых памятников? — иронизировал литератор Амфи-театров, предлагая

свергнуть «возмутительный памятник голштинской династии» — монумент Николаю I работы П. Клодта. «Я не представляю вообще, что нужно охранять музейные предметы», — вторил Амфи-театров писатель Сологуб.

Была, действительно, предпринята попытка создать комиссию по уничтожению памятников «для того, чтобы новые не ставить на задворках». Бенуа негодует: «В наших руках колоссальное наследство. Его не уничтожил «серый люд»... но надлежит принять меры, чтобы те злодеяния, от которых воздержался «серый люд улицы», не совершила бы «чистая публика» кабинетов и гостиных».

7 марта состоялось собрание представителей всех родов искусств для обсуждения вопроса о создании министерства изящных искусств. В комиссию по отделению изобразительного искусства входят Бенуа, Горький, Добужинский. Бенуа поручено составить проект министерства. На пост министра он прочит идеолога «Мира искусства» Дягилева.

Небезынтересно знать, как понимали задачи управления искусством художники весной 1917 года. Вот «платформа» Бенуа:

«В старом строе почти все отрасли искусства нуждались в меценатах. Каким счастьем, каким нравственным освобождением было бы для искусства, если бы художники могли не искать себе случайных меценатов, а обращаться за необходимою поддержкой — в тех своих начинаниях, которые должны дать нечто ценное народу — к народной же казне... Возможно, однако, что тот, кому была бы поручена исполнительная власть... оказался пристрастным, склонным поддерживать одни художественные течения в ущерб другим. Это нужно предусмотреть... Нужно создать свободные профессиональные союзы художников по специальностям, но с объединением в один общий «Союз художественных союзов», уполномоченные которого — представители разных искусств и разных течений искусства — должны войти в намечавшееся Министерство».

Деятельность «Комиссии Горького» встречает яростную оппозицию. Проходят бурные собрания. На 12 марта в Петрограде назначается общегородской митинг деятелей искусств. Накануне, 11-го, в газетах появляется воззвание Федерации «Свобода искусству»:

«Свобода искусству» решительно протестует против всяких недемократических попыток некоторых групп захватить заведение искусства в свои руки путем учреждения министерства искусств и призывает всех сочувствующих идти голосовать за следующих лиц, отстаивающих принципы свободы художественной жизни: А. Альтмана, В. Маяковского, В. Мейерхольда, Н. Пунина, С. Прокофьева...»

12 марта в Михайловском дворце проходит митинг, «главное собрание этих дней». На нем присутствует 1403 человека. Горький рассказывает о своей комиссии. Маяковский и Мейерхольд протестуют против проекта министерства и захвата власти группировкой «Мир искусства». Их позиция берет верх — принимается резолюция о созыве Всероссийского учредительного совета и создании Союза деятелей искусств — против учреждения министерства.

13 марта «Комиссия Горького» преобразовывается в Особое совещание по делам искусств при комиссаре Временного правительства над бывшим Министерством двора. Состав Особого совещания — Бенуа, Билибин, Грабарь, Добужинский, Горький, Лансере, Петров-Водкин, Рерих, Шаляпин, Щусев.

Таким образом, возникает как бы два руководящих органа по управлению искусством — Особое совещание и Союз деятелей искусств, точнее, будущий Союз, так как еще нужно разработать основные положения, на которых будет строиться его работа. Для разработки этих положений создан Временный комитет — Альтман, Матвеев, Маяковский, Пунин, Сомов и другие. Председатель — архитектор Таманов (известный армянский зодчий Таманян). В Союз вошло свыше 90 художественных обществ Петрограда. В Москве роль Союза, объединяющего всех деятелей изобразительного искусства, взял на себя Совет художественных организаций Москвы во главе с А. Васнецовым, Домогацким, Коровиным. В президиум вошли Лентулов, Якулов, Павлинов.

В течение марта в Москве проходят столь же многочисленны и многоядные митинги художников, как и в Петрограде. Решения совпадают с идеями петроградского Временного комитета — о праве на самоопределение, о созыве общей конференции, против создания министерства. Избираются представители при комиссаре быв. Императорского двора — Коровин и Маяковский, с наказом о том, чтобы никакие правительственные начинания в области искусства не проходили без художников. Что касается Особого совещания, то москвичи считают возможным его сохранить при условии включения в его состав представителей общественных организаций. С этим решением приезжает в Петроград делегированный от Москвы Маяковский. Однако 20 апреля Горький извещает Временное правительство о том, что Особое совещание прекращает свою работу.

Так закончились мартовские художественные страсти, сотрясавшие Петроград и Москву в течение всего первого месяца Февральской революции. Право, можно позавидовать времени, у которого на одном фланге художественной борьбы оказываются А. Васнецов, Альтман, Сомов, Матвеев, Маяковский, Мейерхольд, Таманян, Коровин, Лентулов; на другом — Бенуа, Грабарь, Добужинский, Горький, Петров-Водкин, Рерих...

Но чем вызвана борьба? Как это ни покажется странным сегодня, те или иные художественные пристрастия здесь явно ни при чем. Говорить о «левых» и «правых» приходится никак не в плане творчества. Вопрос идет о возможности и невозможности сотрудничать с Временным правительством, о свободе и независимости художников, о самоуправлении. «Левые» не желают опеки государства, требуют упразднения всех Академий, ставят вопрос о создании художественных советов, проведении съездов, организации Всероссийского союза художников.

Но какая напряженная общественная жизнь, как активны художники! Сколько в них гражданственности и искреннего желания служить искусству.

Впрочем, за шесть месяцев своего существования Временный комитет не успел ни создать Союз, ни даже выработать программу...

К осени 1917 года мало что осталось от весенних надежд. Военные поражения, реальная угроза захвата немцами Петрограда, Корниловский мятеж, стачки, демонстрации — и на фоне всего этого судорожное подобие «веселой жизни».

«В эти дни смущения духа, в дни неудач, бед, несчастий, измен правительства и позора, вокруг все несет в какой-то бешеной пляске... Что это? Последние балы на вулкане? Пиры во время чумы? И не чувствуем мы, что погребены живо, и где наше избавление, и скоро ли придет — неизвестно», — писал литератор Гнедич 3 октября 1917 года.

Письмо Бенуа Горькому от 10 сентября: «Ведь гибнет все, во что они (интеллигенты) верили. Гибнет Петербург. Заговор против Петербурга близится к осуществлению... Подумайте только, уже приступили к эвакуации Эрмитажа и дворцов! Все это самоубийство, безумное и нелепое, это выражение той накипи, которая охватила все наше запуганное общество перед призраком большевизма и именно большевизма, а не немцев, ибо теперь вошло в общую поговорку — мы-де не немцев боимся, а боимся своих».

Страх перед большевизмом. Мы ничего не поймем в ситуации до и после Октябрьской революции, если будем делать вид, что его не существовало, что возможный приход к власти большевиков не казался значительной частью передовой художественной интеллигенции катастрофой, концом России. Мы не поймем послеоктябрьской ситуации в искусстве, если не будем непрерывно иметь в виду сложнейшее переплетение настроений в обществе, охватившего его раскола, непонимания, взаимных тяжелейших упреков.

Но обратимся к хронике.

26 октября, на другой день после революции, на 2-м съезде Советов рабочих и солдатских депутатов Луначарский назначает Наркомом народного просвещения. В тот же день комиссары Мандельбаум и Ятманов обращаются к Бенуа и совместно с ним вырабатывают план «ограждения художественных сокровищ». В Эрмитаже и Зимнем дворце поставлены караулы. 30 октября Луначарский издает распоряжение о превращении Зимнего дворца в музей — «именем правительства Республики».

2 ноября, в связи со слухами о разрушениях, будто бы произошедших в Москве, Луначарский подает заявление об отставке. Ленин сказал ему: «Как вы можете придавать такое значение тому или иному старому зданию, как бы ни было оно хорошо, когда дело идет об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом?» Однако через два дня, 4 ноября, Наркомпрос по указанию Ленина издает воззвание «К рабочим, крестьянам, солдатам, матросам, всем гражданам» с призывом охранять исторические и художественные памятники.

Начало ноября. ВЦИК созывает в Смольном совещание писателей, художников, режиссеров по вопросу о сотрудничестве с Советской властью. На совещание приходят пять человек: Блок, Альтман, Маяковский, Мейерхольд, Ивнев.

9 ноября. Ленин и Луначарский подписывают декрет об учреждении при Наркомпросе Государственной комиссии по просвещению с отделом изобразительных искусств. В том же декрете говорится о необходимости создания Всероссийской организации художников.

12 ноября. Пунин излагает Временному комитету уполномоченных «Союза деятелей искусств» мнение Луначарского о необходимости государственного руководства художественной жизнью. Союз относится к этой идее крайне отрицательно. Писатель Сологуб предлагает считать Союз единственным органом, который имеет право на управление искусством.

Через несколько дней Луначарский снова обратился к Союзу:

«После первой революции трудового народа 25 октября в руки восставших и победивших масс перешел целый ряд художественных учреждений. Отныне они являются достоянием всего народа и вашим, художники России. Свергнут не только самодержавный режим, тяготивший над искусством, но и всякая классовая и кастовая узость. Предстоит создать новые свободные чисто народные формы художественной жизни...»

Однако и на этот раз Союз отказался от сотрудничества. 17 ноября он сообщил о том, что не признает опеки государства над искусством и отказывается в дальнейшем от какого бы то ни было общения с Луначарским. Сотрудничать с ним соглашаются лишь двое — Маяковский и архитектор Стабровский.

В Союзе начинается раскол. Вскоре из него выходят деятели изобразительного искусства, в том числе Бруни, Татлин, Митурич.

12 ноября. Военно-революционный комитет Москвы назначил художника Малевича комиссаром по охране памятников старины.

Начало 1918 года. Организован Отдел изобразительных искусств при Комиссариате народного просвещения. При отделе созданы две художественные комиссии — Петроградская и Московская. Начальником отдела назначен Штеренберг. В комиссии входили: в Петроградскую — Альтман, Пунин, Чехонин, Матвеев, Маяковский, Брик, Щуко, Ятманов и др.; в Московскую — Татлин, Машков, П. Кузнецов, Малевич, Яколевский, Фальк, Кандинский, Коненков, Шевченко, Удальцова и др.

Итак, сформировано первое советское «управление» по делам изобразительного искусства. Чтобы представить себе, в какой общественной ситуации начинало оно свою работу, обратимся к дневникам Блока этих же дней.

«14 января. Происходит совершенно необыкновенная вещь (как все): «интеллигенты», люди, проповедовавшие революцию, «про-

роки революции», оказались ее предателями. Труссы, прихлебатели буржуазной сволочи... На деле вся их революционность была кукишем в кармане царскому правительству... Так это называлось, что они боялись мракобесия? Оказывается, они мечтают о создании собственного мракобесия на незбылемых началах своей трусости, своих патриотизмов. Несчастную Россию еще могут продать (Много того же в народе)».

19 января в статье «Интеллигенция и революция» (газета «Знамя труда») Блок писал:

«Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути?.. Что сотни жуликов, провокаторов, черносотенцев... не постарались ухватить то, что плохо лежит? И наконец, что так «бескровно» и так «безболезненно» и разрешится вековая распря между «черной» и «белой» костью, между «образованными» и «необразованными», между интеллигенцией и народом?.. Стыдно сейчас ухмыляться, плакать, ломать руки над Россией, над которой пролетает революционный циклон. Значит, рубили тот сук, на котором сидели?.. Подкладывали в кучу отсыревших под снегом и дождями коряг полешки, стружки, щепочки, а когда пламя вдруг вспыхнуло до неба, — бегать кругом и кричать: «Ах, ах, сгорим!»

«22 января. Звонил Есенин, рассказывал о вчерашнем «утре России» в Тенишевском зале. Газетти и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: «изменники». Не подают руки... Господа, вы никогда не знали России и никогда ее не любили! Правда глаза колет».

Можно не сомневаться, что подобные же крики слышали со стороны бывших соратников по Временному комитету вошедшие в Отдел изобразительных искусств Наркомпроса Альтман, Пунин, Матвеев, им, как Луначарскому и Блоку, «не подавали руки»... Сотрудничество с большевиками в 1918 году менее всего могло обернуться какой-либо выгодой, карьерой, властью. Ведь и само понятие «власти» в искусстве было совсем иным, весьма далеким от того, во что это вылилось спустя десять лет, а уж тем более в 1930-е и 1940-е...

В большую государственную систему заказов художники включаются буквально в первые дни революции. Не забудем, что декрет Совета Народных Комиссаров о «монументальной пропаганде» был издан «Известиями ВЦИК» 14 апреля 1918 года. В нем говорилось о создании комиссии «из Народных Комиссаров по просвещению и имуществу республики и заведующего отделом изобразительных искусств при Комиссариате просвещения». Комиссии вменялось:

1) «Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, снести с площадей и улиц»; 2) «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции»; 3) «спешно подготовить декорирование города в день 1-го Мая».

Во всей этой сложной пропагандистской и просветительской деятельности была одна прозаическая, но отнюдь не маловажная сторона: заказы на скульптуру и оформление давали художникам средства к существованию. В Петрограде и Москве был голод. Как о великом достижении, пишут газеты во второй половине 1918 года об увеличении хлебного пайка «до 3/4 фунта по 1-й и до 1/2 фунта по второй категории на день». Это, соответственно, 300 и 200 грамм. Тема голода проходит по страницам газет 1918 года. «Нужда среди художников. Художники распродают за бесценок свои картины, но покупателей все-таки очень мало». 15 марта 1919 года: «Нужда среди петроградских художников принимает угрожающие размеры. Называют ряд имен видных художников, которые голодают в буквальном смысле слова. У многих на почве голода образовались разные злокачественные болезни. Нужны экстренные меры, чтобы спасти многих художников от голодной смерти». Заказы — спасение. «По общему мнению, — пишет газета «Жизнь искусства», — материальные условия художников стали значительно лучше, благодаря тому, что почти все художники были привлечены к работе по украшению Петрограда по случаю годовщины Октябрьской революции. Многих эта работа спасла от голодной смерти».

К созданию памятников по плану монументальной пропаганды были привлечены десятки скульпторов всех поколений и всех направлений. Достаточно сказать, что центральный памятник «Конституции» на площади перед Моссоветом был создан Андреевым; им же были созданы рельефы с портретами Белинского, Чернышевского, памятники Огареву и Герцену; мемориальную доску «Павшим за мир и братство народов» у Спасской башни Кремля выполнил Коненков; Гинцбург сделал памятник Плеханову и т. д. То же самое можно сказать и об оформлении массовых празднеств: «Среди сотен участников оформления массовых празднеств в первые послереволюционные годы встречаются имена живописцев: Касаткина, Бродского, Рылова, Петрова-Водкина, Чепцова, Сварога, Савицкого, Иогансона, С. Герасимова, Чернышова, Рянгиной, Котова, Кацмана, Мешкова и др.». Вспомним: согласно ленинскому декрету, всем этим в 1918—1919 годах руководили Луначарский и Штеренберг.

Другая форма поддержки художников — закупка работ в музеи. Зимой 1918—1919 года в Петрограде в Зимнем дворце, переименованном во Дворец искусств, организуется огромная выставка. Сообщения о подготовке к ней, о работах, представляемых художниками, печатаются в газетах много месяцев подряд: «8 января 1919 года. На выставке произведений искусства, устраиваемой во Дворце искусств (быв. Зимний дворец) началась развеска картин. Первыми развесили свои картины члены «Мира искусства».

«25 апреля. На выставке произведений художников всех направлений во Дворце искусств начали давать объяснения посетителям... В скором времени на выставке состоится ряд диспутов об искусстве. Первый диспут на тему: «Искусство вчерашнее, сегодняшнее и завтрашнее» назначен на 4 мая... Выставка посещается хорошо, в среднем свыше 200 человек в день».

«Коллегия по делам музеев ассигновала на первое полугодие 1919 года 200 000 руб. на покупку картин современных художников».

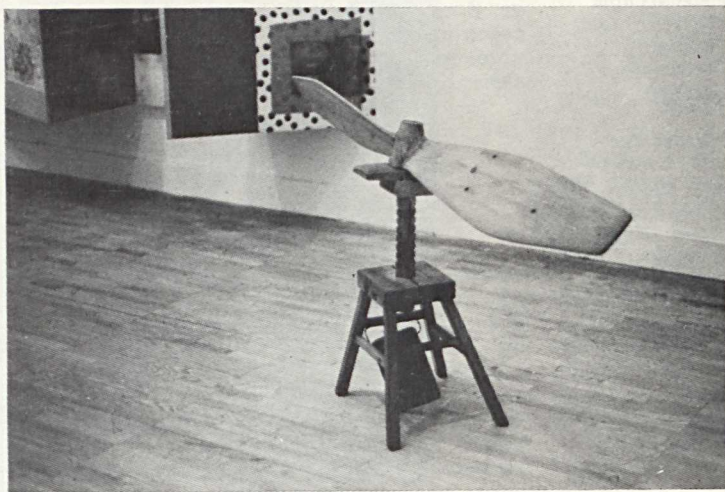
Окончание на стр. 48

В 1964 году Роберту Раушенбергу — первому из американских художников — была присуждена главная премия венецианской Биеннале, это означало: Европа открыла американский поп-арт и центром художественной жизни стал Нью-Йорк. Через 25 лет с творчеством Раушенберга смогли познакомиться и мы. В начале этого года в Москве прошла его большая персональная выставка с вернисажем на высшем уровне: американский посол, советский министр культуры, все первые секретари творческих союзов и сам всемирно известный художник. Москвичи увидели выставку уже классика современного искусства — увидели тогда, когда само это искусство давно переместило актуальный интерес на другие имена и художественные проблемы. Увидели, когда художнику пошел уже седьмой десяток и пик его свершений и славы теряется в той же дали, что и начало нашей собственной «оттепели».

Знали ли мы Раушенберга раньше? Да, и неплохо, как и все современное западное искусство. Знали откуда? Из книг и каталогов, разумеется. Ради небольшого блока репродукций — покупали угрожающего вида «Модернизм», книгу, выдержавшую несколько изданий. Или тратили время на чтение Мих. Лифшица, надеясь выловить хоть крупную информацию о «кризисе безобразия». Выписывали польские «Проект» и «Штуку». Обменивались каталогами выставок, которые чудом у кого-то оказывались. В общем складывалось ощущение, что мир современного искусства — это мир, в котором и мы живем, где у каждого из нас есть свои пристрастия и антипатии. Разве что несколько странным был этот мир — на поверхности почти незаметным, почти подпольным, от публичной жизни обособленным.

Увидев реальное пространство выставки Раушенберга (и чуть раньше — Юккера), я окончательно поняла, что мы прожили жизнь без современного искусства. Жизнь шла параллельно с

Раушенберга



В центре:
Роберт Раушенберг
Советско-американская
мирадная структура V
Литография. 1988

ним, но не вместе, потому что репродукции и оригинал — это разные вещи. Банальный вроде бы вывод. Зато не умозрительный. И что сейчас хочется подчеркнуть — справедливый равным образом как по отношению к Рублеву или Ван Гог, так и по отношению к «Черному квадрату» Малевича и «Сушилке для бутылок» Дюшана (называю эти произведения не только потому, что они для полиграфии предельно простые, но и потому, что в натуре увидела их тоже недавно и пишу по свежим впечатлениям). Рискну даже сказать, что разрыв между репродукцией и оригиналом для произведений XX века больший, чем для искусства прошлых веков. И, похоже, чем ближе к концу века, тем резче он проявляется.

Чем плоха репродукция? Не о качестве воспроизведения речь, не в нем суть. Репродукция сама по себе, конечно же, ничем не плоха. Это великая вещь. Вопрос следует поставить иначе: чем плоха, недостаточна и ущербна жизнь, ограниченная общением только с репродуцированным искусством? То есть та, которой мы живем по отношению к западному искусству и сегодня (ибо Шагал, Бэкон, Юккер, немного французских «новых реалистов», Раушенберг — хотя и с неба свалившееся богатство и большая надежда, но пока еще «история искусства», а не синхронное общение с ним).

Для западного искусства XX века характерно освоение мира чистой визуальности, открытие содержательности в самих первоэлементах этого мира, в соотношениях между цветом, формой, фактурой и т. д. Искусство интересуется не столько сюжетно-психологической стороной жизни, сколько визуально-структурной. Искусство творит универсум визуальных смыслов, эмоционально реагирует на обе природы — «первую» и «вторую». Оно непрерывно расширяет свою сферу: выходит в третье измерение (инвайронмент, инсталляция...), распределяется во времени (кинетическое искусство, хеппенинг, перформанс...), работает с материалом природы (лэнд-арт, боди-арт, «ресурсное искусство»...), использует средства звуковой и видеотехники.

Такое многомерное искусство адекватно отразить в репродукциях невозможно в принципе. Оно, конечно, «документируется» в каталогах, но в этих «репортажах» — лишь пункт «произведений», но не они целиком. Дистанция между произведением и его репродукцией часто растет и по вине фотодизайнера, проделывающего репродукционную съемку с «творческим» энтузиазмом. Фотограф неминуемо создает свою интерпретацию

Как мы жили без

Выставки

Елена Черевич





увиденного и тем самым искажает его суверенную эстетику. Недаром многие современные художники стремятся сами вести фотохронику своих работ. Дальше больше: дизайнер-график, создающий макет каталога или книги, и полиграфия, их печатающая, еще больше увеличивают дистанцию между подлинником и репродукцией, поскольку задействуют богатейший арсенал своих интерпретационных средств. Профессии, которые участвуют в изготовлении репродукций, сами по себе творят чудеса и создают новую реальность печатного изображения. В результате мы общаемся не с самим искусством, а с этой новой реальностью искусства репродукции. Каталог, прекрасная частица современной культуры, есть приложение к выставке, но не сама выставка. Он создается «на память», служит документом истории искусств, на который можно сослаться, сдавать по нему экзамены и пр., но который не может заменить само художество.

Связь нашей художественной жизни с не-нашим искусством иллюзорна. Наше искусство и искусствоведение — плод полуобразования, а не культуры. Книжное восприятие создает видимость информированности и причастности, дает пищу для философских обобщений, способно погрузить в глубины метафизики. Но оно не может восполнить одного — непосредственного чувственного восприятия искусства, созерцания его. Хотя оно и считается низшей формой восприятия — так оно и есть, — но это не отменяет всей важности того, что «лежит» внизу.

После Юнкера и Раушенберга, получив впервые возможность соотносить свои «знания» с «предметом», я пришла к убеждению, что главное, чего не передают репродукции современного искусства, это его простота. Нет, точнее так — его в простоте.

Сразу же поясню. Необходимо видеть своими глазами, например, следующее: какой толщины и как забит гвоздь; насколько тщательно раскрашен гипс; как технически нарисована геометрическая композиция; скрыты или обнажены переходы от одной фактуры к другой; знакомый предмет, использованный в композиции — натуральный или муляж; под каким углом к зрителю стоит зеркало, на каком расстоянии от него стоит телефон и что отражается в зеркале; какой величины по отношению к натуральной выставленная упаковка, отлитая из бронзы; с какой частотой падают капли воды на металлическую плоскость (и куда вода потом девается); как зависит сила звука, включенного в пространство произведения, от поведения зрителя...

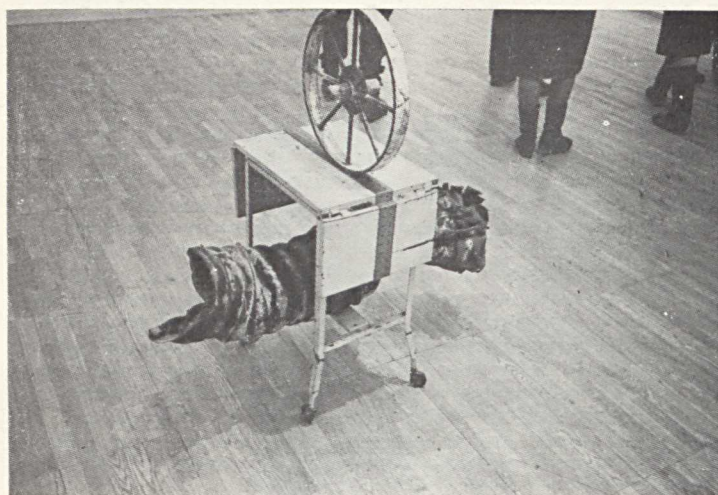
Если не видеть всех этих простых вещей (заметим, к слову, что многие произведения и впрямь оставляют впечатление легкого и просто сделанных работ и что художественная ценность в современном искусстве потеряла неперемнную связь с трудоемкостью и уникальностью исполнения, но она по-прежнему прямо зависит от способности художника видеть мир по-своему и открывать в нем новое, способности, как всегда, редкой), думаю, что невозможно «врубиться» (влюбить) в западное искусство, увидеть те «чуть-чуть», которыми оно держится. Думаю, что трудно будет по-настоящему понять (принять) те ценности, которые оно выдвигает, стремясь, например, к обыденности, небрежности, случайности, провокационности, бессвязности, бесцветности, двусмысленности и пр.

В том, что все это я не придумала, я убеждаюсь, переступая пороги выставок молодых художников, ни с чем, кроме авангарда, сейчас себя не соотносящих. В работах — признаки всей новейшей истории западного искусства. Представлены сразу все направления. Каждый автор нашел то, которое ему ближе, а потому работы все очень разные. Но, на мой взгляд, все одинаковые по сути, по методу, по уровню. Вот пачка папирос «Казбек» как художественное произведение — классический ход Энди Уорхола; но вместо шелкографии на дереве — живопись на картоне; один экземпляр — вместо тиража; 1989 год — вместо 1962-го. Вот полный геометрический замкнутый объект с надписью внутри «Выхода нет, выхода нет» — это уже по Булатову, — но кроме мотива все остальное из другой «оперы»: масштаб, контекст, исполнение. Или произведение искусства из настоящих газет — вроде бы из области концептуального искусства, — но документ в сочетании с очень аккуратно нанесенным на него «концептом» — то ли газета, то ли стенгазета... В голове все путается, детали опускаются, а хронология и подавно забывается. Это не эклектика, она-то строилась на мировоззрении. Не пропала ли это по отношению к себе, не реакция ли на утерю критериев? Не теряю надежды.

Вернемся к Раушенбергу. Простой, но сразу бросающийся в глаза факт — грандиозный размер многих произведений. Можно сто раз читать в подписи под репродукцией «200×1200 см» и вдаваться в размышления по этому поводу. Размеры работ Раушенберга надо видеть!

Наше собственное искусство за последнее время быстро научило нас, что большой размер есть своего рода условный знак, за которым скрыта причастность авторов к «авангарду». После знакомства с выставкой немецких «новых диких» и приоткрывающейся картиной западного художественного рынка такая реакция художников кажется хотя и естественной, но тем не менее вызывающей некоторое смущение: почему все так легко решились работать, как все? И на волне такого «авангарда» так легко стирается грань между шагом идущего вслед и шагом прокладывающего дорогу первым. Разве можно скинуть 30 лет, чтобы в полной мере оценить загадку, которую тогда впервые загадал Раушенберг размерами своих работ!

Американцы любят большие вещи — небоскребы, кадиллаки, бутерброды «Big Mac», — и болгарин Христо, живя в США, разработал концепции гигантских упаковок, например, Кельнского собора... Быть может, это пристрастие тоже сыграло свою роль в открытии, сделанном в искусстве Раушенбергом? А поскольку принципиальным для его творчества является использование документального материала и художник всегда стоит перед необходимостью вывести его из контекста газеты, журнала



и пр. и придать ему новое качество, то новый размер как раз и становится одним из способов решения этой художественной задачи. Например, в 1970 году Раушенберг выставил большую графическую серию «Currents», плотный монтаж из газетных вырезок, типографских растров, создающий мощный образ печатной информации, — это были самые большие из когда-либо напечатанных в мире шелкографий.

Он часто ищет свои сюжеты среди актуальных фоторепортажей, опубликованных в газетах и еженедельниках. Он работает с материалом прессы, одной из масс-медиа, что прежде всего и выдаёт в нем художника поп-арта. Он из числа основоположников этого направления искусства, обратившихся к самым распространенным и популярным явлениям жизни, тем, что объемлются понятиями «массовое потребление», «массовая культура», «средства массовых коммуникаций». Поп-арт — это искусство, начинающееся с мировоззрения, с направленности интересов. Для него никак не специфично единство взглядов на проблемы внутрихудожественные — стилистические, технологические. Поп-арт — это меньше всего стиль, его создали очень разные художники, в творчестве которых трудно найти внешнее сходство.

Раушенберг сам нашел ключевое слово для определения характера своего творчества — «combine» (от глагола «комбинировать»). «Combine Paintings» — так он назвал свои ранние работы. Он комбинирует-совмещает все со всем: объем и плоскость, реальный предмет и иллюзорное изображение, технологию и ремесло, репортажные фотографии и репродукции произведений старых мастеров, разные техники печати, фактуры, материалы. В подписях под экспонатами читаем: «акрил, шелкография на медном листе с бронзовой рамой», «акрил, коллаж на бумаге, коленкоре с двумя бамбуковыми палками», «дерево, ткань с двумя зонтиками». И так далее.

Раушенберг — великий комбинатор, мастер создавать из разного одно. Это его метод, язык, стиль. Сначала он делал свои грандиозные «комбинации», так сказать, ручным способом — склеивал, прибавлял, подвешивал и т. п. Для объединения элементов в единое целое (а он комбинировал различные плоские изображения — фотографии, репродукции, фрагменты афиш, упаковки и т. п. с реальными объемными предметами — подушкой, чучелом петуха, автомобильной шиной, галстуком, одеялом и пр.) он использовал абстрактную экспрессивную живопись

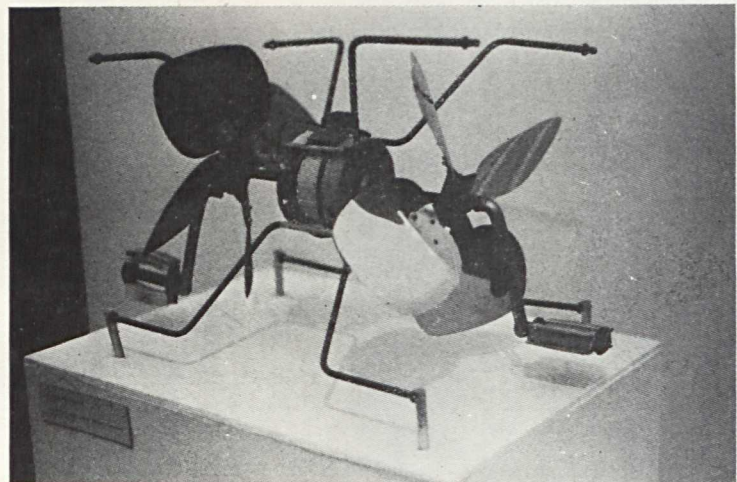
(вспомним, его молодость совпала с ее расцветом) — размеренно и лихо «проходил» кистью по своим работам или выливал на них краску прямо из банки (мы могли видеть этот процесс в фильме, который на выставке крутили непрерывно). Цвет-краска-живопись стала очень важным и характерным признаком его художественного языка.

Первые уроки шелкографии он получил у «коллеги» по поп-арту Энди Уорхола, художника с самым большим чутьем современной технологии. Раушенберг стремительно переключился на эту технику, и понятно почему: делать ручную коллаж или с помощью шелкографии монтаж по своей художественной интенции суть процессы родственные. Шелкография дала возможность переводить фотографии и любой другой изобразительный материал на холст и благодаря этому наделять изображение новыми визуальными качествами. Она позволила художнику сохранить ту важнейшую роль, которую играл в его работах цвет, но дала возможность сыграть ее по-новому.

До сего дня Раушенберг не расстается с шелкографией. В результате этого альянса родились все открытия Раушенберга в области монтажа. Ему первому удалось обновить его визуальный язык, который был законсервирован с тех пор, как с ним экспериментировали «классики» — Хартфильд, Родченко, Швиттерс. Монтажи Раушенберга противостоят хартфильдовской назидательности и швиттерсовской изысканности и дисциплине форм, они открывают содержание в «бесвязности» сюжетов, невозможной для Родченко.

Раушенберг строит монтажи по своим принципам: прямоугольники изображений, наделенные разным цветом и разными пропорциями, образуют сплошное визуальное поле, где не соблюдаются положенные правила организации центра композиции, верха, низа и т. п.; активно работает прием «налезания» изображений друг на друга, одно начинает просвечивать сквозь другое, отчего возникают дополнительные формы и цвета. Связующую роль, которую прежде играла в его решениях абстрактная живопись, теперь, с помощью приемов шелкографии, выполняет сама композиция.

Страсть комбинировать покидает Раушенберга только в одном случае — когда он занимается фотографией. Он начал снимать очень давно и, наверное, никогда не относился к фотографии как к самостоятельной цели. И вот Центр им. Жоржа Помпиду в 1981 году устраивает выставку только его фотографий. В Москве они тоже вошли в экспозицию. Почему? Да потому что все взаимосвязано в творчестве художника. В фотографиях в чис-





том виде предстает избирательность зрения того, кто снимает, обнажается его взгляд на мир. Собранные вместе фотографии художника — это своего рода «архив» его взглядов. Попасть в такой «архив» Раушенберга значит увидеть сам процесс его творчества, ведь для художника смотреть значит работать, а работа настоящего художника и называется творчеством. Уже первые фотографии Раушенберга, датированные 1949 годом, не оставляют сомнения в том, что он станет большим художником: тогда! так! снимать!

В последние годы Раушенберг часто берет в руки видеокамеру. Он записывает и множит свои визуальные впечатления. На экранах телевизоров, расставленных по всем залам выставки, шел непрерывающийся поток жизни, заснятой художником (в Чили, Китае и других странах, где ранее побывала его выставка, выставка — культурная акция, которая каждый раз пополняется работами, сделанными в предыдущей стране, а значит, на следующей выставке зрители увидят фильм, снятый сейчас в СССР), и можно было часами наблюдать за тем, к чему художник присматривается, что заинтересовывает его внимание, когда он подолгу фиксирует камеру, и как связаны между собой следующие друг за другом сюжеты. Видеоленды — это уже не моменты взгляда, как в фотографии, а взгляд, протяженный во времени, это процесс видения.

В большой степени благодаря широко представленному на выставке фото- и видеотворчеству художника, на ней мощно прозвучала тема самого видения — и она вошла в экспозицию как очень важная ее часть. Если обратить на эту тему внимание (ее не мудрено было, между прочим, и пропустить: на фоне впечатлений от разных и полных неожиданностей произведений Раушенберга мало у кого из зрителей доставало сил уделить специальное внимание экранам телевизоров), то она начинает высвечивать многое в творчестве Раушенберга в целом. Увидеть, как он «квадрирует» мир, куда направлен вектор его взгляда, словом, как организовано его зрение, — значит приблизиться к истокам, где закладывается его художественное мировоззрение.

Этому художнику явно интересно все самое обычное, вокруг существующее. Он не признает иерархий, свободен от авторитетов, для него все в жизни — ценности. Он доверяет себе — снимающему, не нуждается в предварительном режиссировании и поэтому снимает как бы «никак». Он достиг совершенства в фиксировании на пленке «никакой» реальности, которая становится «какой» только благодаря тому, что он ее нашел, выделил из всего прочего, увидел в ней смысл. Жанр большинства фото-

графий — «найденные объекты» — жанр, утвердившийся в искусстве XX века со времени первых экспериментов Марселя Дюшана и Ман Рее и в Баухаузе уже вошедший в программу обучения (Раушенберг учился у Йозефа Альберса, выпускника Баухауза, и, в частности, выполнял его традиционные задания на «найденные объекты»; на ранние работы художника обратил внимание Дюшан, а потом они стали друзьями, несмотря на большую разницу в возрасте — прослеживается родословная эстетики поп-арта).

Раушенберг находит интересным снимать такие сюжеты, которые завязываются между формами и предметами, событийно между собой не связанными, но оказавшимися рядом по случайному стечению обстоятельств или благодаря так построенному художником кадру. Раушенберг снимает сюжеты, которые противостоят нормальной логике вещей: он предъявляет свои «найденные объекты» и с ними ту реальность, в которой действуют законы его логики, его зрения.

Разве не то же самое в его «комбинациях»? Раушенбергом упорно движет желание разрушить границы принятого в искусстве обращения с материалом, формой, цветом, фактурой. Он использует их в новой роли, ставит в новые соотношения, ищет смысла в случайности и нелепости, в перепадах и парадоксах. И все время не расстается с документальным материалом. Текущая жизнь в репродукциях заполняет его произведения, но, попадая в новый контекст, продиктованный художником, она получает новое звучание. Поэтому он не боится «конкуренции» с документальным материалом как таковым, показывая рядом со своими произведениями реальную жизнь, заполняющую экраны телевизоров. Введение видеопроекции в экспозицию имеет много смыслов, один из них, косвенный, заключается в том, что обнажается дистанция между «сырым» материалом и его преображением в художественной среде раушенберговских работ.

Самое сильное впечатление, которое оставила первая встреча с одним из лидеров поп-арта, это ощущение свободы. Среди работ Раушенберга оказалось радостно быть и легко дышать. В том мире, где художник живет, где он давно изучен и распродан по всем музеям, вряд ли кому-нибудь придет в голову при рассмотрении его творчества уделить самостоятельное внимание теме свободы. Нам же, кто знакомится с Раушенбергом впервые, вряд ли стоит спешить погружаться в тонкости его творчества — Америка давно уже открыта. Сейчас для нас главное — что эта выставка была и что мы своими глазами увидели, как может развиваться современное искусство, когда оно свободно.



«Искусство письма живет в написанном случайно...»

Вопросы Марку Нечаеву задает Леонид Невлер

Если ваш телевизор берет ленинградскую программу, вы могли познакомиться с Марком Нечаевым по видеоканалу «Пятное колесо». Если же нет, не расстраивайтесь. Он сидел примерно так, как на этой фотографии, и говорил примерно то, что вы сейчас прочтете.



— Письмо как искусство порождается возможностью использовать линию во всей ее выразительности, чтобы письменно воплотить идею, поселившуюся в душе и требующую выражения. Так, мысль Конфуция или Лао Дзы — четыре, семь иероглифов: классический язык тяготеет к краткости — овладевает нашей памятью, начиная жить в ней, порождая желание написать иероглифическую строку. Каждый иероглиф состоит из отдельных черт. Написать его — значит превратить эти черты в линию, которая, наполнившись энергией мысли Конфуция, делается живой.

Несколько слов Платона или Канта, если удастся хорошо написать их, могут аккумулировать всю истину, постигнутую в тысячах слов. Здесь таятся возможности каллиграфии.

— Начнем с термина. Искусство письма в Китае называется ШУФА — стиль письма. В Японии с XIV века установилось название СЕДОО — метод письма, а в последнее время все чаще пишется и произносится просто СЕ — письмо. Как это все обозначить по-русски?

У Достоевского князь Мышкин говорит о себе: «Почерк превосходный..., в этом я просто каллиграф». Но искусствоведы, говоря об искусстве письма, забывают замечательное греческое слово. Художника называют некрасиво — «шифтовик». Хотя в последнее время, насколько я знаю, вместо столь же некрасивого выражения «искусство шрифта» вновь возвращается «каллиграфия».

— Греки строили свои слова, как дома. В их звучании столько энергии и красоты, что в наш язык они входят естественно и навсегда. Слово КАЛЛИГРАФИЯ — одно из сооружений подобного рода. Оно означает «красивое письмо» — красота букв и красота стиля. КАЛЛОС у Гомера — материальная красота (во множественном числе даже «средоточие прекрасностей» — богатые ткани и одежда). В то же время КАЛЛОС, или КАЛОН, есть красота моральная. Ортега писал, что это слово так же опьяняло грека, как европейцев в XIX веке — слово «свобода» или «электричество». Для них, говорил он, «в слове «свобода» аккумулировалось излучение духовных потенциалов, идущее из глубины истории. Похожим образом греки называли КАЛОН вещи самые несхожие, если они обладали способностью опьянять».

Вторая половина замечательного слова «каллиграфия» связана со значением «царапать». ГРАФИ, ГРАММА — значит «начертанное» или «буква», а у Платона даже «линия рисунка».

«Каллиграфия», таким образом, указывает на опьяняющее воздействие красоты линии, но затемняет связь с живописью, которую великолепно передает слово «письмо». Картина, как и на Дальнем Востоке, не рисуется, но пишется. Недаром полноцветное изображение мира мы называем «живым письмом». В латинских языках понятие «живописания» — PINTAR(E) восходит к PINGERE, этимологически означая, по-видимому, «наливание плода цветом», то есть как бы приобретение полноты жизни, исполнение смыслом. Картина пишется как поэма или философское сочинение.

Однако на Востоке живопись уступает каллиграфии в иерархии искусств. «Истинное понимание китайской эстетики невозможно без способности оценить каллиграфию, — замечает Цзян И. — Каллиграфия для нас — главное из всех искусств».

И, кто знает, может быть, интерес к китайскому письму как искусству — феномен недавний — свидетельствует о любопытных изменениях в недрах европейской культуры, в частности, об изменении отношения к живописи? Точнее — к «идее живописи», существовавшей в Европе от Гойи до Пикассо и незнакомой, скажем, древним грекам или индусам. Если вы хотите познакомиться с ее анализом, рекомендую вам замечательную книгу «Алтарь современной живописи» (1953 г.), написанную в Мексике испанским критиком Хуаном де ля Энсиной, два тома которой называются «От Гойи до Мане» и «От Мане до Пикассо».

— Может быть, мы начнем с каких-то образцов каллиграфии, чтобы стало ясно, о чем идет речь?

— Хорошо. Но я бы не хотел демонстрировать репродукции. Они легко вводят в заблуждение. Механическое воспроизведение бездушно. Совершенная копия воспроизводит не внешнее сходство, но дух оригинала и сама является произведением каллиграфии. Некоторые из таких копий почитаются величайшими образцами. Дело в том, что совершенства в искусстве письма нельзя достичь случайным копированием. Необходимо, так сказать, симфронность, СИМФРОНИСИС (по-гречески «согласие душ»), — не синхронность, то есть совпадение во времени, но единение души. Копировать произведение письма, не ощущая этой гармонии душ, — все равно что имитировать чужую походку: в ней всегда неудобно, в ней невозможно двигаться естественно. (Между прочим, многие термины каллиграфии указывают на сходство с походкой: СИНШУ — буквально «идущий почерк»; КАЙ в учебниках каллиграфии считается «стоящим», а ЦАО — «бегущим письмом».) Воспроизведению шедевра

五

書

書

如

書

書

書

書

ШУ - писало в стиле
ГУВЭНЬ, ЧЖУАНЬ,
ЛИ, ЦАО, КАЙ и СИН.

Риски Цуоэихара
«ити» — один,
размер 90x165 см.

прошлого предшествуют сотни безуспешных попыток, ибо, только научившись движениям и поворотам руки его автора, можно создать, наконец, «совершенную копию».

Мысль о том, что «копия» может быть равна «оригиналу», возможно, покажется европейскому ценителю кощунством. Между тем латинское ORIGINALIS значит «существующее изначально», и в гармонии с этим значением китайский или японский каллиграф гордится не самобытностью, но знанием начал, зависимостью от учителей. Поэтому понятие, которое используется китайскими критиками для обозначения высочайшего качества в письме ГУПУ — «старинная», так сказать, «архаическая простота».

Европа еще не отошла от слепого поклонения подлинникам. Если картину рассматривать как вложение денег, то существование «подлинников» и «оригиналов», конечно, необходимо. Но, может быть, намекающий интерес к каллиграфии как раз и намекает на изменения в глубинах европейской души, на новое отношение к проблемам подлинности и оригинальности, в основе которых лежит измененное отношение к личности?..

Впрочем, не будем отвлекаться.

История письма насчитывает в Китае более трех тысяч лет. Корейцы и японцы использовали ХАНЬДЗЫ (китайские знаки, КАНДЗИ по-японски). Древние письмена ГУВЭНЬ, так же как и применяемые до сих пор на печатях ЧЖУАНЬ, представляли самодостаточные геометрические формы. Позднее, для нужд администрации, использовался ЛИШУ или деловой почерк, модификацией которого было стандартное письмо КАЙШУ. Начала курсивному письму были положены; появились его различные стили, исходившие из более древних, чем ЛИШУ, форм. Среди этих стилей самым трудным для овладения было ЦАОШУ — травяное письмо или скоропись — вот посмотрите. Из ЛИШУ возникло и курсивное, или полускоростное, письмо СИНШУ, наряду с КАЙШУ основной стиль повседневного письма современности...

— Извините, я прерву Вас. Мне казалось, что каллиграфия требует кисти, специальной бумаги, что нужна твердая тушь, камень для ее растирания. Но... шариковой ручкой?

— Ваше удивление напомнило мне слова Этиамбля, который возмущался «этими кошмарными шариковыми ручками». «Зайдите в китайский ресторан, — негодовал он. — Начертанные шариковой ручкой иероглифы вашего меню лишились игры утолщений и утонений, утратив всякую красоту».

Между тем, на взгляд китайца, все это не так просто. Излюбленные в европейском чистописании «утолщения» и «утонения», порожденные расщепленным кончиком пера, являются для него «болезнью» линии. Красоту иероглифа создают не они, не росчерки, усики, закруты, загибы и закорючки. Чтобы быть красивым, иероглиф должен быть воплощен в линии, то есть НАПИСАН, а не «начертан», не «нарисован». Шариковая ручка не уничтожает возможности письма. При всей своей скромности, она — первый после стилуса (или «писала», которым ЦАРАПАЛИСЬ новгородские берестяные грамоты) каллиграфический инструмент, появившийся в Европе; инструмент, не искажающий волю писца, не уродующий, не убивающий линию.

Линия — главная тайна каллиграфии. В Греции, Риме, России искусство письма намечалось в надписях на греческих вазах, в текстах, процарапанных на штукатурке стен, в киевских граффити, в новгородских грамотах на бересте — везде, где буквы, под влиянием минутного импульса, «писались». В конечном итоге, однако, писание букв не получило развития в Европе, так как ПЕРО, преобладающий инструмент, позволяло лишь их «механическое черчение», а не свободное рисование.

В Китае и в Японии все было по-другому. Тут в течение веков вырабатывались иные определения совершенной линии. Г. Дебон насчитал их двадцать. Так, идеальная линия подобна «следам под протекающей крышей» или «киноварному оттиску печати». Почти все эти определения сводятся к одному: идеальная линия «ПОДОБНА ЛИНИИ, ПРОВЕДЕННОЙ ПО ПЕСКУ ШИЛОМ».

Шариковая ручка — такой же символ кисти, как и все излюбленные на Дальнем Востоке сравнения ее с шилом, иглой, мечом, движение которых свободно во всех направлениях. Таково и движение кисти — не стесняющей воли художника, как восстает против нее расщепленное на конце перо.

Все сказанное, однако, не исключает того, что именно кисть — единственный полноценный инструмент письма. Сужение сферы ее использования может иметь фатальные последствия для искусства письма даже в Китае и Японии, где кисть перестает быть повседневным инструментом, превращаясь в орудие художника. Это следствие проникновения западных привычек. Даже ложка вместо палочек для еды, которой приучают пользоваться маленьких японцев в школе, делает их пальцы

道

道

»ДАО«

КАЙШУ и ЦАСШУ

в стиле КУСАКАБЭ

ИЗУКАКУ (1838-1922)

蘭亭序
會稽山陰之
永和九年
暮春之初

Много Ланьтин стай
в стиле ЧЖУ ДА (1625-1701)

СИНШУ

менее ловкими, что ведет к трудностям в пользовании кистью. Уно Сессон считает даже, что «есть опасность, что японцы могут потерять способность писать кистью, так как они пользуются теперь пером или шариковой ручкой». Но это — особая проблема.

— Кстати, какие изменения происходят сегодня в японской каллиграфии?

— Вы правильно задали вопрос: именно в японской, а не в китайской. Глубину этих изменений можно сравнить с событиями в русской и европейской живописи на рубеже веков.

На «Выставке Современной японской каллиграфии» в 1978 году в Париже были, например, представлены поэтические тексты на современном языке КИНДАЙСИБУН СЁ. Это — нечто новое, поскольку до недавнего времени традиционной темой были фразы на КАНБУН, классическом китайском языке, непонятном широкой публике. К пионерам в этой области принадлежит Канеко Оотей.

Во-вторых, там были экспонаты с одним или несколькими иероглифами как темой письма, — СЁЕДЗИСУУ. Это тоже нечто новое. В Китае, например, на пекинской выставке 1981 года такие работы отсутствовали, в Японии же сегодня мало кто из художников письма проходит мимо этого рода СЁ.

Наконец, в-третьих, это каллиграфия авангарда — ДЗЭНЭЙСЁ, или, как его еще называют, «абстрактное» письмо. Оно возникло около тридцати лет назад как попытка разрушить иероглиф, превратить СЁ в искусство линии для линии. Видным представителем его является Уно Сессон.

Громадные размеры работ, превращение единственного знака в тему работы — все это позволило с неизвестной в прошлом радикальностью выявить структуру и особенности линии.

«Следует отметить, — пишет П. Сеппяля, — что оценка каллиграфии необязательно связана с пониманием языка. Каллиграфию можно оценить просто как род абстрактного искусства, как ритмическое движение линий — ибо именно так сами китайцы восхищаются произведением письма, особенно когда речь идет о наиболее трудных видах травяного письма».

«Красота СЁ, — пишет Уно Сессон, — в линии, ее форме, внутренних чувствах в момент письма и мощи линии».

Канеко Оотей: «СЁ следует считать абстрактным искусством, которое использует красоту и мощь простой линии».

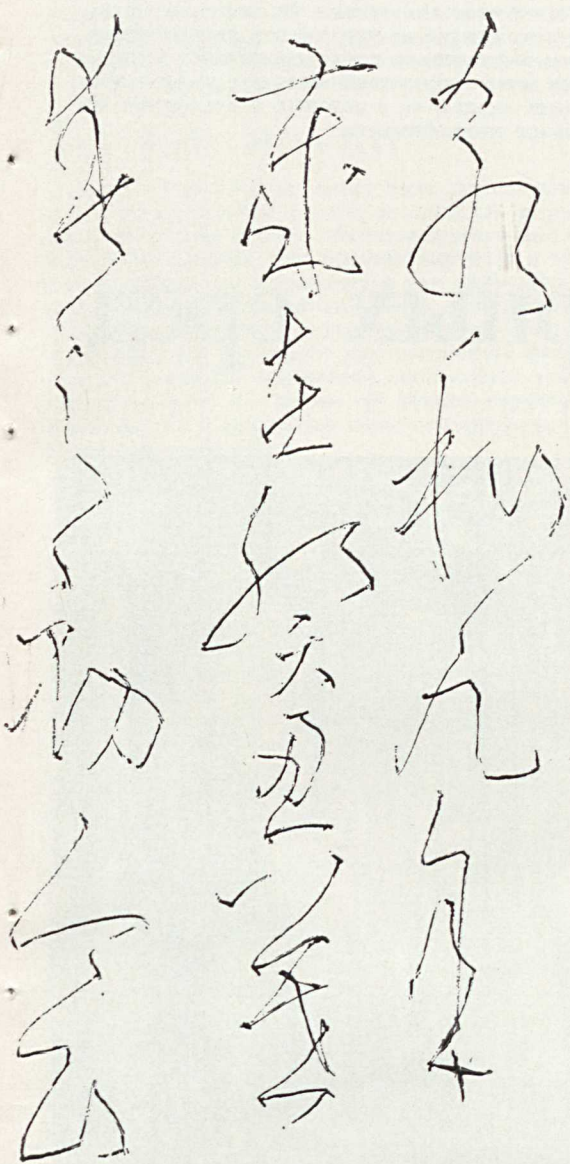
Европейская изобразительность еще далека от представления о линии как единице художественной выразительности. Только конгломерат, структура, иерархия линий воспринимаются ею как нечто полноценное. «В Китае ценится нечто другое, — пишет Цзян И, — «ритмическая жизненность» — не только в картине, взятой как целое, но в каждой отдельной черте. Мы не принимаем даже одной-единственной «мертвой» черты. Так вот: сила, насыщающая линию жизнью, приобретает упреждение в каллиграфии».

Тэсима Ююкей, старейший из современных художников письма, идет еще дальше: «Считается, что письмо — искусство линии. Однако иероглиф составлен из точек и черт, претворение которых в линию — работа исключительной трудности — и есть письмо».

Именно ДЗЭНЭЙ-СЁ были открыты выразительные потенции ЧЕРТЫ как фрагмента ЛИНИИ, отрывка, аккумулирующего ее ритм. Это открытие и сделало упреждение в единственной линии полноценной темой современной каллиграфии. В словесной формулировке Канеко Оотей она звучит так: «Чем больше работаешь, тем ближе подходишь к возможности передать ощущение бесконечности единственным движением кисти».

В свое время Зевкис, увидев черту на стене своего дома, узнал руку Аппеллеса, душа которого воплотилась в единственной линии. Сегодня даже простая горизонтальная черта — полноценная тема дальневосточной каллиграфии. Это иероглиф И: «единство», «единение», сплошная черта в триграмме «Идзина». Цудзихара Рикки сделал его темой произведения более полутора метров шириной (Токио, 1970 г. «Выставка каллиграфии, организованная газетой «Майнити»), сопроводив его следующим комментарием: «Я взял простейший из КАНДЗИ. Работая кистью вертикально и наклонно, пользуясь другими приемами, я попытался выявить бездну выразительности, тающуюся в единственной черте».

Но в связи с каллиграфией авангарда обострился вопрос о «прочтении» написанного, существенный и в других областях СЁ. Многие считают, что, увлеченные поисками абстрактной каллиграфии, художники авангарда лишились главного источника, питающего силу письма, стали понимать линию как механическую конструкцию, как создание рассудка, не занятого воплощением идеи в словах. Тэсима Ююкей утверждает,



например, что такая линия — мертва; «в лучшем случае она улавливает призрак, хранит лишь схему души, не способную к дальнейшей жизни».

— Чем больше я вас слушаю, тем яснее понимаю, что за всеми этими занятиями скрывается нечто другое, иные цели или поиски. Не могли бы Вы объяснить читателям внутренний смысл Ваших занятий каллиграфией?

— Постичь смысл каллиграфии можно, лишь занимаясь ею. Это благодарное упражнение, где физическое неразрывно соединено с духовным.

Поверьте на слово: чтобы хорошо писать, нужно в совершенстве владеть своим телом, сделать его инструментом, повинующимся движению духа. Дун Цичан (1555—1636) утверждал даже, что истинный художник не может не прожить долгую жизнь.

В СЁ, как и в КЕНДОО (фехтование на мече), работает все тело. Но как бы ни было подвижно тело, отвечая требованиям обстоятельств боя или письма, ум остается недвижимым. Состояние размышления здесь выражается в абсолютном внимании, в контроле над каждым жестом. Тело дисциплинируется мыслью. Поэтому КЕНДОО и СЁ — более чем спорт или искусство: это Путь к мудрости (ДАО — по-японски ДОО), а здоровье, победы и долголетие — лишь побочные явления на этом пути.

ДАО — трудное для интерпретации слово. Оно означает, например, естественность, с которой вещи обретают бытие в природе. И каллиграфическая линия должна рождаться как бы сама собой, «как подтеки на стене», изгибаться естественно, «как головная шпилька», и «не иметь следов начала и конца». Если действует ДАО, от воина или каллиграфа не требуется усилий, все происходит как бы само собой при минимуме движений, так как главная битва — внутри: борьба между жизнью и смертью, с собственным Я. Военные искусства можно использовать для самозащиты, но их истинная цель, как и цель СЁДОО — в победе над собой, в самопознании, ведущем к совершенству личности. Поэтому каллиграфия всегда была излюбленным упражнением воинов, монахов, государственных деятелей, поэтов и философов. Морита Сирюю дает ей такое определение: «Когда письмо творится человеком как личностью, результатом является СЁ — искусство письма».

Именно личностью, заметьте, а вовсе не профессионалом, хотя бы и гениальным. Даже присутствие «таланта», столь необходимого с европейской точки зрения, должно быть, на взгляд восточных учителей, парадоксально минимальным. «Механистическая ловкость, — пишет Каваути Сэцубоо, — рождает заурядный, вульгарный почерк, письмо, лишенное красоты и грации, которого следует избегать более всего». Она дает лишь техническое мастерство, столь важное в европейской живописи, где она способна искупить многие недостатки. Но в истинном произведении СЁ талант лишь проступает в личности, как цвет рождается в черноте туши.

Вот почему современных каллиграфов привлекают «следы туши» — произведения монахов буддийской школы ДЗЭН, для которых письмо не было самоцелью, но религиозным опытом, поиском САТОРИ, путем постижения внутреннего света. Произведение СЁ создавалось ими как бы мимоходом, по пути к иной, более великой цели. Случайностью своего возникновения их БОКУСЭКИ («следы туши») затрагивают самую суть каллиграфии: «Искусство письма, — писал Инуга Бокудоо, — живет в написанном случайно».

Возможно, в такой случайности и лежит секрет всякого великого создания, доступного человеку. Сервантес ведь также писал свою книгу по пути к иным целям и сказал немало слов, которые могут быть темой для СЁ. Вот одна из них: «El camino es mejor que La posada...»

каллиг Паньтин Стой.
Правильное письмо в стиле
современного каллиграфа
Хасо Изумидэ. Оригинал
Ван Сирюю написал
Курейши Синну

Душа выражается в слове и жесте. Кроме того, она воплощается в делах. Жест и произнесенное слово исчезают, а от души, которая была когда-то, остаются лишь дела и написанное слово. Это — следы души; отпечатки ее в материи, наполненные смыслом. Удивительно, что именно материя — прямая противоположность души — наделена миссией сохранить ей жизнь. Часть духа, которой не удалось материализоваться, улечуливается.

Хосе Ортега-и-Гассет

ЛИТЕРАТУРА

1. Гендай но сёдоо, I—IV. Коданся. Токио. 1969.
2. Гендай сё дзэтан. Коданся. Токио. 1971.
3. Морита Сирюю. Сё.— Икиката но Катати. Токио. 1972.
4. Etiamble. L'écriture. Paris. 1973.
5. Debon Günter. Grundbegriffe der Chinesischen Schrifttheorie. Wiesbaden. 1978.
6. «Первая всекитайская периодическая выставка произведений Шуфа (—сёдоо) и печатей». Пекин. 1981.
7. Seppälä, Pertti. Kiinalainen kalligrafia. Helsinki. 1985.

Живя в средах, на которые пала тень тоталитаризма, мы еще совсем недавно старались обойти этот факт молчанием. Не доискиваясь причин беды, мы сосредоточивались на устранении «отдельных недостатков», частичном улучшении. Но помимо того что частные улучшения способны и усугубить проблему, они создают впечатление отсутствия целостной концепции или системы, которая от этих улучшений ничуть не убывает, тогда как тоталитарные среды это не среды дурные в частности, а среды, основанные на некоторой позитивной программе, на целостном замысле. Этот целостный замысел едва ли можно считать одним сплошным недоразумением и кошмаром, есть в нем и приятные стороны, например, уютные и тенистые парки культуры и от-

мая, может быть, выгодная для искусствоведа, но без ее решения так и не удастся отделить злаки от плевел нашего столь недавнего прошлого.

Специфика эстетики тоталитарных сред состоит в том, что в ее основе лежит отчуждение человека от окружающего его мира, создающее некую духовную дистанцию, способствующую развитию особого типа эстетического созерцания. Но поскольку в тоталитарных системах отчуждение не признается, этот эстетический опыт оказывается рефлексивно деформированным и мистифицированным. Проще всего охарактеризовать его, выявив присущую ему совокупность «культов», в которых и воплощена эта деформирующая сознание мистификация.

Мнения, суждения, споры

К эстетике тоталитарных сред

Александр Раппапорт



дыха, лодочные станции, спортивные арены, зеленые клинья и многое другое. Концепции социалистического средообразования производили, особенно в книгах, весьма неплохое впечатление. Но, очевидно, помимо бумажной версии эстетики социалистического города существовала и какая-то иная, реальная, которая тоже никогда не была ни для кого секретом, но, в отличие от первой, никогда не пропагандировалась и не описывалась. Ее либо не замечали, либо относили по ведомству мелких недостатков, упущений и недоработок. В результате яркие и теневые стороны эстетики тоталитарных сред образовывали контрастный, трудный для зрения узор пятен, в котором теперь надлежит начать разбираться.

Первый опыт такого анализа по необходимости может стать неполным, частичным, в чем-то ошибочным и сплошь гипотетичным, но с чего-нибудь все-таки надо начать.

Нет нужды объяснять, что во все времена находятся талантливые люди и что классический архитектурный реквизит, как и рациональный стиль индустриального зодчества не несут ответственности за то или иное их историческое применение. Жизнь не бывает однозначной, и в душе самого закоренелого негодяя всегда найдется немало хорошего. Однако такова уж задача нашего дня — пробуждение от инфантильных иллюзий. Не са-

Культ единства и центра

Исходным свойством тоталитарных систем, порождающим множество типологических признаков соответствующих сред, является категорический антиплюрализм, приводящий к монополизации инициатив в сферах политики, экономики и технологии. Из монополизации власти и строительного производства вытекают такие характерные признаки тоталитарных сред, как однообразие застройки и нормативное единство городских структур. Если однообразие застройки давно уже подвергается критике, то ее структурное единство не только редко ставится под сомнение, но, напротив, часто описывается как недостаточно развитое. Требуют, например, придать больший идеологический вес центральным зонам, упорядочить их в духе иерархического соподчинения, добиться большей четкости структурно-функционального зонирования и т. п.

Из нормативно полагаемого единства средовой структуры вытекает не только культ центральных мест: столиц, административных центров, парадных площадей и т. п., но и два других не менее важных следствия: культ их количественного роста и культ науки, обосновывающей эти структуры.

Кульٹ Количества

Количественный рост градостроительных объектов возникает из естественной ценности расширения поселений при нормативной закреплённости их структуры. Там же, где рост поселения незначителен, он выражается символически в увеличенной «масштабности» центральных архитектурных ансамблей. Впрочем, обычно оба этих признака совмещаются (Генпланы Москвы 1935 и 1971 гг., проект здания Дворца Советов и пр.).

Кульٹ науки

Если гигантомания может быть истолкована просто как символ государственной власти, то единство и неизменность городской структуры обычно объективируется вне связи с политическими ценностями. Оно мистифицируется в духе «неоплатонизма» как «истинность» и трактуется как требование или вывод «науки», отчего мифологический пафос прикрывается позитивными соображениями. В качестве незаметных ценностных опор этой мистификации выступает двусмысленная фразеология, ключевые понятия которой: «единство», «цельность», «четкость», «упорядоченность» и т. д. — имеют не только структурно-функциональное значение, но и выражают политико-идеологические ценности тоталитарного общества.

Кульٹ будущего

Сведение развития поселений к количественному их росту и символизация исторического прогресса в архитектурной гигантомании предполагает сложное совмещение настоящего и будущего. Будущее символически выражается ценностью отмеченными элементами градостроительной структуры (дворцы, учреждения власти, площади и пр.), а настоящее связывается с будущим через ритуалы и торжества, посвященные этому будущему. Власть и массы разделяются не только в пространстве, но и во времени: власть становится предстательницей будущего в настоящем и вследствие этого становится недоступной. Следствием культа будущего является и культ стройки как характерной черты ландшафта.

Кульٹ секретности

Избирательность видения среды — мягкая форма секретности. Она состоит в том, что эстетическому созерцанию, а часто и просто официальному вниманию (фотографированию, изображению) подлежат только те, что нормативно и подсознательно отнесены к будущему, а то, что считается отжившим, не заслуживает внимания и изымается из поля зрения путем ретуши или выбора точки съемки. Памятники архитектуры при этом часто оказываются, вопреки логике, нормативно причисленными к будущему, так как они «не сброшены с парохода современности» и будут доставлены в будущее.

Избирательность видения постепенно перерастает в культ секретности всего внутреннего, не предназначенного для показа, а то, что предназначено для зрения, стремится обособиться в разного рода «показательные» объекты и их коллекции типа ВДНХ. Наряду с символическими следствиями культ секретности порождает и пространственно-коммуникативные. Пространство перегораживается и перекрывается. Возникает множество заборов и оград (их рост стихийно продолжается вопреки официальной доктрине «свободного пространства» микрорайонов), двери запираются, в учреждениях и жилых домах возникают контрольно-пропускные пункты и вахты. Таблички «посторонним вход воспрещен» сообщают о том, что общество переполнено «посторонними», о чем также свидетельствуют культ бдительности и шпиономания. Патологическая социальная агорафобия не позволяет заметить карикатурности фразеологизмов типа «день открытых дверей», подчеркивающего, что открытые двери — нечто редкое и исключительное. Величественные порталы, как правило, заперты. Вместо них приходится пользоваться боковыми дверями, проломами в заборах, задними подъездами.

Прямым следствием культа секретности становится тактика «невывесения сора из избы», что приводит к бесконечной терпимости к «сору» любого рода, в том числе и самому заурядному мусору. Загрязняется не только Байкал и духовная атмосфера — вся городская среда неудержимо приближается к помойке.

Механизм соотношения анонимности и секретности еще предстоит выяснить. Анонимность, как и секретность, предполагает неизвестность, скрытость лица. Сопряжена анонимность и с культом трансцендентной объективности. В эстетическом сознании она предстает в виде культа коллективности и в образе статистического, среднего, типового человека, приближающегося по смыслу к хайдеггеровскому «ман».

Фразеология тоталитарной культуры полна уклончивых формулировок: «кое-где», «в ряде случаев», «не всегда» и т. п. Конкретное предметно-пространственное и временное многообразие окутывается пеленой неотчетливости. Если в политическом отношении за ней может скрываться стремление к безответственности, а в этическом плане проявляется своего рода солидарность, компенсирующая отчуждение, то эстетический смысл анонимности яснее всего обнаруживается в институте коллективных награждений, когда знаки отличия выдаются не личностям, но учреждениям, городам и т. п. Тем самым имперсональным объектам придается статус личности, что компенсирует обезличение самих людей. В средовой эстетике анонимность ведет к господству стандарта и имитации, с помощью которой периферийная

бюрократия символически выражает восторг перед центральными властями и одновременно лояльность, снижая пышность и масштаб своих подражаний и как бы отказываясь от не положенной по рангу степени самостоятельности. Средовые стереотипы распространяются по образцу речевых.

Лицемерие

Официально тоталитарная культура осуждает лицемерие как аморальное поведение, неявно поощряя его на всех уровнях. Тем самым тоталитарные культуры удерживают ценность свободы и достоинства личности при отказе от свободы и достоинства человека на деле. Практика тоталитарного конформизма усматривает выход из лицемерия не в возврате к искренности, но в искреннем принятии нормативных установок. Лицемерие к тому же безопасно, так как почти неотлично от искреннего заблуждения.

Наиболее формальный вид лицемерия — избирательность видения, отчасти связанная с культом секретности. Классический троп — «часть вместо целого» — приобретает новый, метатропический смысл: нормативная часть выдается за скрываемое целое. Вследствие этого нормативная утопическая система, с трудом внедряясь в реальную жизнь, немедленно начинает заслонять ее от взора. Критическая рефлексия этого способа видения устраняется рефлексивной перестановкой временных категорий: будущее выдается за настоящее, так как будущее, а значит передовое, считается истинным и, следовательно, настоящим.

Лицемерие проникает вглубь, в интимные области сознания, в чем воплощается синтез равнодушного отчуждения и живого страха перед наказанием. Чем сильнее страх, тем сильнее лицемерие, часто принимающее формы «энтузиазма» именно в периоды террора. Однако лицемерие предполагает свободу сознания и само по себе не является насильственным. Сочетание свободы и жесткого контроля разрешается в рефлексивной формуле «исторического оптимизма»: на будущее возлагаются надежды на разрешение современных проблем, что делает будущее не только желанной, но и спасительной инстанцией социального воображения.

Отчуждение

В тоталитарных системах отчуждение имеет противоречивый и рефлексивный характер. Здесь нет места абсурду, так как эстетика абсурда предполагает спокойствие независимого созерцания, а тоталитарная эстетика требует глубоко ангажированного, интимного и вместе с тем деятельного участия в отчужденной ситуации. Несоблюдение этого требования приводит к санкциям и фразеологически выражается с помощью понятия «отщепенец», обозначающего носителя сознания, утратившего органическую связь с коллективом. Предполагается, что «отщепенец» обречен на духовную и физическую деградацию, так как одинокое сознание столь же нежизнеспособно, как муравей без муравейника.

С точки зрения тоталитарной идеологии, отщепенство неминуемо ведет в стан врага, а в конечном счете и к «измене Родине». Но поскольку «большая Родина начинается с малой» и «большой патриотизм с малого», тоталитарная культура неявно предполагает не только средовой конформизм, но, в пределе, и жесткое ограничение свободы передвижения.

Эстетические установки тоталитарного общества оказываются витально значимыми, так как сохраняемая в них номинально свобода выбора ведет в конечном счете к выбору между жизнью и смертью. Парадокс в том, что при всей обезличенности среды человеку предписывается неразрывная связь с наперед заданными ему жизненными обстоятельствами.

*

Преодоление тоталитарной культуры включает в себя постепенный демонтаж ее эстетических установок.

Важнее всего, конечно, уничтожение причин тотального отчуждения, то есть перестройка эстетической административно-командной системы управления, переход к демократическим и правовым формам общественной жизни.

Не менее важна перестройка самих сред, как на уровне сознания, путем стимулирования средовой критики и гласности в сфере формирования среды, так и практическая перестройка сред, использующая все виды плюралистических инициатив, в том числе проектных.

И наконец — крайне необходимо сегодня сознательное преодоление догматических стереотипов и соответствующей им фразеологии.

Сегодня отношение к неототалитарным средам окрашено закатым лучом ностальгии. В нем нет уже барабанного славословия и слышатся ноты сочувствия временам, ушедшим безвозвратно и сделавшимся на фоне последующих индустриальных успехов нашего строительства не чем-нибудь, а просто «золотой порой» архитектуры.

Не стоит поддаваться этому закатым умилению, за сусальным золотом ее поверхности — отнюдь не рождественский орех, а твердый орешек нашей эстетической науки. Однажды мы уже приняли его за новогодний подарок судьбы и не хотели бы, чтобы это вновь повторилось. В конце концов разоблачение иллюзий не бросает тени ни на искусство фокусников, ни на доверчивость публики. Оно необходимо только для того, чтобы граница между фокусом иллюзиониста и зрительным залом защищала бы публику от соблазнов нового участия в сомнительных экспериментах. Сладок сон, но пробуждение должно быть окончательным, иначе — это уже не сон.

Публикацией «Круглого стола» в № 8, 1989, «ДИ СССР» мы предполагали закончить обсуждение будущего Мемориала жертвам сталинских репрессий. Однако время не стоит на месте. Все мы



проходим трудный путь испытания Памятью. Прошлое властно вторгается в настоящее, становясь ареной борьбы мнений, позиций, амбиций. Идет гражданская война за ценности и идеалы будущего. И потому мы снова возвращаемся к этой, наиважнейшей сегодня, теме.

Память

Есть слова, всеобщая приверженность к которым в какой-то момент становится столь сильной и очевидной, что может считаться признаком времени. Для нашего времени, примеряющего на себя и название конца века, и имя начала эпохи, одним из таких слов-чемпионов будет слово «перестройка». И если это так, если импульс динамизма, изменения и сдвига столь сильно выражен, стоит задуматься над тем, что едва ли не такое же учащение употреблений произошло со словом «память». Понятие устойчивости и преемственности, выражаемое этим словом, кажется малоуместным в ситуации перестройки — широко распространенных настроений переменить жизнь, уйти от прошлого и т. п.

Впрочем, та же память подсказывает нам, что подобный парадокс в нашей истории встречается не впервые. У нее (нашей истории) вообще сложные отношения с историей же или, по-другому говоря — с категорией прошлого. Идея отбрасывания прошлого и, напротив, его присвоения и чередуются, и соседствуют в нашей истории. Декреты об охране памятников синхронны с уничтожением архивов, упразднением учебного предмета «история», а потом борьба с «историей царей» всего через какие-то двадцать лет сменяется в науке и искусстве культом исторических предков, вроде князя Юрия Долгорукого, царя Ивана, императора Петра.

А взять этап, который теперь (для контраста с нынешним) зовут периодом застоя. Для него это имя, быть может, даже не

Алексей Левинсон

ПАМЯТЬ

ПАМЯТНИК

МЕМОРИАЛ

ПАМЯТЬ
ПАМЯТНИК
МЕМОРИАЛ
ПАМЯТЬ
ПАМЯТНИК
МЕМОРИАЛ

так подходит, как для утверждавшейся тогда властями картины прошлого. Это была воистину целая эпоха, на протяжении которой история оставалась неизменной. Тем, кто отвечал за картину прошлого, представляемую обществу государством, удалось добиться того, чтобы для целого поколения эта картина оставалась неподвижной. Если кому-то кажется, что историческая картина и должна быть неизменной, такой, «как в действительности все было», то предложим ему вспомнить, что по крайней мере до того периода ни одной версии или картине исторического прошлого так долго сохраняться не удавалось.

Давление на прошлое, характерное для обсуждаемой сейчас эпохи, вызвало, кроме протеста «из-под глыб», еще и поверхностные, «дозволенные» реакции. Одной из них явилась волна мемуаров. Эта «литература памяти» сначала питалась энергией нескандалного или горючего жеста, потом ее утратила, но приобрела инерцию жанра. Тогда оказалось, что иметь воспоминания — дело столь почетное, что и фигуре, отмеченной самым большим в государстве числом знаков почета, они не лишни.

Что же, мемуары политических деятелей, глав государств — дело обычное там, где фигуры эти — не сакральные. У нас же, вспомним, Ленин оставил лишь хранимое в тайне «Завещание», Сталин — «Краткий курс истории...», Хрущев — устные и записанные воспоминания. Так что почин с тремя книжками, изданными от имени Брежнева, — дело беспрецедентное для нас.

(Книжки, кстати сказать, были написаны теми, кто их писал, с явным стремлением принести как можно менее вреда. История в них не полемична, но анемична, пуста, не агрессивна. И на том спасибо.) А лет через 10, возможно, пойдет речь и о мемуарах простых людей — как элементе памятника-комплекса «Мемориал».

Другой способ вытеснения прошлого (или его заклинания?) представляли юбилеи, пяти- и шестидесятилетия всего и вся. Совокупность густо расставленных во времени юбилеев была своего рода реализацией давнишнего плана монументальной пропаганды, только выполненной во вкусе 70-х — а потому на словах и в словах. Вместо временных гипсовых монументов и памятников 20-х воздвигались гораздо более дорогостоящие и грандиозные, но совсем уж «монументальные» образно-символические конструкции из призывов и речей, торжеств, кумача. Юбилей как памятник, эфемериды монументальная, сама — памятник эпохи.

Наконец, третьей формой реализации запрещенной памяти было «ретро». Не пытаясь договориться с теми, кто так плодотворно дискутировал на страницах «ДИ» об этом понятии, укажу лишь на социологическую его проекцию. Разумея под «ретро» прежде всего смысловые знаки принадлежности к одновременно «довольно старому» и «безусловно милому», отметим всеобщее приятие этих смыслов и ценностей «милой старины». В этом приятии обществом черточек его собственного прошлого примечательно отсутствие межгрупповой полемики, остроты, пафоса утверждения и становления, разве что маленький упрек самим себе: ну как же мы могли забыть такой милый мотив (узор)! «Ретро» для нас интересно именно тем, что оказалось (в лице стилизованных признаков, принадлежащих вещам, декору, шрифтам, музыке, моде и пр.) общепринятым, то есть принятым на уровне общества в целом. Такая способность быть принятым обществом в целом характерна для памятника.

Над этим историческим «вечным покоем», а точнее, где-то за рамками этой картины писалась другая история. Там, за этими рамками, сперва на машинке, а потом в зарубежном издательстве вышел первый сборник «Память». Для нашей нынешней темы наиболее существенным является сам факт использования этого слова для названия сборника. Как и все его содержание, это название было средством борьбы и протеста против такого и а с т о я щ е г о, подкрепляемого такой картиной и р о ш л о г о. Заранее обреченный быть под запретом, сборник принял имя, которое было в тот момент острополемичным, политически-скандальным. «Не думайте, что все всё забыли. У нас есть память, и мы можем рассказать о ваших делах то, что вы надеялись спрятать от общества, заставить забыть» — вот вызывающий смысл внешне нейтрального названия немногих выпусков, изданных С. Рогиным при участии Л. Богораза.

Слово «память» благодаря этому новому оттенку полемики стало своего рода экспрессивом. Оно приобрело еще и «общественное звучание», а значит — ценностную и стилистическую окраску, и как пароль стало переходить от одних групп к другим.

Памятник

Пути эти шли под спудом, так сказать, «государственных форм воспоминания». Точно так же, от группы к группе, передавалась и идея сохранения прошлого собственными силами, идея охраны памятников и ценностной реабилитации русской старины.

В малоотчетливой форме туристического паломничества на бедный Север (полемически противопоставленный «мещанскому» курортному Югу), в собирании брошенной утвари в разоренных домах и брошенных икон в разоренных церквях (что противопоставлялось покупке «вещей» или сувениров в магазинах) содержались, как позже выяснится, и смысл, и протест, и потенциал большой силы. Между группой, которая тогда в одиночестве пестовала ценность этой брошенной жизни и этих заброшенных памятников, а также группой, которая читала и поддерживала первое поколение писателей, еще не называвшихся «деревенщиками», но именовавшихся «новомирскими авторами», было если не полное, то очень значительное совпадение. Было оно между нами и теми, кто читал и поддерживал тем самым «Память» и другие бесцензурные издания.

Разгром «Нового мира», как впоследствии и многократный разгром бесцензурных изданий, репрессии и высылка их авторско-издательского состава причинили обществу значительный вред. Устранение силы, предлагающей ныне решения для стоящих перед обществом проблем, не ускоряет, как утверждали иные, а замедляет движение общества.

Была частично репрессирована, а главным образом подавлена и заглушена немногочисленная группа, в рамках которой осуществлялась чрезвычайно важная для судеб всего общества работа. Из тех ценностных композиций, о которых говорилось выше, там постепенно выстраивалась новая ценностная программа, новая сумма целей общественного развития.

В большой мере эта работа шла в формах раскрытия и осознания прошлого, введения в оборот утрачиваемой истории. О продуктивности такой работы мы можем судить по нашему сегодняшнему дню. Все то полководье исторической информации, литературы из столов и с полок и т. п., составляющее актуальное содержание культуры десятков миллионов, которое явилось им сегодня, во всех значимых чертах и структурах заготовлено именно тогда и именно этой группой. Но когда часть намеченного ею начала распространяться по кровеносной системе общества, пригнута к земле изначальная новомирская интеллигенция была уже не в состоянии обеспечивать свойственную ей универсальность и широту подхода, сочетание космополитично-

сти с любовью к отечеству и, наоборот, отказ от сочетания этой любви с ксенофобией и поисками врагов.

Это же надо сказать о движении за охрану памятников. Оно, быть может, стало самой первой формой относительно массового неофициального канала социальной активности. Сейчас, когда так называемых «неформальных» каналов много и немало поводов для их формирования, стоит задуматься над тем, что самое первое, сравнительно массовое движение оказалось связанным именно с реставрационно-охранительной деятельностью, с памятниками и памятью.

В его рядах тоже немало читателей «Нового мира» (только нынешнего), а также журналов вроде «Нашего современника». Российскому «обществу» с прошлого века привычно делиться на придерживающихся казенно-официальной линии и старающихся обособиться от нее, а в другом сечении — на западническо-либеральную и почвенно-охранительную части. Каждый из периодов нашей истории в момент его протекания может быть охарактеризован через ту или иную комбинацию этих наложенных друг на друга разделений. И что самое важное для нас сейчас, каждый период — теперь уже как период или эпизод прошлого истории — также получает свою трактовку с каждой из этих, по меньшей мере четырех, непременно существующих в обществе позиций.

Какая из них в каждом данном случае окажется преобладающей — дело конкретной ситуации, того самого, что называется соотношением сил. Но траектория движения культурных образцов всегда одинакова. Так сказать, «левый нижний» квадрант этой схемы является инноватором и интродуктором. Вводя в оборот культурные образцы, новые трактовки прошлого, новые определения и новые понятия, например, такие, как «память» (в обсуждавшемся смысле), эта группа обречена встречаться в дальнейшем с этими своими изделиями, претерпевшими весьма значимые трансформации в обороте и обороте иных групп, иных квадрантов данной схемы. Так произошло со словом «память». Полемика, заряд, вложенный в него группой-интродуктором, обеспечил ему запас социальной инерции, чтобы добратся до «противоположного угла» и оказаться в руках группы с ориентациями, противоположными исходной группе.

О движении «Память» — в связи с темой памятника — надо сказать, что оно в не меньшей степени обязано своим возникновением перестройке, нежели сохранению отечественной традиции правоохранительных движений с повиннистической, фундаменталистско-популистской ориентацией.

То, что мы называем перестройкой, есть, помимо всего прочего, процесс внезапного, так сказать, осиротения огромных масс людей. Лишившись не только «отца народов», но и уверенности в патерналистской опеке государства, эти люди оказываются или, точнее, начинают ощущать себя заброшенными, покинутыми всеми. В этой ситуации одинаково закономерны попытки найти символических покровителей-защитников в прошлом и противников (надо хоть на что-то опереться!) в настоящем. Фонд прошлого в таком случае формируется достаточно хаотически, по экстенсивному принципу — чем больше, тем лучше. Поэтому годятся одним и тем же потомкам и языческие и христианские «истоки», а их датировки — «1500-летие», «сто веков» — отвечают одному требованию — подлиннее и позвучнее.

Памятники, каковыми претендуют быть любимые ими картины, населяются, как общежития, всеми подряд. На соседней стене будут и Высоцкий и Сергей Радонежский, портретированные в одной манере, что означает не единство художественной школы, а единство клейма: наше, а не ваше! Претензия, заметим, на, так сказать, временную, а не пространственную экспансию. (Это же, по сути дело, выражено в выборе супостата: он обвинен в безродности, отсутствии корней, прошлого, истории.)

Еще одна драма современного российского советского фундаментализма — в невозможности для него окончательно отождествиться либо размежеваться со сталинско-имперским прошлым. Драма — потому что на место национальной истории, традиции, наконец гордости помещаются соответственно имперская легенда, официоз, спесь. Происходит это полунезаметно, полуненамеренно.

Мемориал

Много писали о том, что памятник на Поклонной горе не удался, ввиду того что концепция его оказалась прежней — сверхгосударственной. Но не удался и конкурс на новый его вариант, ибо не нашлось возможности выразить противоположную концепцию, сделать этот комплекс выражением не государственных образований, а общества, общественных групп, человек. Такая неудача не случайна. Осознать себя силой, существующей не по инициативе или распоряжению руководства, свойственно пока еще очень немногим группам. Одной из этих немногих групп является общественная организация «Мемориал». Изложенное выше послужит историческим и социальным фоном для оценки идеи памятника, предложенного «Мемориалом».

Разумеется, важнейшей содержательной основой этой идеи и важнейшим содержанием деятельности группы, движения, общества «Мемориал» является переживание нашей страной последствий политических репрессий. Но эта сторона дела, как наиболее очевидная и обсужденная, мной будет затронута в наименьшей степени.

Выйдя к общественности со своим предложением, общество «Мемориал» вмешалось в те великие битвы за настоящее, которые ведутся у нас сейчас на арене прошлого.

Группы и общественные силы, официальные исторические учреждения и неформальные объединения наперебой предлагают обществу свои трактовки прошлого. Одни и те же действия и деятели получают предельно различающиеся оценки. Герой для

одних — преступник для других, что одни зовут гордостью, то другие именем позором. О чем это молчат, те кричат.

Наша история, так уж вышло, полна грандиозных трагедий. Ввиду этого история полна «материала» для строительства своих позиций — кому бы это ни понадобилось. До недавнего времени все наши общественные движения и строили свои позиции почти исключительно из исторического материала. К моменту, когда актуальности займут место исторических символов, мы надеемся, сталкивающиеся общественные силы уже обретут кое-какой опыт политического взаимодействия, научатся иным принципам, нежели принципы гражданской войны — «или мы их, или они нас».

Предложение общества «Мемориал» содержит потенцию такого перехода. Но это пока плохо осознано как его сторонниками, так и его оппонентами. Позиция оппонентов проста: «Они хотят нам мстить, они хотят устроить Нюрнбергский процесс». С этим согласны многие. Мемориал (или памятник) для них — пластическое выражение торжества некогда поправных и казенных над своими палачами. Дискуссии показывают, что значительное число людей сегодня готовы к такой «простой» процедуре переворачивания отношений. Но одновременно развиваются, нарастают, и иные настроения.

Так двадцать лет назад только единицы, вроде А. Галича, указывали, что не всегда различить палача и жертву (хоть не путали, как относиться к тому и другому!). Теперь у кровавом замесе, в котором жертвы с палачами не раз менялись местами, понемногу начинают говорить многие. Словом, простая трактовка «памятник жертвам» уже не всех устраивает. (Что одновременно означает, что многих именно она бы устроила: реабилитировали, отпели, отметили обелиском и хватит, других дел полно.)

Более тонкая и сложная идея спасти от забвения всех, кто репрессирован, не спрашивая, хорош ли был он при жизни и не было ли на его руках крови, с трудом принимается в нашем нетолерантном обществе, привыкшем считать, что если виноват хоть в чем-то человек, любое наказание оправдано, даже казнь. Поэтому честь памяти потомков, собственная могила и надпись какому-нибудь начальнику отдела или оперуполномоченному, делавшим без трепета свои черные дела и потом принявшим смерть от таких же, многие считают, не полагается.

Противостоящая первой — тоже утверждает, не всепрощение, не «смерть всех уравнила», не «теперь кто разберет». Идея — всех считать людьми, всех помнить и обо всех знать. Для того, кроме кладбища или мавзолея, мемориал предполагает архивы и читальные залы, исследовательский центр и накопители сведений, в том числе — мемуаров, воспоминаний, устных преданий.

Почему именно эта идея встречает наименьшее понимание и наибольшее сопротивление? Потому, что именно она представляет самую сильную противоположность основам, на которых зиждилась практика репрессий. А именно: принципы научного исследования, организации непредвзятого изучения истории в документах и свидетельствах, принципы всеобщего и равного доступа к этим материалам суть самая сильная противоположность тоталитарно-бюрократической организации, с ее смесью дезинформации и секретности, демагогии и насилия. Мера сопротивления именно этим предложениям «Мемориала» и показывает меру сохранности иной системы. А степень готовности принять предложения о символическом увековечении в граните или бронзе «памяти жертв репрессий сталинизма» говорит о мере его приспособляемости.

Прошлое наше, наша история — это то, что воспалено. Мы лихорадочно стараемся сейчас как можно больше вспомнить, плохо замечая, что склонны поэтому же и старательно забывать, что называется, «вычеркивать из памяти». Эпопеи с переименованиями, снятием мемориальных досок, попытками перезаотопления праха в менее почетном месте, кажется нам, не следует приветствовать. Общество, превратившее свержение вчерашних идолов в регулярную процедуру, рискует не сохранить силы для более существенных дел.

Идея общества «Мемориал» хороши тем, что далеко выходит за пределы не только проблемы памятника, но и проблем памяти. Не стесненное запретами изучение не только прошлого, но и настоящего, всеобщий доступ к любой информации, общественные, а не ведомственные основы гражданского устройства — эти принципы, предложенные «Мемориалом», годятся для многих дел, относящихся не только к истории, но и к современности, которая начинает нас интересовать все больше и больше.

Остается оценить, каковы перспективы реализации на практике подобных идей, а более узко — каковы перспективы реализации проектов мемориала. Мы уже говорили, что наиболее значительные из активно действующих сейчас общественных сил согласятся на символическое утверждение (в виде некоего пластического объекта, сооружения) того, что настали новые времена, что репрессии эпохи сталинизма осуждаются. Для такого монумента найдутся не только материальные, но и художественные средства. Наверное, такой памятник скоро появится, и, быть может, таких будет несколько, много, наподобие памятников павшим в войне.

Перспективы появления мемориала в более развернутом, с точки зрения идеологической программы, виде — дело будущего. Неудачи с памятником Победы или отсутствие памятника погибшим в Афганистане говорят о том, что памятник, как и праздник, может появиться только тогда, когда борьба групп в обществе вокруг тех или иных ценностей будет завершена неким определенным образом — победой какой-то стороны или устойчивым компромиссом. Лишь с образованием такой новой общественной ситуации возникнут и политические условия, и возможности общепонимаемого художественного языка, на котором будет высказано торжество неких ценностей. До такого состояния нашему обществу еще предстоит сделать несколько существенных шагов.

Эмаль — сияющая, мерцающая, красочная, нежная, лиричная — этот материал может многое.

Искусство эмали, пожалуй, можно сравнить с искусством импрессионистов — столь точно и удивительно тонко художественная эмаль может передать настроение художника и создать его у зрителя.

Ныне искусство эмали стало элементом современной художественной культуры, наглядно выражая моррисовский идеал ремесла, понимаемого как проявление свободного духа художника-творца, воплощенного им самим в материале. Именно наличие духовной наполненности, соотносящейся с индивидуальным видением и темпераментом художника, отличает работы последних лет независимо от используемых техник и приемов. В не меньшей мере, чем индивидуальные черты автора, в произведениях проявляются и присущие ему признаки национальных школ.

Творчество, спорт, шоу
Участники палангского
семинара по эмали



Факультет ненужных вещей

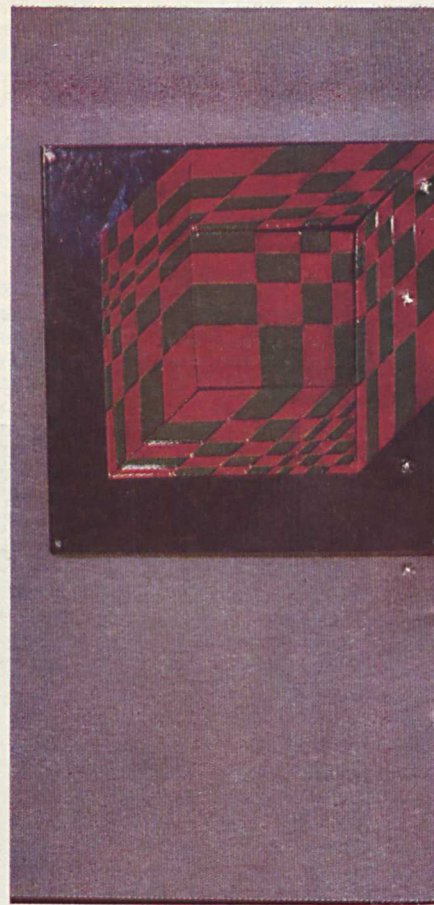
Орден эмальеров



Важнейшую роль в развитии традиционного жанра сыграло то, что эмалью «заболели» художники разных специальностей. Это ювелиры, принесшие умение работать с металлом во всех его ипостасях, то есть тот высокий уровень владения материалом, который является неотъемлемой частью понятия профессионализма. Это художники-дизайнеры, прекрасно владеющие формообразованием, представители изобразительных и монументальных искусств.

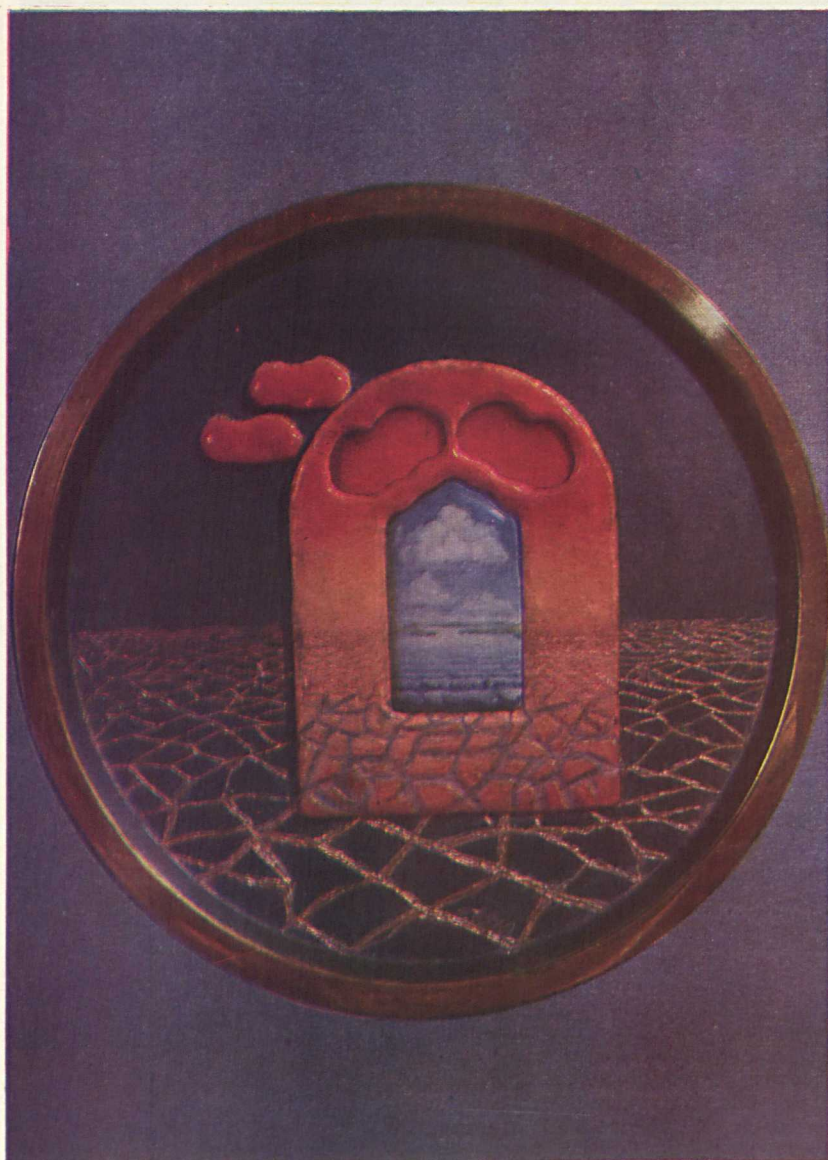


С. Рудковский
Странник
Эмаль



Ф. Кузнецов. Москва
Гиперкуб
Эмаль

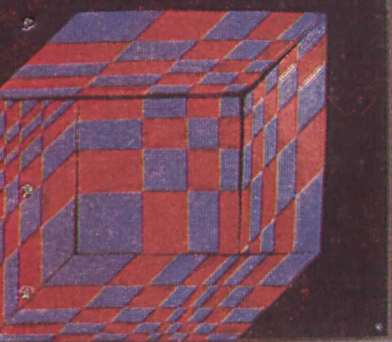
А. Жемчугов
Жажда. Аральская трагедия
Эмаль



Елена Попова (РСФСР), Доменик Жильбер (Франция)
Катя Попова (РСФСР), Марите Гурвичене (Литва)

Шоу. На первом плане: Регина Жюпсните (Литва) и Криста Лаос (Эстония)





А. Бородай. Киев
Дороги
Эмаль

Айварс Риекстиньш с супругой (Латвия), Михаил Цалкала-манидзе (Грузия), Геннадий Ленцов (Москва), Бернар Гоннэ (Франция)

Энни Хутон (Англия), Александр Михальянц (Украина), Индулис Урбанс (Латвия), Феликс Кузнецов (Москва), Александр Рафаэль (Англия), Геннадий Ленцов (Москва)

И. Урбанс. Латвия
Сохраним экологическое
равновесие
Эмаль

На стр. 20

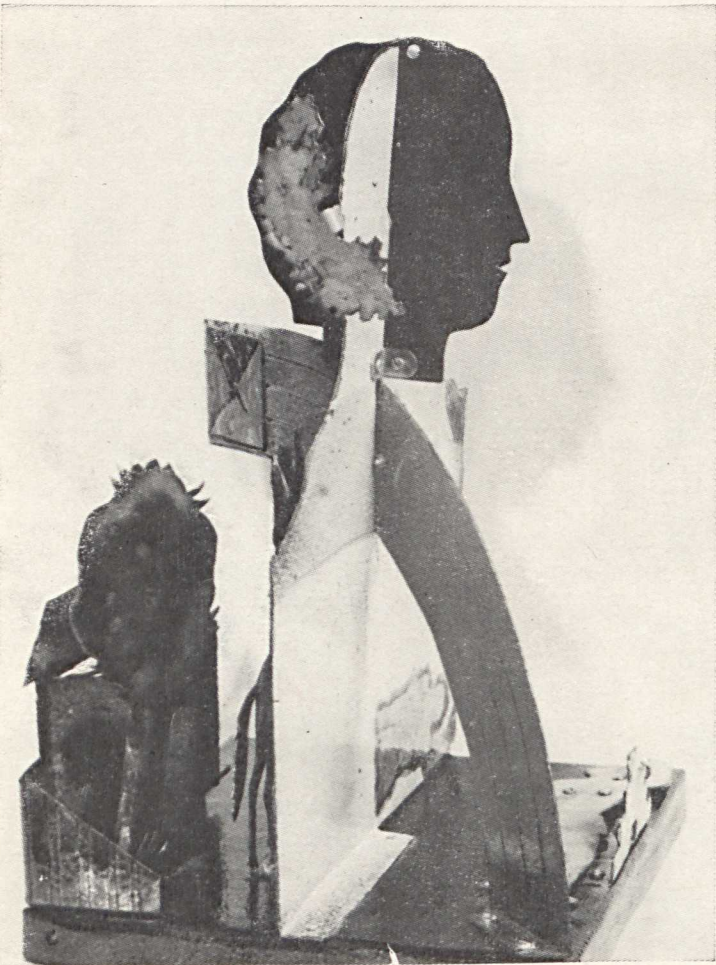
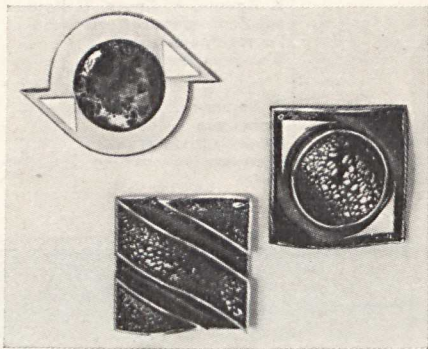
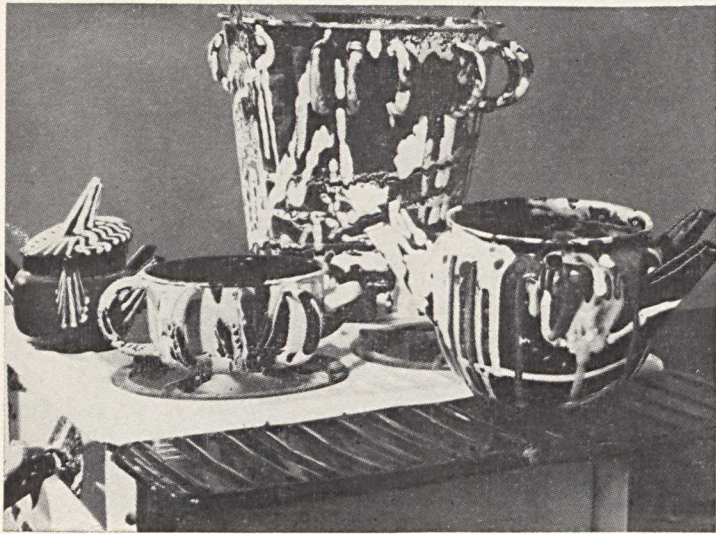
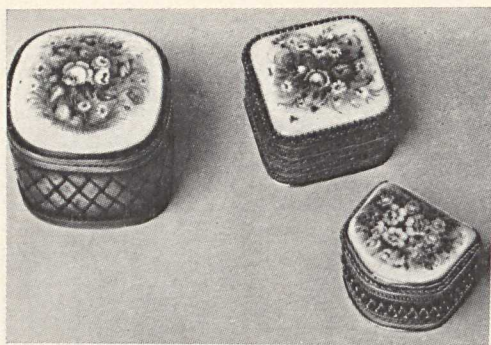
В. Кочкин, А. Серов, Е. Кото-
ва, Л. Матакова, В. Поляков
Ростов-Ярославский
Шкатулки, эмаль

В. Чернаков, А. Важнин
Ленинград
Коммунальная кухня
Фрагмент композиции
Эмаль

В. Малкин
Серия брошей
«Галактика». 1987

В. Петров. Чебоксары
Памяти М. Кузмина
Эмаль





тальных форм искусства. Подобная кооперация художественных сил значительно расширила спектр эмалирного искусства.

Распространению искусства эмали в его современной творческой интерпретации способствовали организованные Союзом художников СССР творческие группы художников-эмальеров в г. Паланга (Литовская ССР), которые начиная с 1983 года проводятся ежегодно. Они позволяют художникам в творческом соревновании искать новые пути, осваивать безграничные возможности эмали. За то время, что существует палангский семинар, наши художники уже трижды принимали участие в международных биеннале эмалирного искусства в г. Лиможе (Франция), получив признание своих зарубежных коллег, а также ряд дипломов и наград конкурса.

В последнем семинаре в январе—марте 1989 года приняли участие также группа французских мастеров, членов Национальной Ассоциации художников-эмальеров, художники из Польши и Англии.

Настоящий переворот в устоявшихся представлениях об искусстве эмали произвела выставка 1987 года, которая была фактическим отчетом художников по результатам работы в Паланге с 1983 по 1987 год. Она экспонировалась в Риге, Ленинграде, Москве и Вильнюсе и показала, сколь широк диапазон современной авторской художественной эмали.

И вот в 1989 году состоялась новая выставка «Художественная эмаль», организованная Всероссийским музеем декоративно-прикладного и народного искусства. В ней приняли участие 96 художников из Москвы, Ленинграда, Литвы, Белоруссии, Грузии, Эстонии, Латвии, Украины, Казахстана, Киргизии, различных городов Российской Федерации. Уже сама география говорит о том, что увлечение эмалью получает все большее распространение в среде художников. Выставка в музее отличалась исключительной широтой охвата, что позволяет охарактеризовать нынешнее состояние искусства эмали, ответить на некоторые вопросы, связанные с перспективой его развития.

Выставка показала, что значительное распространение имеет направление, развивающее классическое наследие живописной эмали, тесно связанное с изобразительными формами. Однако здесь, наряду с излюбленными приемами миниатюрного письма ростовских художников Н. Куландина, Т. Михайленко, В. Полякова, А. Хаунова, можно проследить формирование новой линии, представленной А. Максимовым, в основе которой лежит трактовка эмалированной пластины с вкрапленным в ее поверхность изображением как части пространства.

Уход от непосредственной иллюстративности миниатюры в сторону создания разномастных изображений, в том числе на объемных формах, продемонстрировали А. Аханов, Е. Романова, В. Селезнева, Л. Ушакова.

Аналогичный спектр образных находок в отражении реального мира представили А. Важиин, В. Чернаков, В. Кордюков, В. Орлов, М. Цалкаламанидзе, К. Шейнкман, работающие в техниках многослойных поливных и перегордчатых эмалей.

Ряд авторов, опираясь на классическое понимание эмали как самостоятельного художественного элемента, убедительно доказали правомерность нового конструктивного подхода к формированию образа. К ним можно отнести В. Антонова, К. Амос, Г. Быкова, А. Дороднова, Ф. Кузнецова, О. Кузнецову, Г. Ленцова, В. Наумова, Б. Стулгайте, И. Урбанса. Эти художники умело сочетают сразу несколько образных систем, у них эмаль может выступать как декоративное покрытие формы, объединяясь с другими материалами, включаясь как вставка, как ассоциативный элемент. Конструктивное направление развивает традицию функциональных предметов, связывая как бы несовместимое через тончайшее понимание эмали как материала не только живописного, но и ювелирного.

Активный поиск сочетания цвета и фактуры металла и эмали, отход от традиционного для эмали понимания металла только как основы, на которую наносятся эмалевые краски, позволил художникам значительно обогатить образный язык своих произведений. Сочетание цветности эмали с цветом металла, его фактурными и пластическими возможностями раскрыло новые горизонты в работе художников-эмальеров. В этом направлении активно работают М. Гурявичене, А. Гурявичюс, М. Краста.

Использование эмали в объемно-пространственных и кинетических объектах дало возможность увидеть, что именно здесь наиболее широки и разнообразны приемы применения этого материала: возможность раскрытия идеи произведения через геометрическую или знаковую символику, сочетание полихромной эмали с одноцветной, миниатюрной живописи с элементами графики, нетрадиционных материалов и форм и традиционных техник.

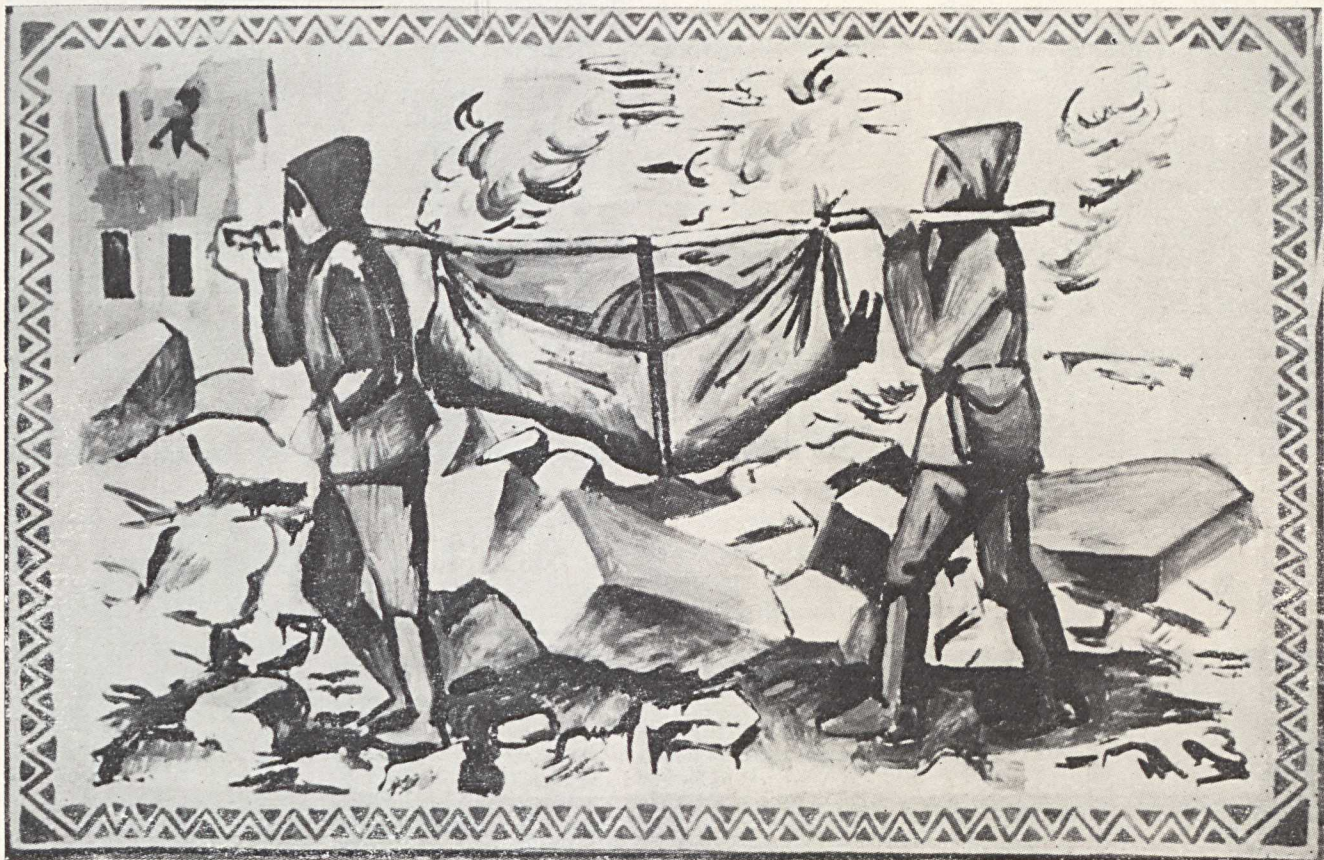
Работы, представленные на выставке, несмотря на индивидуальность творческого почерка каждого из художников, объединяет одно — тонкое понимание эмали как материала специфического и неординарного. Такой подход делает эксперимент в современном советском эмалирном искусстве не самоцелью, а творческим методом, позволяющим художнику вырваться за привычные рамки устоявшихся представлений.

Главное в позиции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства — организатора выставки «Художественная эмаль» — заключается в том, что музей, являясь хранителем наследия эмалирной классики предшествующих столетий, стремится также способствовать развитию тех свежих идей, которые сейчас появляются в искусстве авторской эмали. Задача музея — показать и объяснить зрителю суть новаций в современном эмалирном искусстве, на конкретном материале дать возможность убедиться, что искусство эмали не ретро, что оно идет в ногу со временем и вполне созвучно ритму эпохи, сохранив при этом свою теплоту, утонченность и изысканность.

Андрей Гилодо, Александр Шклярчук, Алексей Карпун

К. Звездочетов
ПЕРДО

Дмитрий Александрович Пригов



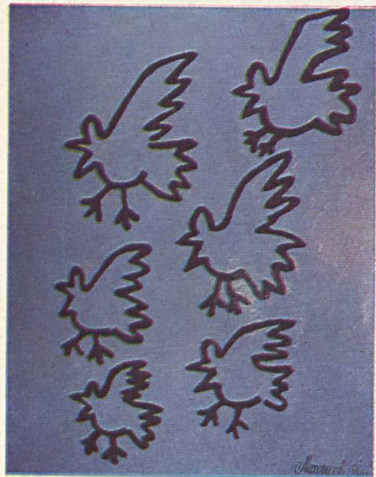
● Дмитрий Пригов
● Константин Звездочетов
● Чемпионы мира
● Перцы

редь, обуславливают направ-
оознанный поиск выразител-
средств. Непосредственность вне-
содержательности индивидуаль-
опыта, к тому же выключенная
культурной традиции, остается
звирится, личным делом автор.
выглядит (и смотрится) бо-
ласть работ, выполненных в са-
панных приемах — от бруталь-
: бессмысленный выкрик, «
живописной энергии» «
ьного», тщатель-
имитива,— п-
венности и
того.

дческий подход. (У этих групп е-
и энтузиасты-историографы, у к-
рых перед другими пишущими —
определенные преимущества в плане
знания конкретного материала. Но
и в «ахиллесова пята»: «изнутри»
материально локального художествен-
ного движения трудно определить
его реальную значимость конкрет-
ных вещей, энтузиаст поневоле сбивает
с себя тональность или манифеста,
«перечня прошлых обид...»). Так
«чуждости, возникающие еще до
самого серьезного соприкосновения
с материалом. И все же, несмотря на
то, что эти приводящие обстоятельства
всегда общими усилиями переходят
в нечто осмысленное: в конце концов
любой профессиональный дол-
жен и перед зрителями, и п
дожниками тоже.

Художники, представленные в Ракурсе-11, не принадлежат к соц-арту в его чистом и неприкрашенном, признатом, надоевшем варианте. И все же эта публикация — исполнение обещания, данного в Ракурсе-7: вернуться к соц-арту — потому что штампы социума намертво заветривены в наших душах. Не случайно так часто стихотворения используют эти штампы Дмитрий Пригов, чьи стихотворения и иллюстрации выгустят этот выпуск. Все мы, следовательно, в известной мере сопартисты. Но эти художники, помимо нашего общего опыта, обладают еще и

Тот терпел, терпел, терпел
И в краю березовом
Через двести страшных лет
Павликом Морозовым
Отмстил

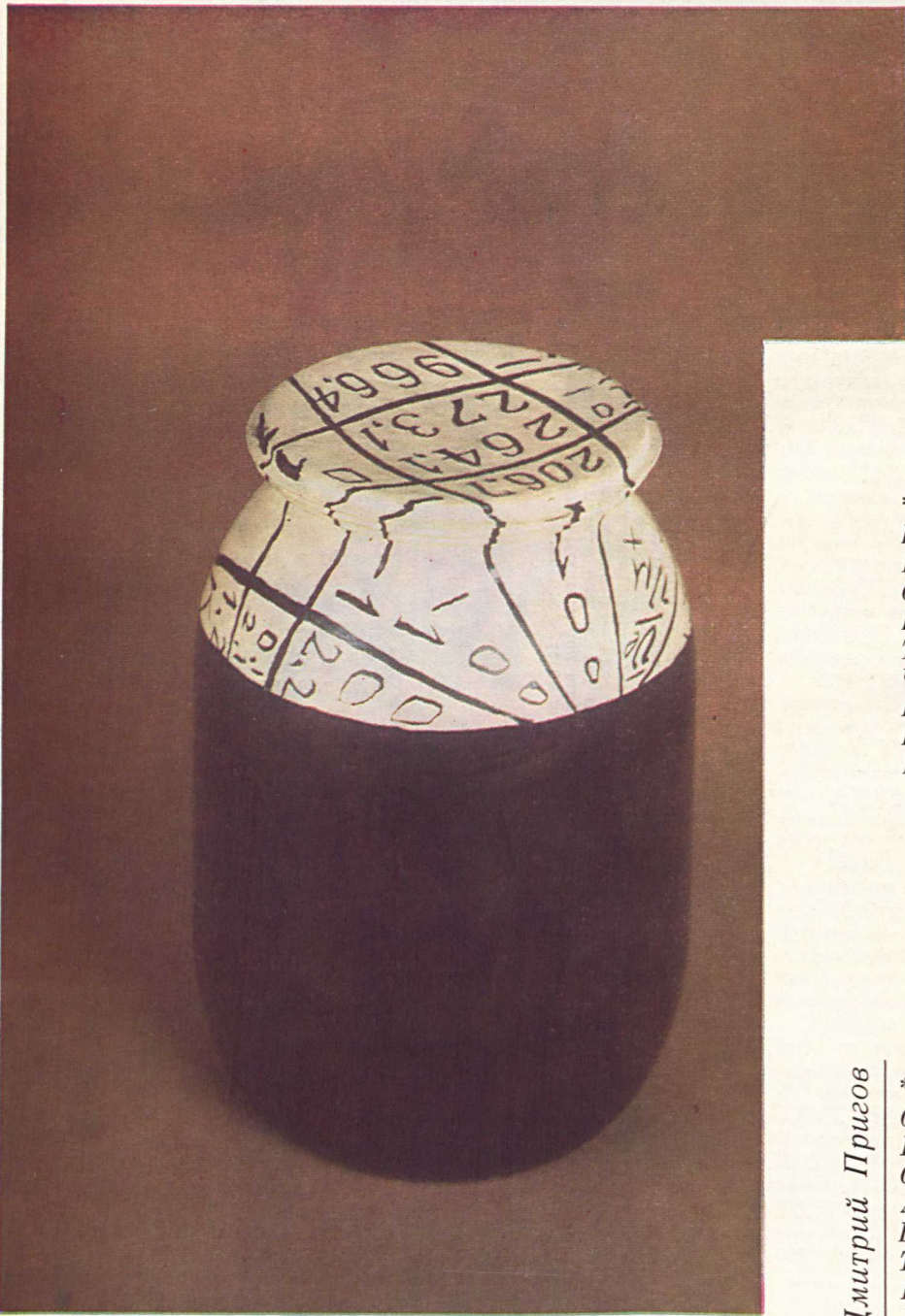


А. Яхнин
Грачи прилетели

Дмитрий Пригов

Он в юности был идиотом
И к старости умней не стал
Но в чем-то он мудрее стал
И прозорливее стал в чем-то
Он юношеству стал пример
Работы жизни кропотливой
А умные — среди них счастливый
Отыщешь, сыщешь ли пример?!
Их и самих уже не сыщешь

Перцы. Объект



Атом	Сродство к протону, эв	Молекула	Сродство к протону, эв
H	2.75	H ₂	3.0
He	1.9		5.1
C	6.3		5.2
O	4.9	CH ₃	5.1
F	3.7	CH ₄	5.3
Ne	2.2	C ₂ H ₄	6.8
Cl	5.1		5.2
Ar	2.3	OH	6.2
Br	3.8		7.3
Kr	3.7	NH ₃	9.4
I	6.4	H ₂ S	7.6

Перцы. Объект

*
Когда пройдут года и ныне дикий
Народ забудет многие дела
Страх обо мне пройдет по всей Руси великой —
Ведь что писал! Но правда ведь была!
То, что писал
Черт-те что писал
И страх какой
И правда ведь было
И страх обо мне пройдет по всей Руси великой

*
Не хочет Рейган нас кормить
Ну что же — сам и просчитается
Ведь это там у них считается
Что надо кушать, чтобы жить
А нам не нужен хлеб его
Мы будем жить своей идеею
Он вдруг спохватится: А где они? —
А мы уж в сердце у него

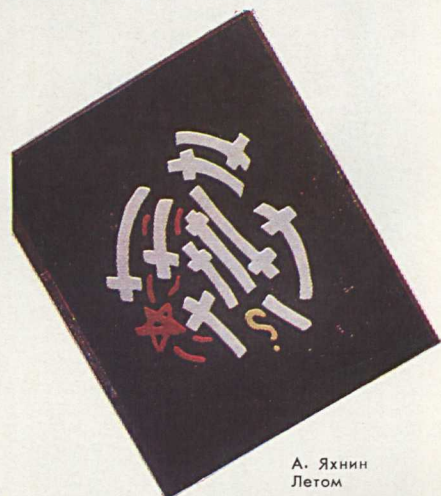
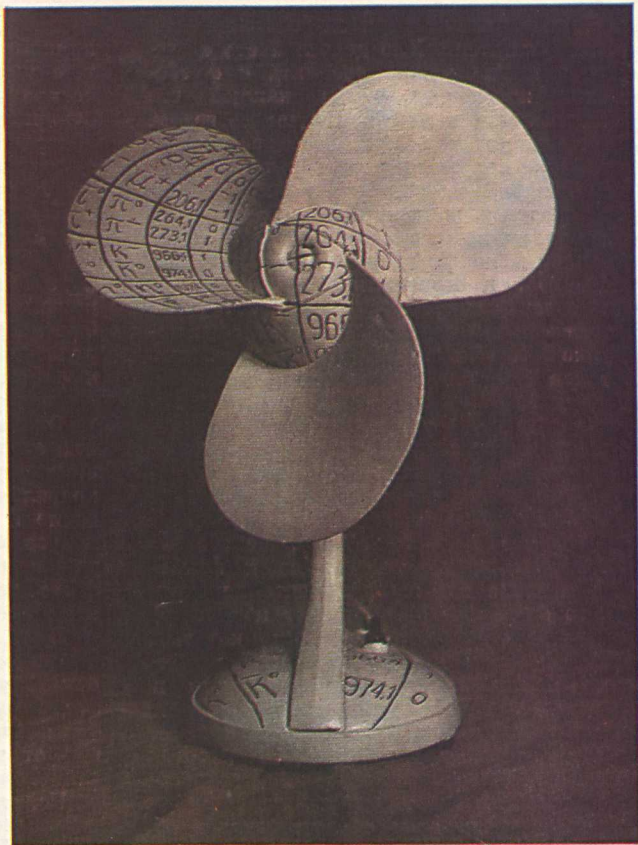
Дмитрий Пригов

*
Опять поляки метят на Москву
Понять их можно — ведь столица мира
Сначала «Солидарность», там, и хунта
А после прямым ходом на Москву
Как в сорок первом, но не оттягать
Теперь земель им истинно российских
Нет, дорогой товарищ Ярузельский,
Москвы вам покоренной не видать

• ПЕРЦЫ • ПЕРЦЫ •

Перцы. Объект

Мета	$T, ^\circ K$	$\rho_s, \text{гс} \cdot \text{см}^3/\text{г}$	$4\pi M, \text{гс}$	$n_B, \text{гс}$	$(T=0^\circ K)$
6	—	—	—	—	—
Mg	—	55	—	—	24 26.9
7	680	69	50	3350	31.2 29.8
Co	—	—	—	—	—
Ni	—	54	—	—	246 26.1
2	710	60	40	3100	27.2 27.1
Cu	—	—	—	—	—
Zn	630	—	50	3900	—



А. Яхнин
Летом

Перцы. Объект

• ЧЕМПИОНЫ МИРА • Прوماхи незрелой мысли

Андрей Яхнин



Б. Матросов
Нихт

Что может быть более непонятным для европейца, чем восточное сознание?

И что может быть недоступней для азиата, чем сознание европейское? Какие непредсказуемые вещи возникнут в искусстве, культуре, политике и других областях человеческой деятельности при совмещении или пересечении этих форм сознания? Разве могли предположить англичане, досконально разрабатывающие джентльменские правила кулачного боя, что спустя некоторое время, в их бывшей азиатской колонии, два монголоида будут выгрызать друг у друга внутренности и ломать конечности на чемпионате мира по Таиландскому боксу? Педантичные китайцы, придумавшие порох и построившие Великую стену, не думали, что бедные фантазией европейцы используют эти достижения для строительства баррикад.

Такое взаимопроникновение двух цивилизаций всегда сдерживалось и смягчалось огромной территорией, их разделяющей.

Именно в России всегда происходили самые удивительные вещи, многие из которых не имеют аналогов и не поддаются объяснению.

К ним, видимо, относится и возникновение группы «Чемпионы мира». Мне не хочется в рамках статьи подробно останавливаться на проблемах искусства или комментировать все, что сделано «Чемпионами мира» в живописи, литературе, политике и спорте. Тем более, что с каждым днем эти вещи становятся мне все более непонятными.

Перелистывая наши старые тексты, просматривая картины и фильмы, прослушивая записи, я каждый раз поражаюсь — сколько противоречивости, юноше-

ской нестерпимости и здоровой энергии в них заключено. Вся деятельность «Чемпионов мира» можно сравнить с футболистом, желающим, чтобы каждое его прикосновение к мячу завершалось голом. Он посылает мяч прямо, не задумываясь, есть ли перед ним ворота, и кричит: «Гол!» Промаша быть не может. Такое азиатское, наплевательское отношение к правилам игры, а также энергия, свойственная молодым здоровым людям в возрасте 20 лет, позволили «Чемпионам мира» совершить огромное количество замечательных в своей бессмысленности поступков. К ним можно отнести раскопки истоков Волги в г. Осташково, создание 25-метрового полотна «Мясо и ананасы», недельную охрану зоопарка со сменой караула и привлечением широких слоев московской молодежи, организацию Школы Метафизики с еженедельными спиритическими сеансами и многое другое.

Все, что сделали «Ч.М.», неизбежно колебалось между живописью и футболом, и чаще все же предпочтение отдавалось футболу. В отличие от поколений 60-х и 70-х годов, деятельность которых носила прежде всего ментальный характер, «Чемпионы мира» представляли и представляют собой поколение, обладающее мощной выразительностью. Ранняя картина «Взмахи радости» (1986), которая была написана граблями, уключинами и коловоротами, испачканными краской, достаточно ярко свидетельствует об этом.

Жесткая, почти военная дисциплина в группе, введенная практически с самого первого дня ее существования, принесла много крупных достижений как в обла-

сти изобразительного искусства, так и в личной жизни «Чемпионов мира». Большое удовольствие доставляли бюрократические упражнения, ставшие для нас регулярным занятием. Доведена была до абсурдного совершенства техника и стиль составления различных документов (приказов, доносов, отчетов). Существовал целый ряд приказов, предшествующих созданию художественного произведения. В них оговаривался формат, состав красок и изображений, а также исполнитель будущей картины. После того как приказ был подписан, назначенный художник приступал к исполнению. С использованием этой методики было создано немало интересных произведений.

Однако невозможно перечислить все, что сделано группой за три года ее существования. И, мне кажется, не совсем правильно рассматривать это непосредственно и прямо в контексте современного искусства, тем более западного. Это все равно что говорить о Великой Китайской стене только как о шедевре фортификационного искусства.

В то же время трактовать поступки «Чемпионов мира» просто как хулиганство мне бы не хотелось, хотя иногда это было именно так. Поэтому, с течением времени, я все чаще воздерживаюсь от конкретных рассказов и внятных объяснений нашего недавнего прошлого.

Но, так или иначе, группа «Ч.М.» уже становится темой для лекций и статей. И в этой связи, пользуясь возможностью, хотелось бы опубликовать один из текстов, большинство из которых либо безвозвратно утеряны, либо хранятся в частных коллекциях.

«КИТАЙСКИЙ АТЕИЗМ»

(оргалит, масло, размер — ограниченно произвольный)
Состав изображения, цвета и материалов:

На лист оргалита правильной формы (соотношение 2×3 либо 3×4) наложен водозумьсионный грунт. Сверху картина покрыта тонким слоем «лазури железной» с некоторой примесью белил и лака.

В левом нижнем углу белыми кистями 3 и 1 номера написан пожилой китаец в шапочке. На шапочке надпись, сделанная по-английски «Кун фу».

В правой части картины теми же кистями изображен епископ, благословляющий китайца. Фигуры разделяет цветовая контрастированная вертикаль.

Размеры и цвет рамки — произвольный.

Срок исполнения — янв. 1987 г.

Художник-исполнитель —

Б. Матросов (подпись)

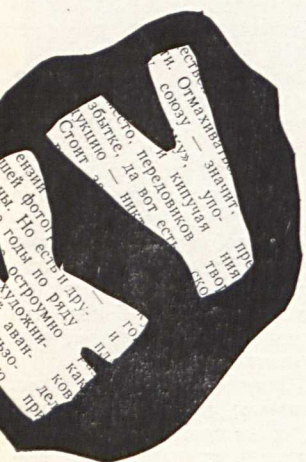
Проверяющий — Г. Абрамишвили

(подпись)

Приказ-опись составил — А. Яхнин

(подпись)

27 дек. 1986 г.



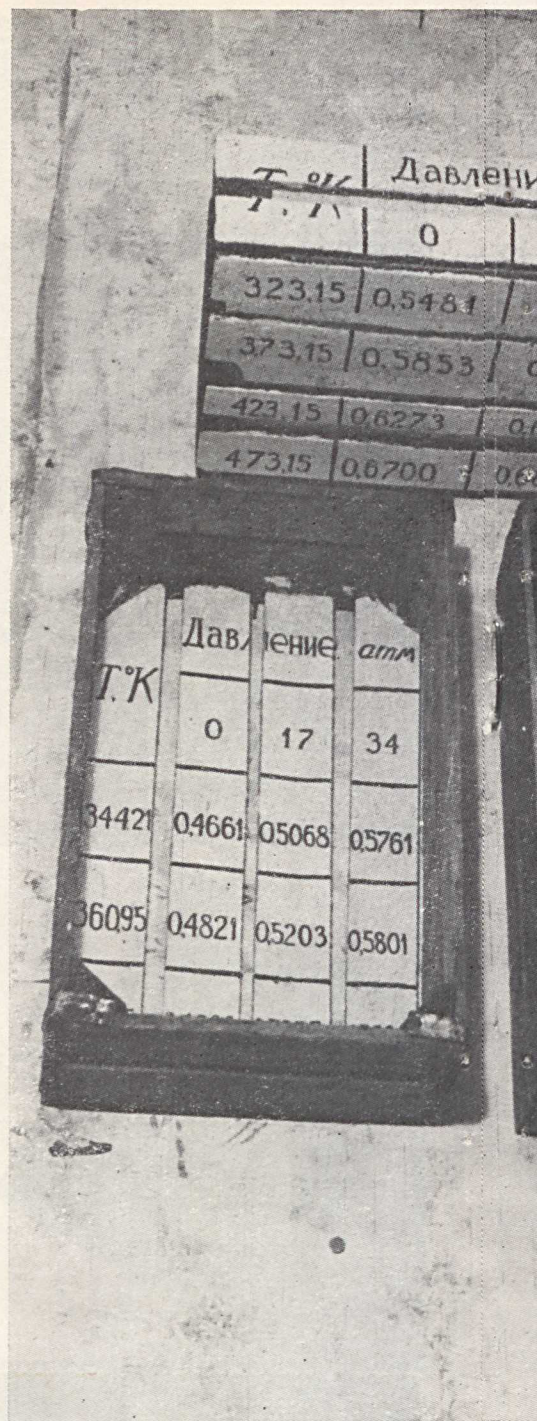
*Китайцы скажем нападут
На нас войной — что будет-то
Кто в этом деле победит?
Китайцы, верно, победят
А может, наши победят
А в общем, дружба победит
Ведь братские народы-то*

Как много женщин нехороших
Сбивающих нас всех с пути
В отличие от девушек хороших
Не миновать их и не обойти
Куда бежать от них?! куда идти?!
Они живут разлитые в природе
Бывает выйдешь прогуляться вроде —
Они вдруг возникают на пути
Как деревья какие

*Девочка идет смеясь
Крови в ней всего три литра
Да, всего четыре литра
Литров пять там или шесть
И от малого укола
Может вытечь вся она
Девочка, моя родная
Ради мамы, ради школы
Ради Родины и долга
Перед Родиной, долго
Жить обязана — родная
Береги, храни себя*

*Вот пионер поймал врага
А тот убил ребенка бедного
И бросил неживого под ноги
И все-таки, и все-таки, и все-таки
И все-таки, и все-таки
И все-таки
И все-
Таки —
Как жизнь у нас недорога*

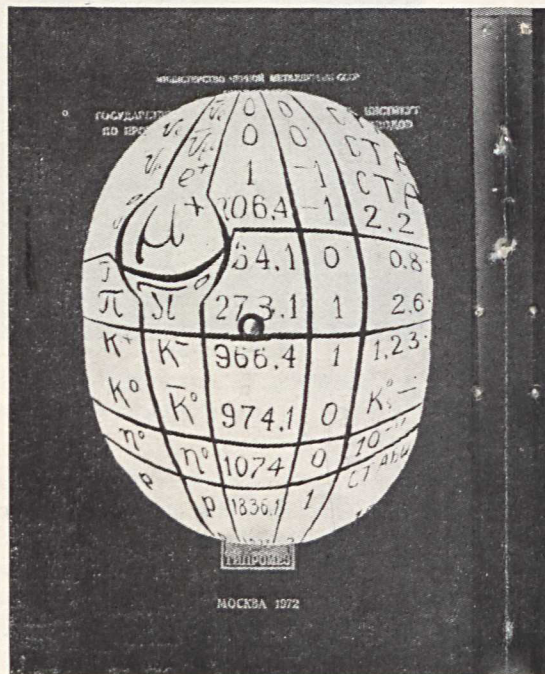
Дмитрий Пригов



Перцы. Объект

• ПЕРЦЫ

Екатерина Боб



вление, атм

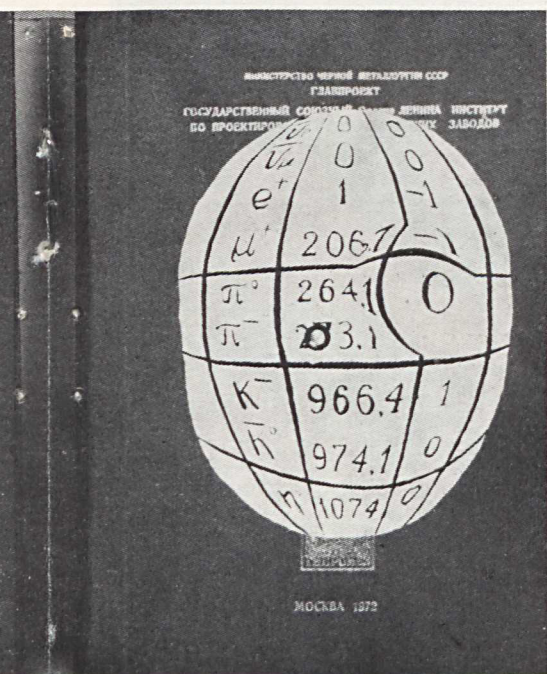
	25	100
31	0,575	0,682
3	0,604	0,664
	0,640	0,682
	0,680	0,710

Т°К	Давление атм	
	0	17 34
294,25	0,4183	0,4851 0,682
310,95	0,4343	0,4900 0,6215
327,55	0,4502	0,4980 0,5861

РЦЫ.

на Бобринская

Перцы. Объект



Самое общее впечатление, остающееся от объектов художников М. Скрипкиной и О. Петренко (Перцы), — их ускользающий, неопределенный характер. Четко сформулировать, что перед нами: вентилятор, банка, ящики, корзина и т. д., — практически невозможно. Эта неуловимость, иллюзорность впечатлений отнюдь не случайный, побочный эффект. С ним связан целый ряд принципиальных особенностей их творчества и шире — проблематики московского концептуального искусства 80-х.

В каждой работе можно выделить два постоянных компонента — таблицы и свободные от них форму, фактуру, цвет объектов. Между ними и разыгрываются все основные коллизии. Таблицы, в том или ином варианте всегда присутствующие в произведениях Перцев, могут восприниматься как некий каркас, как будто удерживающий от полной неопределенности, от расплывания в «ничто» пластические формы. При этом до конца непонятно — то ли таблицы наброшены «поверх» предмета, то ли они вытолкнуты на его поверхность «изнутри». Эта двусмысленность прочтения указывает на иллюзорность, условность отношений и границ между «внутренним» и «внешним».

Позиция наблюдения в концептуальном искусстве (обычно предлагаемая зрителю самим произведением) также, оказывается, лишена однозначности. С наибольшей наглядностью эта ситуация может быть проиллюстрирована объектами с смонтированными в них дверными глазками. С одной стороны, зритель вроде бы приглашают «заглянуть». Именно так он может воспринять ситуацию, если отождествит свою позицию перед объектом с положением человека внутри квартиры. Но с тем же основанием зритель может интерпретировать свою позицию и как внешнюю, то есть представить себя стоящим перед закрытой дверью. И тогда уже он сам оказывается предметом изучения для объекта, подглядывающего за ним в дверной глазок из своего внутреннего пространства. Теряя позицию наблюдателя и попадая в положение наблюдаемого, зритель перед этими объектами невольно превращается в разработанную в московском концептуализме фигуру зрителя-персонажа. Неопределенность точки зрения создает специфическую неконтактность, взаимную неинтерпретируемость как объекта зрителем-персонажем, так и зрителя-персонажа со стороны объекта. Возникает, условно говоря, ситуация паралича понимания, непроговариваемости смысла, молчания, в которой и получают возможность реализации чисто фактурные, пластические характеристики работ.

Самый, так сказать, очевидный прием, на котором строятся многие объекты, — контраст реального предмета и поверхностей с таблицами. Обычные ящики из досок сохраняют свои узнаваемые, функциональные формы и подлинную фактуру дерева, из которого сделаны. Но они соединяются с поверхностями, не имеющими в реальности аналогий, — гладкими, белыми, стерильными площадками, на которых располагаются таблицы. Эти табличные поверхности как будто сливаются с реальным предметом, разрывая его естественную материалность и фактуру. Иногда, напротив, реальные предметы внедряются в идеологические, знакомые каркасы, вызывая деформацию табличных поверхностей, точно откликающихся на форму и фактуру выстроенных в них предметов. Демонстрируемая с нарочитой прямолинейностью необъяснимая и абсурдная зависимость табличных поверхностей и бытовых предметов отсылает не к физическим свойствам материалов и форм, но к чисто оптическим, иллюзорным.

Иллюзорные, ускользающие от осязания и апеллирующие только к зрению черты свойственны большинству объектов Перцев. Чисто оптические характеристики этих «предметов» акцентируют, например, бликующие, глянцевиные поверхности или гладкие, белые, «отражающие» взгляд плоскости таблиц. Еще один прием — на-

туралистически достоверное воспроизведение фактуры и формы реальных предметов, только имитирующее наличие подлинного материала (серии «картофельных» и «гороховых» работ).

Иллюзорное внутреннее пространство объектов еще один мотив, часто возникающий в работах Перцев. Оно предстает или как гипотетически возможное, только дразнящее зрителя, приглашая его, например, заглянуть сквозь дверной глазок во внутренний мир объекта. Или — как отчетливо видимое, но недоступное осязанию, например, просматривающееся сквозь стекло внутреннее содержимое банки.

И наконец, еще один уровень иллюзии — иллюзия пластической активности, т. е. иллюзия сопротивления табличному каркасу или его «вытеснения» на поверхность предмета. То, что это искусно смитированная игра в подвижность и пластичность становится очевидным, когда, отрешившись от оптических внушений, мы вспомним, что перед нами, как правило, готовые предметы с заданной формой, которая в реальности никак не меняется: вентилятор, банка, ящик и т. д.

Неинтерпретируемость концептуальных объектов вне широких социальных или культурных контекстов или вне созданного вокруг специфического экспозиционного пространства — достаточно традиционное их свойство. В произведениях Перцев оно получает несколько неожиданный вариант. Все отсылки к контекстам для их работ второстепенны и представляют собой еще один иллюзорный уровень, пройдя сквозь который и убедившись в его иллюзорности, зритель вынужден вернуться вновь к объекту как таковому. Неинтерпретируемость этих работ отсылает как будто лишь к ним самим, обращает зрителя к тем чисто художественным свойствам, которые не поддаются идеологическому прочтению — к фактуре, пластике, цвету. Этот игровой ход заодно демонстрирует иллюзорность идеологизирующих интерпретационных усилий по отношению к объектам искусства.

Иллюстративность, прямолинейная контекстуальность работ так называемой «картофельной» серии — только внешний, тонкий иллюзорный слой, покрывающий картину-предмет и просто-напросто обманывающий зрителя. Зритель, угадывающий изображенного персонажа и иллюстрируемый текст, чувствует, что был на самом деле обманут этой доступностью понимания и теперь остался один на один с чем-то таким, с чем он не привык иметь дело. Ему остается следить взглядом за неровностями поверхностей, за подобиями или контрастами форм, за игрой световых бликов, за цветовыми переходами, за сочетанием различных материалов: мягких, твердых, гладких, шероховатых. Однако и этот чисто фактурный уровень осознается в конце концов как иллюзорный, только намеченный и не реализованный в законченную художественную форму. В объектах Перцев не случайно используется фактура готовых предметов в ее «сыром», художественно необработанном виде. Или же создаются фактуры, лишь имитирующие отсутствующие в реальности материалы. Проведя зрителя окольным путем к этим неразработанным художественным пространствам, странные и нелепые предметы дают тем не менее возможность угадать нереализованный, но постулируемый язык свободного от идеологии автономного искусства. Язык, осознающийся как очередная недостижимая иллюзия.

Используя разработанную концептуализмом в 70-е годы систему построения художественных произведений, Перцы превращают ее в игровые приемы, заставляющие зрителя (да и художника) двигаться по замкнутому кругу в погоне за идейным или чисто художественным смыслом, заведомо оставленным за его пределами. Своими объектами они только указывают на определенные возможности и свойства искусства, но не пытаются их реализовать, воплощая тем самым своеобразную художественную фигуру «отсутствия», одну из кардинальных для авангарда 80-х годов.

Кто очень хочет, тот увидит
Народ российский, что он есть
Все дело в том, что кто увидит
Его каким — такой и есть

Вот скажем Ленин — тот увидел
Коммунистическим его
А Солженицын — тот увидел
Богоспасительным его

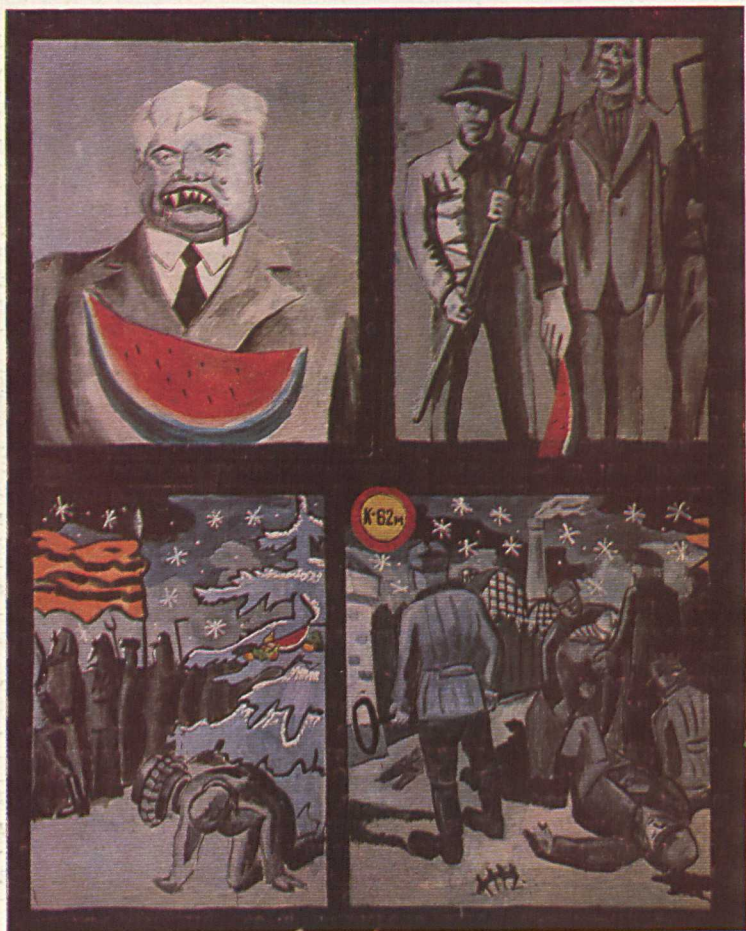
Но что же — так оно и есть
Все дело только в том, чья власть

*

Только вымоешь посуду
Глядь — уж новая лежит
Уж какая тут свобода —
Тут до старости б дожить
Правда, можно и не мыть
Да вот тут приходят разные
Говорят: Посуда грязная —
Где уж тут свободе быть.

Дмитрий Пригов

К. Звездочетов
Мальчиш и анаконда



К. Звездочетов
ПЕРДО

О «Чемпионах» и о себе

Константин Звездочетов

....Вот уже двенадцать лет я занимаюсь тем, что у нас называется «современное искусство». Мне трудно сказать, зачем я отдаю столько времени и сил этому занятию, хотя оно поглощает меня всего. Я не зарабатываю этим на жизнь, это не приносит славы, это нельзя есть, с этим нельзя заниматься любовью, это отвлекает от семейного долга и вызывает лишь ворчание родных, нарекание начальства и даже репрессии властей. И тем не менее не только я, но и десятки мне подобных с каким-то болезненным упорством отдают себя этой странной деятельности, и кажется, что это единственное, ради чего они живут.

Я думаю, что это патология, типа шизофрении, филатели или рыбной ловли. Просто личность-вырожденец, личность-мутант гипертрофированным способом материализует свои грезы, свой бред, и это служит ей формой общения с товарищами по палате, способом выяснения уголовной или психиатрической статьи соседа по койке, причем всегда есть риск остаться непонятым даже своим братом-сумасшедшим.

....Я очень люблю работать в «ансамбле», делать совместные вещи с артистами разных типов. В коллективности и анонимности творчества я всегда видел знак будущего.



К. Звездочетов
ПЕРДО

Время гениев прошло. Создания одиночек убоги. Как правило, они пригодны только для привлечения к себе противоположного пола... Подлинное же величие творит масса. Как имя гения, создавшего египетские пирамиды? Как зовут творца Китайской стены? Имя это известно — военно-полицейское государство. В современных условиях на это способна лишь боевая авангардная партия с ее железной дисциплиной и коллективным гением. Настало время конструкторских бюро, которые воистину способны создать вторую природу. Именно такое бюро представляет собой группа «Чемпионы мира»...

Группа «Чемпионы мира» активно борется против личности в искусстве, причем все начинается с самовоспитания. Для этого ввели практику работы по приказу. В группе назначается «приказывальщик», который отдает в письменной форме приказ-инструкцию, где подробно, до мелочей описывается картина (указываются даже количество краски, необходимая для исполнения, номера

*
Вот я маечку стираю
А кто-то воду отключил
Так чего ж я так стараюсь
Можно и в старой походить

Пусть они там, иностранцы
В белых там воротничках
Ходят на люди, на танцы
Ну а мы — простой народ

*
Известно нам от давних дней
Что человек сильнее смерти
А в наши дни уже, поверьте
И жизни тоже он сильнее

Она его блазнит и манит
А он ей кажется голый шини
Его ничем не соблазнишь —
Он нищенствует и ликует
Поскольку всех уже сильнее

Дмитрий Пригов



* НАТУРАЛИСТ ПИПИН ПАПУЗЕН *

К. Звездочетов
Натуралист
Пипин Папузен

кистей, характер мазка, размеры произведения и изображаемых предметов). Человек, получивший приказ, выполняет его. Исполнение проверяется, и если оно удовлетворяет группу, то работа интегрируется в реальность, как правило, методом подбрасывания. Например, оказывается в мусорном контейнере, в подъезде дома, на дереве, на заборе, на детской площадке и т. д.

На современном этапе эстетической борьбы наиболее совершенным произведением искусства является баррикада. Здесь идеально сочетаются индивидуальное самовыражение и массовый порыв. Метод баррикадности — это основной метод работы группы «Чемпионы мира». Именно так создаются почти все ее экспозиции: никто никогда не делает отдельных работ, делают лишь кубики, чтобы построить общую стену.

...Надо сказать, что перед нами сейчас стоит историческая задача, аналогичная той, что стояла перед латиноамериканскими художниками лет 70 назад или североамериканцами полтора столетия назад, — это необходимость

*
Штатские они все в Штатах
А в мундирах — в СССР
Если там у них по штату
Есть в мундирах например
Так это одно название
Снял мундир — не различить
А у нас — не совлечь
Как и всякое призвание
Сладкое, мучительное

*
Вот у них там, у французов
Миттеран, Наполеон
А у нас зато Кутузов
Жалко только помер он
С чьей же помощью придется
Их заманивать опять?
Не хотят они, а жаль
Знать самим идти придется

Дмитрий Пригов

создания культуры едва народившейся нации (советской).

Дело в том, что в нашем наследии нет мощного литературного эпоса, нету фундаментальной национальной книги, типа Калевалы, Илиады, Дон Кихота... Русская культура — не в счет: это культура европейских «креолов», т. е. дворян. Тот же огромный племенной массив, который примостился на одной шестой планеты (которую я условно называю Белой Африкой, или Арапией), разбазарил за столетие свою мифологию и героев. Поэтому нам придется начинать на пустом месте.

Я пытался вычленил местную мифологию, в результате чего был создан цикл «Мальчиш-Кибальчиш в климатических зонах», где создан образ героя героев, несущего всему миру новые ценности, созданные нашей национальной мечтой.

Но эта серия работ меня не удовлетворила из-за своей плоскостности. Тогда и родилось «ПЕРДО». «Пердо» — это модель белоафриканского племени, хранящего в памяти историю о страшном вампире, похитившем у людей «Священный Сладчайший Арбуз», заключавший в себе мировое женское начало. О страшных кровавых войнах, наступивших после этого, и герое, который победил вампира, вернул людям Арбуз, но погиб от рук неблагодарных, ради которых он и совершал свой подвиг.

Изготовленные мною изделия являются как бы свидетельствами существования этого мира.

Изделия условно делятся на два типа. Цветной или эпический, воплощающий имитацию деловых бумаг, геральдических карт, планов и схем и т. д., и черно-белый (лирический), представляющий имитацию плохоньких любительских фотографий, вырезок из газет, репортажных фотопубликаций и плакатов по гражданской обороне и технике безопасности.

При создании «Пердо» мне на память пришло замечание Борхеса, что на свете существуют всего четыре истории, которые люди по-разному пересказывают друг другу:

1. история поиска сокровищ
2. история войны двух мужских групп из-за женщины
3. история возвращения домой
4. история бога, принесшего себя в жертву.

Я вычленил еще одну историю, более позднюю, но из которой вышли все социальные романы, — историю Каина и Авеля, историю зависти. (Ведь зависть — источник всех социальных конфликтов.) Я смешал все эти схемы в одну кучу и создал Пердо, используя Белоафриканскую этнографическую фактуру и фон.

В заключение я хочу заметить одну вещь. Последнее время художники моего круга, чтобы похвастаться, сообщают коллегам с восторгом: «Я сегодня такое г...о сделал!» То есть сейчас Дюшан как бы вывернут наизнанку: он принес унитаз в музей и сказал: «вот — искусство», мы же, покрыв этот унитаз фресками, золотом, расписав его красивыми словами, говорим: «вот — унитаз» (или г...о).

В 1982 году я проиллюстрировал это работой «Роман-холодильник». Это было литературно-скульптурно-живописное произведение, которое саморазрушалось (путем замораживания и размораживания, расхищения частей, механических повреждений). В результате я сейчас имею непонятную металлическую коробку, нелепо и непонятно расписанную и обклеенную. То же и с человеческой культурой: я могу уподобить ее древнему храму — мы заходим в него и видим остатки изображений, какие-то надписи, и мы даже знаем, когда и ради чего его создали, но мы не знаем главного — ту психологическую ситуацию, в какой существовал этот храм, а значит мы не знаем ничего.

А теперь я хочу вспомнить высказывание старика Ньютона, который утверждал, что представляет себя всю жизнь мальчиком, играющим на берегу моря, внимание которого привлекают различные камушки. Вот он берет один из них, рассматривает, показывает окружающим, но в следующее мгновение он видит другой камень, который ярче и интересней первого. Он без сожаления оставляет все и устремляется к новому объекту исследования. Так — мальчик играет, а океан мироздания плещется о берег, такой таинственный и непознанный...

... и тут всё такое, и музыка, и конец фильма.

Дмитрий Пригов

*
Вот я курицу зажарю
Жаловаться грех
Да ведь я ведь и не жалуюсь
Что я — лучше всех?
Даже совестно, нет силы:
Ведь поди ж ты, на —
Целу курицу сгубила
На меня страна

*
Наша жизнь кончается
Вон у того столба
А ваша где кончается?
Ах, ваша навсегда
Поздравляем с вашей жизнью!
Как прекрасна ваша жизнь!
А как прекрасна — мы не знаем
Поскольку наша кончилась уже

■
Вот у грузии есть Руставели
У нас же — Пушкин супротив
Кто победит, коли свести?
Пожалуй, что и Руставели
Да нет, пожалуй все-таки Пушкин
За ним огромный ведь народ!
Да все мы братья, лучше-ка вот
Поворотим мы наши пушки
Против общего врага

*
Вот я, предположим, обычный поэт
А тут вот по прихоти русской судьбы
Приходится совестью нации быть
А как ею быть, коли совести нет
Стихи, скажем, есть, а вот совести — нет
Как тут быть

*
Обходчик, обходчик, починщик колес
И смазчик суставов вагонных
Работай мучительно и непреклонно
А то мы уйдем под откос

Он черный в окно на меня поглядел
И глазом сверкнул и безумный запел:
Откосы косы и откусы колес
Мышкой и стигнайся, нишкни и акстись
И полный атас,
Мой милый

*
Я бросил пить, курить пытаюсь бросить
Кофий не пью, да и не ем почти
Я воспитаю из себя для пользы
Советский и неприхотливый тип

Который будет жить здесь чем — не знамо
Всех злонамеренных сводя с ума
Которому Спартак что, что Динамо
Которому что воля, что тюрьма

РАКУРС
SOVIET • ART • SOWJETISCHE

Консультант
Ракурса-11 БАКШТЕЙН И.
Редактор ТАРХАНОВ А.
Художник ТАРХАНОВА И.

В Ракурсе-12

А. Савадов и Г. Сенченко,
А. Ройтбурд, В. Левашов,
К. Акинша и другие
об

А. Савадове и Г. Сенченко,
А. Ройтбурде и других

Мерси, Паланга

(французские письма)

Приглашение посетить Палангу было для меня, французского мастера по эмалям, очень приятно прежде всего в чисто человеческом плане. Я открыл для себя многогранное творчество художников из разных советских республик, и это обогатило меня новыми впечатлениями и чувствами.

Каждый день моего пребывания на симпозиуме был полон открытий и новых идей. По возвращении во Францию я пишу эти строки с уверенностью, что перед искусством эмали отныне открылись новые широкие горизонты.

Наши коллеги оказали нам такой теплый и радужный прием, что вся наша встреча принесла мне ощущение счастья и удовлетворения. Паланга как бы окутала нас своей искренностью и жизнерадостностью, и это, я уверен, найдет отражение в наших работах.

Доминик Жильбер. Лигур

Паланга на берегу Балтийского моря — это название звучит как музыка, город так гармонирует с окружающей его природой...

Все эти дни из наших мастерских доносились звуки, приятные для каждого мастера: стук молотка по металлу, жужжание пилы и напильника — каждый инструмент вносил свой особый ритм в общую симфонию, свидетельствующую о том, как велико было наше желание творить! Но время от времени воцарялась тишина, когда мастера размышляли и искали новые формы и возможности.

В средние века, в эпоху Возрождения и даже в девятнадцатом веке искусство нанесения эмали было предназначено только для избранных, а в наше время мы направляем усилия на то, чтобы как можно больше людей познакомились с ним. И хотя во Франции (да и в некоторых соседних странах) до этого еще далеко, нужно признать, что такое намерение не является больше утопией.

Спасибо Лиможу, Барселоне, Лавалю и Корунье, Токио, Цинцинатти и Корее за организацию и проведение международных выставок по технике эмалевых покрытий. Спасибо Паланге за стимулирование новых изысканий в этой области, как групповых, так и индивидуальных, не только среди признанных мастеров, но и среди молодежи. Паланга заслуживает называться «Домом Творчества»!

Мари-Терез Масиас. Клиши

Паланга, Дом творчества многогранных художников, интересных людей прошла через всю мою работу и осталась в памяти на всю жизнь.

Я вспоминаю, как я, немного растерявшись, сидела в своей комнате-мастерской и старалась привыкнуть к этой большой и новой для меня стране, к новым людям, окружавшим меня. И по-

немногу я обрела уверенность в себе, а улыбки и слова стали для меня благодатной почвой.

Нелегко работать вне привычных для меня рамок, но я чувствовала, как день за днем начинала впивать в себя ощущения, формы, цвета и запахи Паланги.

Я покидаю Палангу, а затем Москву с твердой уверенностью, что обязательно еще раз вернусь в эти места. И по возвращении в маленькое, утопающее в зелени местечко в самом центре Лимузина, мною снова овладеет творческая энергия.

Днями и вечерами карандаш в моей руке будет чертить на белом листке бумаги разные фигуры, которые потом оживут и станут цветными. Я чувствую, что способна воспринять весь окружающий меня мир, который дает силу моей творческой энергии. Ощущение счастья и какой-то наполненности не покидает меня. Так я не рисовала уже два года.

Благодарю тебя, Паланга, за то, что ты дала мне вдохновение и силы! Спасибо всем моим советским друзьям, всем до одного, и до встречи на следующем симпозиуме!

Мишель Жильбер. Лигур

Так получилось, что в свое путешествие по Литве я взял с собой только одну французскую книгу («Земная пища» Андре Жида). В одной из глав этой книги автор описывает ферму, приоткрывая одну за другой двери комнат, подсобных помещений, построек. Я же только позаимствовал у писателя эту идею...

Первая комната — это комната Индулиса*. Но комната ли это? Куда ни бросишь взгляд, везде эскизы, инструменты, эмалированные пластины. Ванная комната служит мастерской для пульверизации, а сам хозяин, в облике которого есть что-то от отшельника, что-то от бешеной собаки, встречает вас несколькими не очень приветлив. Но это впечатление обманчиво.

Вторая комната — это комната Веры. Эту женщину не поразит хвалебными откликами в ее адрес. Если она заметит, что вы неискренни, то не ждите от нее доверия. Может быть, она покажется вам несколько апатичной? Поработайте вместе с ней! Вы увидите, что ее работы трепещут, как живое, серебряное сердце на двух эмалевых дугах. Достаточно это увидеть, чтобы замолчать.

Третья комната — это комната Геннадия. Хотите увидеть луну? Вот она смотрит на вас с голубого неба. Вам кажется, что в пейзаже не хватает дерева? Сейчас оно появится. Этот волшебник взял в плен весь мир и по-своему уложил его в свои баночки с красной медью. Забавный медвежонок, который заставляет вас мечтать об облаженной действительности. Есть ли предел его возможностям?

Четвертая комната — это комната Тамары. Это тихая гавань со спокойными водами, приглушенным светом, большими растениями, все дышит покоем и тишиной. На подставке стоит большая пастель, которая наполняет человека своим тихим светом. А рядом женщина с черной челкой, и она начинает вас рисовать.

Пятая комната — это комната Михаила. Восточный стиль чувствуется здесь даже в расположении кроватей, в кофе, в самых разнообразных инструментах. Он сплел из ивовых побегов и веревки свой «Арго», корабль, который украсил эмалью, и я поднялся на борт, а потом к нам пришла Циала и показала нам свои пейзажи на меди, которые надолго останутся у меня в памяти. И я подумал, что когда-нибудь добрый ветер обязательно занесет меня в Грузию.

* Индулис Урбанс, Вера Наумова, Геннадий Ленцов, Тамара Сергиенко, Бируте Стулгайте, Михаил Цалкаламанидзе, Арвидас Гуравичюс.

Шестая комната — это комната Бируте. Она похожа на эскимоску с лицом, обветренным морским воздухом, с гладко зачесанными волосами, такими же гладкими, как и ее плывущие плоты. А ее смеющиеся глаза похожи на капельки эмали, эта женщина как космическое пространство, ее внутренний мир бесконечен. Теперь, издав себя, я стараюсь понять ее, глядя на небольшой рисунок, всего несколько линий, который она мне подарила.

Седьмая комната — это комната Арвидаса. Я видел и слышал, как этот гордый и прямой человек танцевал и пел песни своего края, а в его комнате мне почему-то запомнились тонко отточенные карандаши, да еще рисунки, воздушные и нежные, как свежеспеченный хлеб.

Последняя дверь открывает нам розовый свет Паланги, ее пляж. Вдаль уносится голубой всадник, а навстречу ему летит маленькая бабочка — символ надежды этой странной весны.

Бернар Гонне. Лешеру

...Мой рабочий стол стоит рядом с дверью; на стене висит специальная доска, на которой я записываю мои рабочие планы, прикрепляю фотографии, почтовые открытки... и вот совсем недавно на ней появилась афиша-приглашение на Симпозиум, который состоится в Паланге. Я часто останавливаюсь перед ней, чтобы еще раз взглянуть на лица моих тридцати семи друзей, снятых на общей фотографии, и вспоминаю...

Я жила в комнате 3096, которая еще пахла свежей краской, когда я в ней поселилась. Как только я устроилась, я сразу поняла, что пребывание здесь будет для меня очень приятным. Мишель, моя подруга по путешествию, занимала соседнюю комнату, а балкон и ванная комната были у нас общими... так же как и наши впечатления!

Наше рабочее время строилось по свободному графику, каждый мог составить расписание дня в зависимости от привычного ритма, от вдохновения и фантазии. Днем и ночью можно было услышать в разных местах то стук молотка, то скрежет напильника... в коридорах и на лестницах постоянно встречались мастера, которые с большой предосторожностью несли свои работы из своих комнат-мастерских в печи для обжига. Из комнат постоянно доносились голоса, песни, смех, будь то четыре часа дня или четыре часа утра!

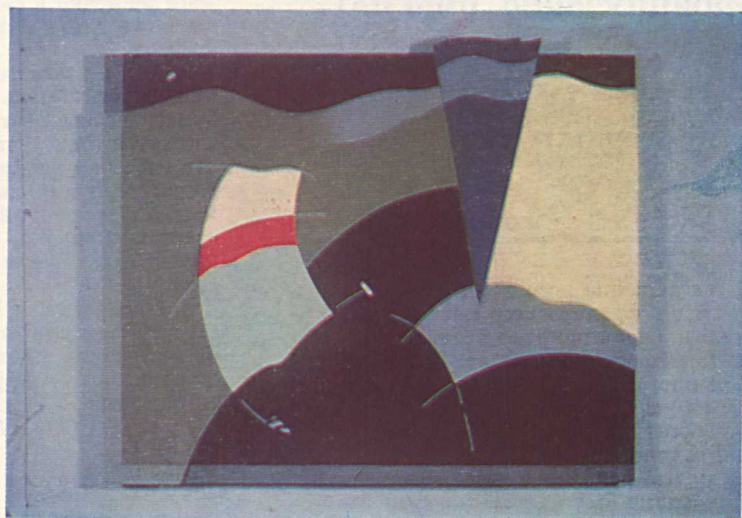
Работа и праздник, вот какая атмосфера царил в центре круглые сутки! ...Нам была рекомендована, но не в обязательном порядке, тема под названием «Космос и Экология». Обычно меня не очень привлекают подобные темы, но я заставила себя подумать над той, которая была предложена в Паланге.

Теперь все свои возможности я должна сконцентрировать на двух словах — КОСМОС и ЭКОЛОГИЯ — тема, над которой мне придется работать. Сюжет моего творчества представляется мне в виде стальной книги, украшенной эмалью и выполненной в натуральную величину.

Я сделала книгу-украшение, раскрасив, размером 50 см×17 см. Она называется «Книга о Паланге». В ней нашли свое отражение все мои впечатления и чувства, полученные во время моего первого приезда в Советский Союз.

Я очень многое смогла осмыслить и понять на этом симпозиуме. Прежде всего, это уверенность, что советские и французские художники, несмотря на различия темпераментов и культур, могут очень много дать друг другу, как в плане человеческого общения, так и в плане работы. Будущее искусства эмали видится мне в подлинном международном товариществе художников.

Анни Деламме. Сент-Савиньен



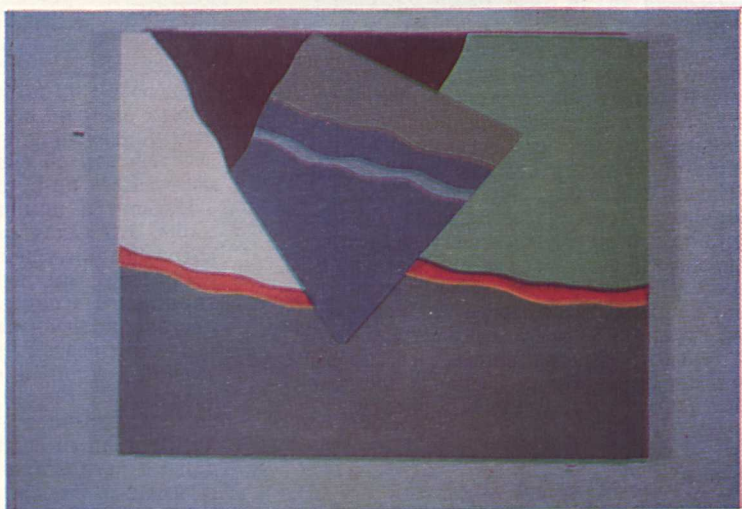
Витражи

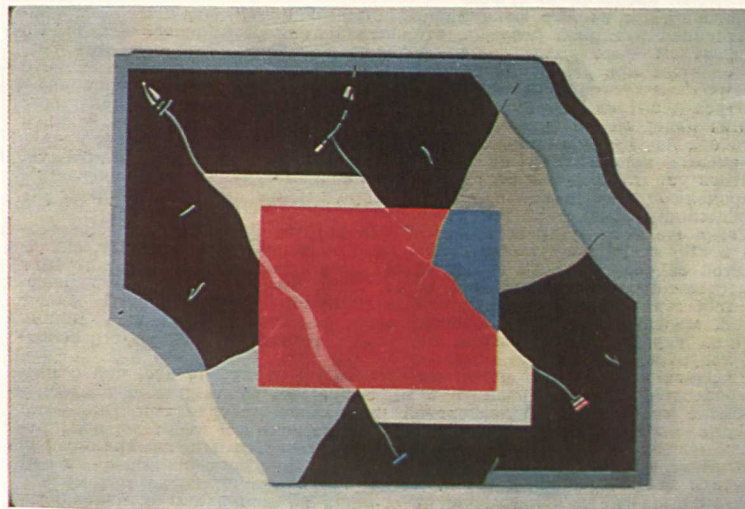
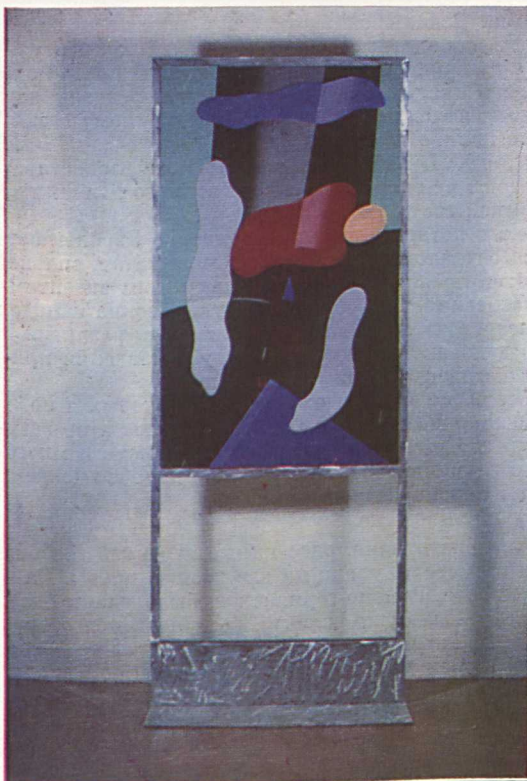
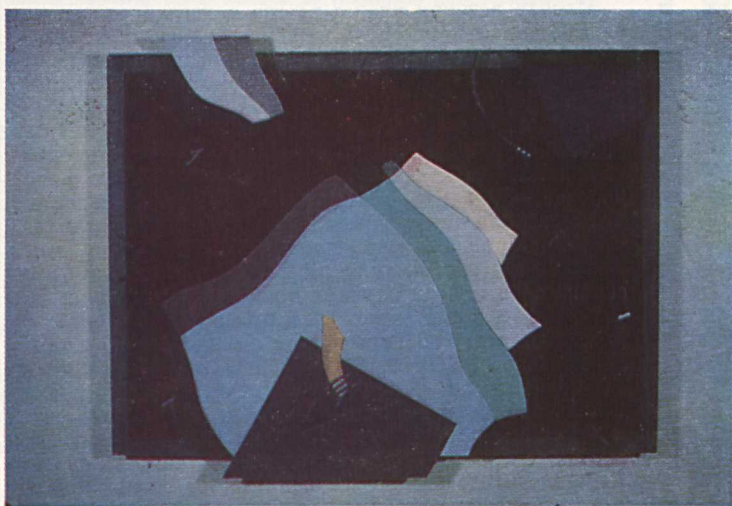
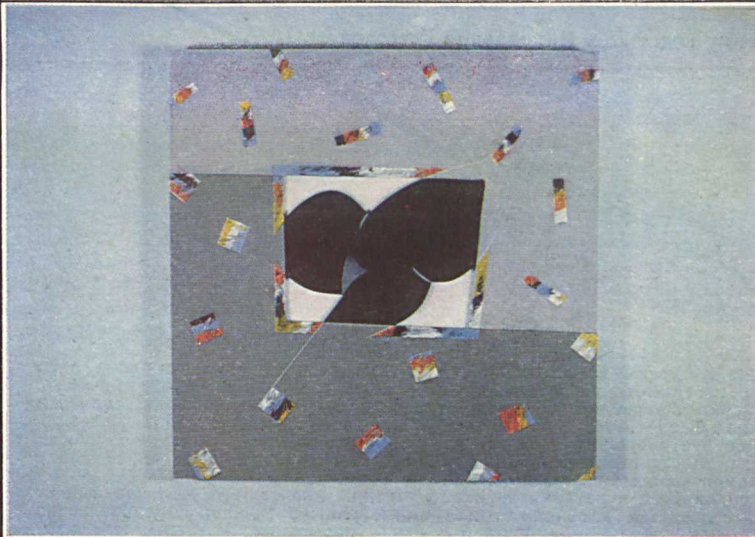
из штата Огайо (США)



Вы рассматриваете витражи американского художника, где использованы традиции супрематической живописи 20-х годов (Родченко, Попова, Степанова — любимые мастера Халема).

Он — профессор института стекла Кентского университета, президент Ассоциации американских художников стекла. Небольшие произведения Халема выполнены методом спекания стеклянных элементов с включением объемных блоков или впаянных под углом фрагментов плоского (листового) стекла.





Мы выбираем из наследия К. Н. Леонтьева не самые горькие и не самые пессимистические слова. Это рядовые слова — те, какие он писал и говорил ежедневно. О каком страшном пределе он говорит, если мы прожили после этого еще сто лет и они вовсе не бессмысленны, не пусты, не пустопорожни и не так уж бедны творческим духом? Или же он прав, и мы действительно «сотворили духом мало» и наше «пробывание в истории человечества сомнительно»?

Пессимистов в истории русской культуры было много, их было, может быть, более, чем необходимо для определенного уровня самодовольства нации. Самодовольство нормальная вещь для этноса, и планка его присутствует у всех — у кого выше, у кого очень низко. И это справедливо, но чем беднее народ, тем благополучнее обстоят дела с самодовольством.

К определенному уровню самодовольства своим национальным видом и национальным устройством мы только подходим. Начали — молодые, к ним присоединились «сталинисты». Спайка молодых, нетерпеливых, нетерпимых — в стиле отчаянных нигилистов прошлого века, и престарелых, на глазах которых обесценились легенды последних ста лет, — это наша реальность, печальная действительность, потому что они объединились в веру в исключительность страны: спайка своего рода Петруши Верховенского наших дней с «отцами» областей, драконами аппарата, проваленными на выборах, — все как из «Бесов» Достоевского. Они самодовольны и отвергают или селекционируют всех тех, кто «не наши». В «не наши» попали многие, и Леонтьев тоже. Этот «реакционер» отвергнут «слева». И отвергнут «справа» как чересчур свободный и широкий человек, плевавший на мальчиков из «народа». К тому же он любил романо-германский мир более, чем это необходимо для патриота. И потом он пессимист. Такова реальность.

От одиночества, от многословия прогрессистов и пустомельства общинников погиб К. Н. Леонтьев. Он не сумел извернуться и прожить, сотворив сказ или сложный иносказание о национальной почве, как это сделал Лесков. Оба одного года рождения и почти одних лет жизни — смерть одного наступила в 91, а другого в 95 годах. Стоит взглянуть в их лица: какие старцы, а ведь им по 60 лет! И оба они в глазах нескольких поколений были реакционерами, обесчеками истории. Но история после 1985 года сделала крутой виток, и нам предстоит самостоятельно родить отношение почти ко всем фигурам двух русских веков — XIX и XX.

Да, он дворянин. Он боялся будущего плебейско-футуристического ада — скачка в неизвестность, в фантазмагорию фурьеризма, в дарвинистский социализм, отбор, селекцию, спецпереселения...

Да, он монархист. Но К. Н. Леонтьев самодержавен в том смысле, что придерживался взглядов, неотделимых от идей, собранных тугим самодержавным государством, национальной волей в нечто многообещающее, многообразное и живое.

Да, он православен, но тысячу лет культура помещалась в лоне великороссийской традиции, пошедшей от горделивых воззрений христиан Афона и Византии и от связей — тесных, витких, до невозможности разделиться в объятиях, с Востоком, с евразийским востоком. От него ни отказаться, ни принять его до конца, и это остро, острее всех осознал Леонтьев и передал в наше столетие многим.

На самом глубоком, судьбоносном, как принято теперь выражаться, слое традиций стоял Леонтьев, не смыгавший ни своей позиции «влево», ни исходя до жеманства объяснений с читателем «справа». Ни как многие прогрессисты-публицисты, ни даже как граф Толстой, ни как Достоевский, он не пользовался печатным обращением к городскому или уездному меньшинству, настроенному, как это он знал по горькому опыту, антиправительственно и прогрессистски жалобно. Он отказался от многих преимуществ, которые ему давал сан писателя, правительственного публициста, дипломата, монаха — в пользу индивидуализма, в пользу свободы, в ее консервативном истолковании, и пользу молчания. И только в конце XX века мы можем оценить эту стойкость последних лет его жизни. Каждый, кто молчал в наши застойные, недвижные годы в последние 15–20 лет, сегодня разразился, но, увы, никто из обывавшихся не оказался Леонтьевым. И хотя эмоционально большинство высказывающихся сейчас говорит то, что высказал Леонтьев до начала 1880-х годов, его и сегодня не жалуют. А поразительны совпадения с теми, кто недоумен. И сегодня, так получается, многие не хотели бы пустить Леонтьева к читателю: предтеча не нужен.

Консерватизм вообще пока не свойствен России; был лагерь правительственной рутинной реакции, столончалники реакционерствовали. Но консерватизм — это долгая ткань развития, которая сопротивляется разным скачкам прогресса «вперед и выше». В этом и причина того, что политическая культура большей частью оперировала готовыми решениями двух-трех десятков «думных» или «клубных» голов, заимствовавших идеи из книг поперемени англичан, немцев, французов. Консерватизм — запас прочности людей, опасующихся, что популисты и новаторы заберут власть и «основы» поплывут, как это и описано у Достоевского в «Бесах». Леонтьев увидел бедну там, где видели зачатки будущего рая популисты и народолюбцы, те деятельные члены народной эмансипации, лидеры освобождения, руководители прогресса.

Когда же этот прогресс начался? Его первую фазу разгадал Достоевский в «Бесах». Гражданская война, продлившаяся почти сто лет, заканчивается сейчас. Цикл ли это истории? Замкнутая цепь эволюции? Шаг ли постепенного прогресса? Кто знает. Лица «народной воли» трагического 1881 года запечатлели художники Н. Бунин и К. Маковский: милые юноши, милые девичьи лица. Закончилось все это на площадях наших северных городов агрессивными выкриками теперь уже антипрогрессистских лозунгов.

Леонтьев выжил не с нами, он «ушел» на запад, но все, что с ним было связано ценного, — разлит в мире русской философии и словесности после чеховской и булгаковской передышек либерализма. Оно — его наследие — в Платонове, в Чапыкове, философе земли и писателе, в А. Белом, в поэтах 1910 годов, в Столыпины, с которым мы помирились. И естественно, в работах эмигрантов. Леонтьев — и в консерватизме — в той стойкости душевных сил, которые сейчас проявляют немногие, потому что консерватизм — не популярность, не оглядка на монархию и не оккультность, но особая ватерлиния устойчивости этноса внутри базовой традиции культуры, особый нерв, особая порода, особый тип личности.

В борьбе со стадностью Леонтьев высказался — «стоим у страшного предела» и схлопотал.

Сейчас он, К. Н. Леонтьев, со всеми кажущимися нам неприятными странностями, изгнан — одинокая и потому нас пугающая фигура. Но бояться не надо: после него началось раздвоение русской философской мысли, и обе разошедшиеся ветви мы отвергли. Бросили на подороже пост-леонтьевскую философию (Л. Шестова, Ф. Степуна, Л. Карсавина, С. Франка, Ивана Ильина). Затащили «в мрак» богословско-духовных писателей (П. Успенского, Макария Булгакова, Ф. Говорова, А. Вадковско-го), древнейшую церковную литературу. Теперь обе ветви, обе линии примиряются у нас в стране. Можно не любить Леонтьева, ключевую фигуру XIX века; но знать его необходимо, потому что он стоит на развилке. И каждый извлекает из него свое: реакционер — реакционное, прогрессист — передовое.

Айдер Куркчи

Племенные чувства и сочувствия кажутся сразу довольно естественными и понятными. Но и в них много необдуманности, модного суеверия и фразы.

Что такое племя? За что его любить? За кровь? Но кровь ведь, с одной стороны, ни у кого не чиста, и Бог знает, какую кровь иногда любишь, полагая, что любишь свою, близкую. И что такое чистая кровь? Бесплодие духовное! Все великие нации очень смешанной крови.

Язык? Но язык что такое? Язык дорог особенно как выражение родственных и дорогих нам идей и чувств. Антиевропейские блестящие выходы Герцена, читаемые на французском языке, производят более русское впечатление, чем по-русски написанные статьи «Голоса» и т. п.

Любить племя за племя — натяжка и ложь. Другое дело, если племя родственное хоть в чем-нибудь согласно с нашими особыми идеями, с нашими коренными чувствами.

Своеобразное народное творчество (как показывает нам вся история) происходило совокупными действиями сознательных умов и наивных начал, данных жизнью: нуждами, страстями, вкусами, привязанностями, даже тем, что зовут обыкновенно невежеством. В этом смысле можно позволить себе сказать, что знание и незнание были (до сих пор, по крайней мере) равносильными двигателями исторического развития. Ибо под развитием, разумеется, надо понимать не одну ученость, как думают (опять-таки по незнанию) многие, а некий, весьма сложный, процесс народной жизни, процесс в значительной степени бессознательный и до сих пор еще неясно достигнутый социальной наукой.

Начало истории кладет всегда неизгладимую печать на всю дальнейшую роль народа; и черта, по-видимому, не важная, не резкая в начале, разрастаясь малопомалу, принимает, с течением времени, все более и более грозный вид.

Представляя себе мысленно византизм, мы видим перед собою как бы строгий, ясный план поместительного здания. Мы знаем, например, что византизм в государстве — значит — самодержавие. В религии он значит христианство с определенными чертами, отличающими его от западных церквей. В нравственном мире мы знаем, что византийский идеал не имеет того высокого и во многих случаях крайне преувеличенного понятия о земной личности человеческой, которое внесено в историю Германским феодализмом; знаем наклонность византийского нравственного идеала к разочарованию во всем земном, в счастье, в устойчивости нашей собственной чистоты. Знаем, что византизм (как и вообще христианство) отвергает всякую надежду на всеобщее благоденствие народов; что оно есть сильнейшая антитеза идей всечеловечества в смысле земного всеравенства, земной всеобщности, земного всеосуществления и вседовольства.

Византизм дает также весьма ясные представления и в области художественной или вообще эстетической: моды, обычаи, вкусы, одежду, зодчество, утварь, все это легко себе вообразить несколько более, или несколько менее, византийским.

Воцарение Карла Великого (IX век), его венчание Императорское, которое было делом Папства, можно считать первой попыткой Романо-германской Европы выделить резко свою образованность от общевизантийской.

Начинают яснее обозначаться будущие пределы позднейших западных государств и частных культур Италии, Франции, Германии, близятся крестовые походы, близится цветущая эпоха рыцарства, феодализма германского, положившего основы чрезмерному самоуважению лица.

Века XV, XVI, XVII суть века полного расцвета европейской цивилизации и время полного падения Византийской государственности.

XV век, с которого началось цветение Европы, есть век первого усиления России: изгнания татар, сильнейшего против прежнего пересаживания к нам византийской образованности, посредством укрепления самодержавия, посредством большого умственного развития местного духовенства, посредством установления придворных обычаев, мод, вкусов и т. д.

Но Россия, по многим причинам, о которых я не нахожу возможности здесь распространяться, не вступила тогда же в период цветущей сложности и многообразного гармонического творчества, подобно современной ей Европе Возрождения.

Скажу лишь кратко.

Обломки византизма, рассеянные турецкой грозой на Западе и на Севере, упали на две разные почвы. На Западе все свое, Романо-германское, было уже и без того в цвету, было уже развито, роскошно, подготовлено; новое сближение с Византией и, через ее посредство, с античным миром, привело немедленно Европу к той блистательной эпохе, которую привыкли звать Возрождением; но которую лучше бы звать эпохой сложного цветения Запада; ибо такая эпоха, подобная Возрождению, была у всех государств и во всех культурах, эпоха многообразного и глубокого развития.

Соприкасаясь с Россией в XV веке и позднее, ви-

зантизм находил еще бесцельность и простоту, бедность, неприготовленность. Поэтому он глубоко переродиться у нас не мог, как на Западе, он всосался у нас общими чертами своими чище и беспрепятственнее.

Нашу эпоху Возрождения, наш XV век, начало нашего более сложного и органического цветения, наше, так сказать, единство в многообразии, надо искать в XVII веке, во время Петра I или, по крайней мере, первые проблески при жизни его отца.

Европейские влияния (польское, голландское, шведское, немецкое, французское) в XVII веке, потом в XVIII веке играли ту же роль (хотя и действовали гораздо глубже), какую играли Византия и древний эллинизм в XV и XVI веке на Западе.

Заметим, что византизм, падая на западную почву, в этот второй раз действовал уже не столько религиозной стороной (не собственно византийской, так сказать), ибо у Запада и без него своя религиозная сторона была уже очень развита и беспримерно могуча, а действовал он косвенно, преимущественно эллино-художественными и римско-юридическими сторонами своими, остатками классической древности, сохранными им, а не специально византийскими началами своими.

У нас во времена Петра принимается все это уже до того переработанное по-своему Европой, так что Россия, по-видимому, очень скоро утрачивает византийский свой облик.

Однако это не совсем так. Основы нашего, как государственного, так и домашнего быта остаются тесно связаны с византизмом. Можно бы, если бы место и время позволяли, доказать, что и все художественное творчество наше глубоко проникнуто византизмом в лучших проявлениях своих. Я позволю себе только напомнить о том, что Московский дворец наш хотя и неудачен, но по намерению своеобразнее Зимнего. Что пестрота и своеобразие более византийской (чем Петербург) Москвы пленяет даже всех иностранцев. Я напомним еще, что наша серебряная утварь, наши иконы, наши мозаики, создания нашего византизма суть до сих пор почти единственное спасение нашего эстетического самолюбия на выставках, с которых пришлось бы нам без этого византизма бежать, закрывши лицо руками.

Скажу еще мимоходом, что все наши лучшие поэты и романисты: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Кольцов, оба графа Толстые и (Лев и Алексей), заплатили богатую дань этому византизму, той, или другой, его стороне.

Я сказал, что у нас при Петре привилось многое цивилизующее, до того уже по-своему переработанное Европой, что государственная Россия как будто бы вовсе утратила не только облик Византии, но и самые существенные стороны ее духа.

Однако, сказал я, это не совсем так. Конечно, при виде нашей гвардии, обмундированной и марширующей по Марсову полю в Санктпетербурге, не подумаешь сейчас же о Византийских легионах.

Однако это войско, эти придворные покоряются и служат одной идее паризма, укрепившейся у нас под византийским влиянием.

В нашей образованной публике распространены о Византии самые превратные, или, лучше сказать, самые вздорные, односторонние, или поверхностные, понятия. Наша историческая наука была до последнего времени незрела и лишена самобытности. Западные писатели почти все долго страдали (иногда и бессознательно) пристрастием или к республиканству, или к феодализму, или к католичеству и протестантству, и потому Византия, самодержавная, православная и вовсе не феодальная, не могла внушать им ни в чем ни малейшего сочувствия. Есть в обществе, благодаря известному складу школьного обучения, благодаря известному характеру легкого чтения и т. п., привычка, недолго думая, чувствовать симпатию к иным историческим явлениям и почти отвращение к другим. Так, например, и школа, и стихи, и множество статей и романов приучили всех нас с ранних лет отдавать все сочувствие наше эллиским республиканцам, смотреть на персов почти с ненавистью и презрением.

Мне кажется, главная причина тут в том, что Персия не оставила нам таких хороших литературных произведений, как оставила Эллада. Греки умели изображать все реальнее и осязательнее, «теплее», так сказать, других своих соседей и современников, и оттого мы их знаем лучше и любим больше, несмотря на все их пороки и ошибки.

Молчание не всегда есть признак бессодержательности. Если рассматривать жизнь России со времен Петра I и до наших времен, разве она многосложнее своих явлений не драматичнее, не поэтичнее, не богаче хотя бы историей однообразно-переменчивой Франции XIX века? Но Франция XIX века говорит о себе беспрестанно, а Россия до сих пор еще не выучилась говорить о себе хорошо и умно, и все еще продолжает [в литературе] нападать на чиповников или заботится о всеобщей «пользе».

Рим, средние века Европы, и тем более Европа новейшего, более близкого к нам, времени, оставили нам

такую богатую, распространенную тысячами путей, литературу, что чувства, страдания, вкусы, подвиги и даже пороки римлян, рыцарей, людей Возрождения, Реформы, людей пудры и фижм, людей Революции и т. д. нам знакомы, более или менее родственны.

Византийское общество, повторяю, напротив того, пострадало от равнодушия, или недоброжелательности.

Византия представляется чем-то сухим, скучным, поповским, и не только скучным, но даже чем-то жалким и подлым.

Между падшим языческим Римом и эпохой европейского Возрождения обыкновенно представляется какая-то злущая темная пропасть варварства.

Пусть бы кто-нибудь, например, переделал или даже перевел просто, но изящно, на современный язык Жития Святых, ту старую Четъ-Минею Димитрия Ростовского, которую мы все знаем и все не читаем, и это было бы достаточно, чтобы убедиться, сколько в Византии было искренности, теплоты, геройства и поэзии.

«Не надо забывать,— говорит Тьерри,— что именно Византия дала человечеству совершеннейший в мире религиозный закон — Христианство. Византия распространила христианство; она дала ему единство и силу».

И между гражданами Византийской империи,— говорит он далее,— «были люди, которыми могли бы гордиться все эпохи, всякое общество!»

Перенесенный на русскую почву, византизм встретил не то, что он находил на берегах Средиземного моря, не племена, усталые от долгой образованности, не страны, стесненные у моря и открытые всяким враждебным набегаем... нет! он нашел страну дикую, новую, едва доступную, обширную, он встретил народ простой, свежий, ничего почти не испытывавший, простодушный, прямой в своих верованиях.

Вместо избирательного, подвижного, пожизненного диктатора, византизм нашел у нас великого князя Московского, патриархально и наследственно управлявшего Русью.

Имея сначала вотчинный (родовой) характер, наше государство развилось впоследствии так, что родовое чувство общества у нас приняло государственное направление. Государство у нас всегда было сильнее самой семьи. Я, признаюсь, не понимаю тех, которые говорят о семейственности нашего народа. Я видел довольно много разных народов на свете и читал, конечно, как читают многие. Я нашел, что все почти иностранные народы гораздо семейственнее нас, великороссов.

Чтобы убедиться в этом наглядно, надо, с одной стороны, вспомнить несравненную ни с чем другим прелесть семейных картин Диккенса или Вальтера Скотта, и гениальной силы описания у всех почти английских писателей. А с другой,— германскую нравственную философию, которая первая развила строго идею семейного долга для долга, а не религиозной заповеди. Можно ли вообразить себе великого великорусского писателя, который догадался бы прежде немцев изложить такой взгляд и изложил бы его хорошо, оригинально, увлекательно? Будем искренни и скажем, что это, может быть, грустная правда, но правда.

Что касается до художественных изображений, то пусть только сравнит кто-нибудь самых даровитых писателей наших с английскими, и он увидит тотчас же, до чего я прав. Разве теплота «Детства и отрочества» может сравниться с теплотою, с каким-то страстным эпископским лиризмом Коперфильда?

Совсем ли был неправ Белинский, когда над предисловием своим к стихам Кольцова поставил эпиграфом Апол. Григорьева?

Русский быт —

Увы — совсем не так глядит,

Хоть о семейности его

Славянофилы нам твердят

Уже давно, но, виноват,

Я в нем не вижу ничего

Семейного.

Я знаю, что многим высоконравственным и благородным людям больно слушать подобные вещи, я знаю, что сознавать это правдой тяжело... Быть может, мне и самому это больно. Но разве мы не поможем злу, скрывая его от себя и от других?

Если это зло (и, конечно, зло большое), то лучше беспрестанно указывать на него, чтобы ему противодействовать сколько есть сил. Если мы найдем старинную чисто великорусскую семью, крепкую и нравственную, то мы увидим, во-первых, что она держится больше всего заповедью, понятием греха, а не на Религии, стоящим этическим чувством, принципом отвлеченного долга, одним словом, чувством, не признающим греха и заповеди, с одной стороны, но и не допускающим либерального или эстетического эвдемонизма — с другой, не допускающим той согласной взаимной терпимости, которую так любило дворянство Романских стран XVII

и XVIII веков и которое у нас хотел проповедовать Чернышевский в своем романе «Что делать?»

И так, родовое чувство, повторяю, выразилось сравнительно у нас и в семье слабее. Всю силу нашего родового чувства история перенесла на государственную власть.

К середине государственной жизни является склонность к единоличной власти (хотя бы в виде сильного президентства, временной диктатуры единоличной деспотии или тирании, как у эллинов в их цветущем периоде), а к старости и смерти воцаряется демократическое, эгалитарное и либеральное начало.

Ранги, введенные Петром, казалось бы, демократизировали дворянство в принципе. Всякий свободный человек мог достичь чинов. Но оказалось на деле иное, дворянство этим больше выделялось из народа, фактически аристократизировалось.

До Петра было больше однообразия в социальной, бытовой картине нашей; резкое расслоение нашего общества явилось то разнообразием, без которого нет полной жизни, нет творчества народов.

Осталось только явиться Екатерине II, чтобы обнаружилась и досуг, и вкус, и умственное творчество, более идеальные чувства в общественной жизни. Она давала льготы дворянству, уменьшала в нем служебный смысл и потому возвышала собственно аристократические его свойства — род и личность; с ее времени дворянство стало несколько независимее от государства. Оно еще более выделилось, выяснилось, индивидуализировалось и вступило в тот период, когда из него постепенно вышли: Державин, Карамзин, Жуковский, Батюшков, Пушкин, Гоголь и т. д.

С самого начала истории нашей мы видим странные комбинации реальных общественных сил.

Церковное чувство и покорность властям (византийская выправка) спасло нас и в 1812 году. Известно, что многие крестьяне наши (конечно, не все, а достигнутые врасплох нашествием) обрели в себе мало чисто национального чувства в первую минуту. Они грабили помещичьи усадьбы, бунтовали против дворян, брали от французов деньги. Духовенство, дворянство и купечество вели себя иначе. Но как только увидели люди, что французы обдирают иконы и ставят в наших храмах лошадей, так народ ожесточился, и все приняло иной оборот.

Даже раскол наш великорусский носит на себе печать глубокого византизма. Раскольники наши считают себя более византийцами, чем членов господствующей церкви.

Даже все почти большие бунты наши носили на себе своеобразную печать того же родового и религиозного монархического начала, которое создало все наше государственное величие.

Разин постоянно старался показать, что он воюет не против крови царской, а только против бояр и согласного с ним духовенства.

Что же хотел я этим сказать? Монархическое начало является у нас единственным организующим началом, главным орудием дисциплины, и это же самое начало служит знаменем бунтам? Да! Это так! Но есть разные волнения. Есть колебания вовремя, и есть волнения не вовремя. Ранние способствуют созданию, поздние ускоряют гибель народа и государства. После волнений плебеев Рим вступил в свой героический период; после преторианских вспышек и после мирного движения христиан Рим разрушился.

Если какое-нибудь начало так сильно, как у нас монархическое, если это начало так глубоко проникает всю национальную жизнь, то понятно, что оно должно, так сказать, разнообразно извиваться, извращаться и даже извращаться иногда, под влиянием разнородных и переходящих условий.

Что значит слово «развитие» вообще?

Говорят беспрестанно: «Развитие ума, науки, развивающийся народ, развитый человек, развитие грамотности».

При внимательном разборе, видим, что слово развитие иногда употребляется для обозначения вовсе разнородных процессов.

Идея же развития, собственно, соответствует в тех реальных, точных науках, из которых она перенесена в историческую область, некоему сложному процессу и, заметим, нередко вовсе противоположному с процессом распространения, развития.

Присматриваясь ближе к явлениям органической жизни, видим, что процесс развития в этой органической жизни значит вот что:

Постепенное восхождение от простейшего к сложнейшему, постепенная индивидуализация, обособление, с одной стороны, от окружающего мира, а с другой — от сходных и родственных организмов, от всех сходных и родственных явлений.

Постепенный ход от бесцветности, от простоты к оригинальности и сложности.

Высшая точка развития есть высшая степень сложности, объединенная неким внутренним деспотическим единством.

Всегда при процессе развития есть непрестанное, хоть какое-нибудь изменение и формы.

То же и в развитии животного тела, и в развитии человеческого организма, и даже в развитии духа человеческого, характера.

Все в начале просто, потом сложно, потом вторично упрощается, сперва уравниваясь и смешиваясь внутренне, до перехода в неорганическую «нирвану».

При дальнейшем размышлении мы видим, что этот триединый процесс свойствен не только тому миру, который зовется собственно органическим, но, может быть, и всему, существующему в пространстве и времени. Может быть, он свойствен и небесным телам, и истории развития их минеральной коры, и характерам человеческого; он ясен в ходе развития искусств, школ живописи, музыкальных и архитектурных стилей, в философских системах, в истории религии и, наконец, в жизни племен, государственных организмов и целых культурных миров.

Мы заметим то же и в истории искусств: а) период первоначальной простоты: циклопические постройки, конусообразные могилы этрусков, избы русских крестьян, дорический орден и т. д., эпические песни первобытных племен; музыка диких, первоначальная иконопись, лубочные картины и т. д.; б) период цветущей сложности: Парфенон, храм Ефесской Дианы, Страсбургский, Реймский, Миланский соборы, св. Петра, св. Марка, Римское великое здание, Софокл, Шекспир, Дант, Байрон, Рафаэль, Микеланджело и т. д.; в) период смещения, перехода во вторичное упрощение, упадка, замены другим: все здания переходных эпох, романский стиль (до начала готического и от падения римского), все нынешние утилитарные постройки, казармы, больницы, училища, станции железных дорог и т. д. В архитектуре единство есть то, что зовут стилем. В цветущие эпохи постройки разнообразны в пределах стиля; нет ни эклектического смешения, ни бездарной старческой простоты. В поэзии тоже: Софокл, Эсхил и Еврипид — все одного стиля; впоследствии все, с одной стороны, смешивается эклектически и холодно, понижается и падает.

Нынешний объективный безличный всеобщий реализм есть вторичное смесительное упрощение.

Реализм очень прост, ибо он даже и не система, а только метод, способ: он есть смерть предыдущих систем.

За скептицизмом и реализмом обыкновенно следует возрождение.

Я знаю, мне могут сказать, что перед концом культурной жизни заметнее смешение, чем упрощение. И в древности, и теперь. Но, во-первых, самое смешение есть уже своего рода упрощение картины, бытовой узорности. Смешение всех цветов ведет к серому или белому.

Культуры государственные, сменявшие друг друга, были все шире и шире, сложнее и сложнее: шире и по духу, и по месту, сложнее по содержанию; персидская была шире и сложнее халдейской; греко-македонская на короткое время еще шире; римская покрыла собою и претворила в себе все предыдущее; европейская развивалась несравненно пространнее, глубже, сложнее всех прежних государственных систем.

Здание европейской культуры было гораздо обширней и богаче всех предыдущих цивилизаций.

В жизни европейской было больше разнообразия, больше лиризма, больше сознательности, больше разума и больше страсти, чем в жизни других, прежде погибших исторических миров. Вообще самые принципы, которые легли в основание европейской государственности, были гораздо многосложнее древних.

Неужели я хочу сказать всем этим, что европейская цивилизация уже теперь гибнет? Нет!

Цивилизация, культура есть именно та сложная система отвлеченных идей (религиозных, государственных, лично-нравственных, философских и художественных), которая вырабатывается всей жизнью нации.

Европейское наследство вечно и до того богато, до того высоко, что история еще не представляла подобного.

Что именно предстоит России в будущем? Разве положительные доказательства, что мы молоды? Иные находят, что наше сравнительное умственное бесплодие в прошедшем может служить доказательством нашей незрелости, или молодости.

Но так ли это? Тысячелетняя бедность творческого духа еще не ручательство за будущие богатые плоды.

Молодость наша, говорю я с горьким чувством, сомнительна.

Мы прожили много, сотворили духом мало, и стоим у какого-то страшного предела...

Выборки из основного труда К. Леонтьева «Византизм, славянство и Восток» скомпоновала А. Сафарова при содействии Евгения Арензона

Карло Бугатти,



его сыновья и внуки

Ираида Ботт

Собрание мебели Государственного музея-заповедника в г. Петродворце недавно пополнилось предметом, которым по праву может гордиться любая коллекция западноевропейского декоративно-прикладного искусства. Приобретение стула с подписью «Bugatti» — одного из знаменитых итальянских художников-мебельщиков конца XIX века — большая удача для музея*.

Родоначальник династии — скульптор Джованни Луиджи Бугатти — прославился изготовлением декоративных каминов для миланских вилл. Однако поистине всемирную известность предстояло пережить его сыну Карло и внуку Этторе.

К. Бугатти родился в 1856 году, в возрасте 18 лет начал посещать Миланскую Академию Брера, а затем уехал в Париж, где изучал архитектуру в Школе Искусств. По возвращении в Италию он присоединился к кружку интеллектуалов, к которому принадлежали композиторы Пуччини и Леонкавалло, скульптор Трубецкой, художник Сегантини.

В конце 1870-х годов, окончательно отказавшись от занятий архитектурой в пользу мебельного дела, Бугатти открывает в Милане мастерскую, просуществовавшую более двух десятилетий. Принято считать, что первым мебельным произведением стал спальный гарнитур, преподнесенный Д. Сегантини и сестре в день их свадьбы в 1880 году. Особую выразительность предметам придали росписи, выполненные Сегантини, — нежные цветы и травы на фоне больших темных поверхностей.

Отношение к восточному искусству как к неисчерпаемому источнику мотивов, а не образцу для копирования, изысканная стилизация и техническая виртуозность исполнения выделили произведения Бугатти среди огромного потока продукции в восточном вкусе.

В мастерской изготавливались шкафы и столы всех видов, стулья и кресла, настенные этажерки, ширмы, рамы для картин и зеркал. Мебель из ореха и фруктовых пород, реже из дуба и красного дерева украшалась геометрической инкрустацией из олова, алюминия и меди. Уже в ранних работах появляется мотив круглых или усеченных металлических пластин, который Бугатти будет использовать во всех своих произведениях с завидным постоянством. Очень часто большие поверхности покрывались пергаментом, украшенным росписью тушью или масляными красками. Иногда в художественное оформление изделий художник включал арабские надписи, выполненные в технике инкрустации из светлого металла. Не случайно современники называли его стиль «архитектурным». Не ограничиваясь заимствованием элементов, свойственных восточной мебели, художник включал в свои произведения орнаментику и декор восточной архитектуры. «Минареты», «аркады», «карнизы» превращали мебель в фантастическое сооружение.

Триумфальный успех ожидал Бугатти в 1902 году на первой международной выставке в Турине. Представленные новые работы — четыре интерьера и отдельные предметы — продемонстрировали существенные перемены, произошедшие в творчестве Бугатти. Оставаясь верным восточной тематике, художник переживает влияние Art nouveau, с произведениями которого он близко познакомился на Всемирной выставке 1900 года. Его мебель становится более изящной, силуэт строится на плавных криволинейных линиях, свидетельствующих о воспринятой и творчески переработанной стилистике модерна.

Среди интерьеров, показанных на туринской выставке, была комната «Улитка», поразившая зрителей и вызвавшая бурные споры. Решение этого интерьера удивительно современно и сегодня. Стены помещения в виде больших винтообразных панелей напоминали спины моллюсков, а спиралевидные линии их рисунка вызвали ассоциации с домиком улитки. Причудливые S-образные стулья, покрытые светло-бежевым пергаментом, предвосхитили развитие форм европейской

мебели. Если в первых работах своеобразие художественного языка определялось умением отобрать и стилизовать элементы восточного искусства, то туринские интерьеры явили собой органический синтез форм, рожденных воображением художника. Стиль нового Бугатти, по единогласному признанию, не имел формальных прототипов.

Туринская выставка ознаменовала апогей в творчестве художника. В 1904 году Бугатти продает мастерскую и права на изготовление мебели по его проектам миланской фирме «De Vecchi» и переезжает с семьей в Париж, где на выставке этого же года в последний раз показывает свои мебельные произведения. Правда, некоторое время он еще продолжает работать в секции мебели торговых домов «Maison Dufayet» и «Au bon Marche», однако неизвестно, проектирует ли он в эти годы новую мебель или просто консультирует.

В 1910 году семья Бугатти уезжает из Парижа и поселяется в небольшом городке Пьерфон близ Компьени. Здесь художник много занимается живописью и рисунком — сохранилось несколько семейных портретов и городских пейзажей, выполненных в эти годы. После смерти жены (1935) Карло Бугатти уехал к своему старшему сыну Этторе в Мольсхейм, где и умер в 1940 году в возрасте 84 лет.

Художественная одаренность Карло Бугатти перешла к сыновьям — Этторе и Рембрандту. Младший сын — Рембрандт (1885—1916) — прожил короткую жизнь, однако слава не обошла и этого представителя легендарной семьи. Значительное влияние на его творческую судьбу оказало знакомство с известными миланскими композиторами и художниками, в числе которых был и князь Паоло Трубецкой. Русского скульптора, родившегося в Италии, и семью Бугатти связывала особая дружба, продолжавшаяся не одно десятилетие. Об этом свидетельствуют и воспоминания внуки К. Бугатти, и бронзовые фигурки, выполненные Трубецким и изображающие Карло (1899) и Этторе (1929).

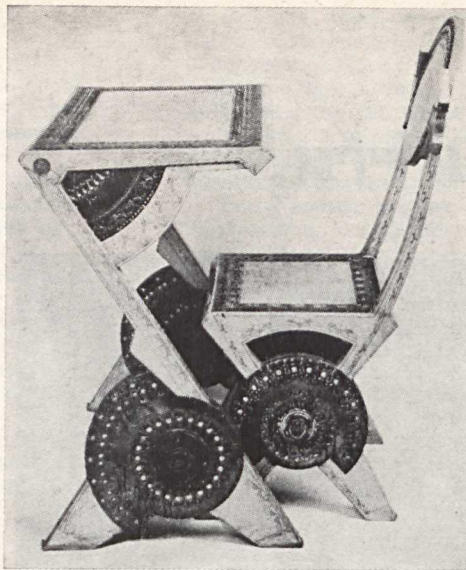
Одним из первых он оценил способности юного Бугатти и всячески поощрял развитие его дарования. В 1900 году Рембрандт начинает посещать класс Трубецкого в Академии, а уже год спустя выставляет на суд миланского зрителя свои первые скульптуры, выполненные — согласно отзывам современников — рукой сложившегося мастера.

Основная тема пластики Рембрандта Бугатти — изображение зверей — наметилась уже в самых ранних произведениях и прошла через все творчество художника. В 1907 году он открыл в Париже ателье, но большую часть года, вплоть до начала мировой войны, жил и работал в Антверпене, где его привлекал знаменитый зоопарк с богатой коллекцией экзотических животных.

Чутко реагируя на тенденции развития современного искусства, на изменения в стилистике художественного языка, художник создал произведения, которые органично вписались в стилистику пластики 1920-х годов, пластики Art Deco. Не случайно спустя десятилетие одну из работ Рембрандта — трубящего слона — его брат Этторе использовал, «не рискуя нарушить стиль», как эмблему на радиаторе своих машин.

Всего шестнадцать лет суждено было работать Рембрандту. Тяжелая депрессия, охватившая его с началом войны, связанная с болезнью, личной драмой и затруднительным материальным положением, привела к трагической развязке — 8 января 1916 года он покончил жизнь самоубийством.

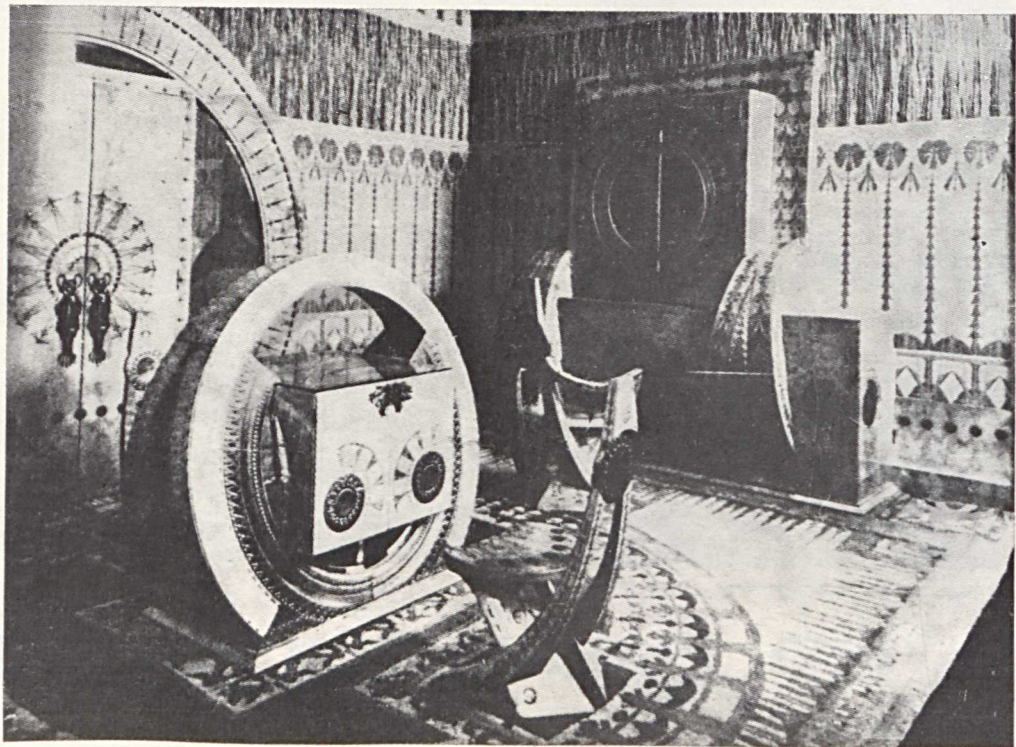
Лишь в середине 1950-х годов зоологическое общество Антверпена организовало ретроспективную выставку работ Бугатти, за которой последовали выставки в Париже, Лозанне, Брюсселе и Лондоне, благодаря которым имя скульптора зазвучало снова. Раз в два года лучший выпускник скульптурного отделения Высшей Школы искусств в Антверпене получает «Приз Бугатти».

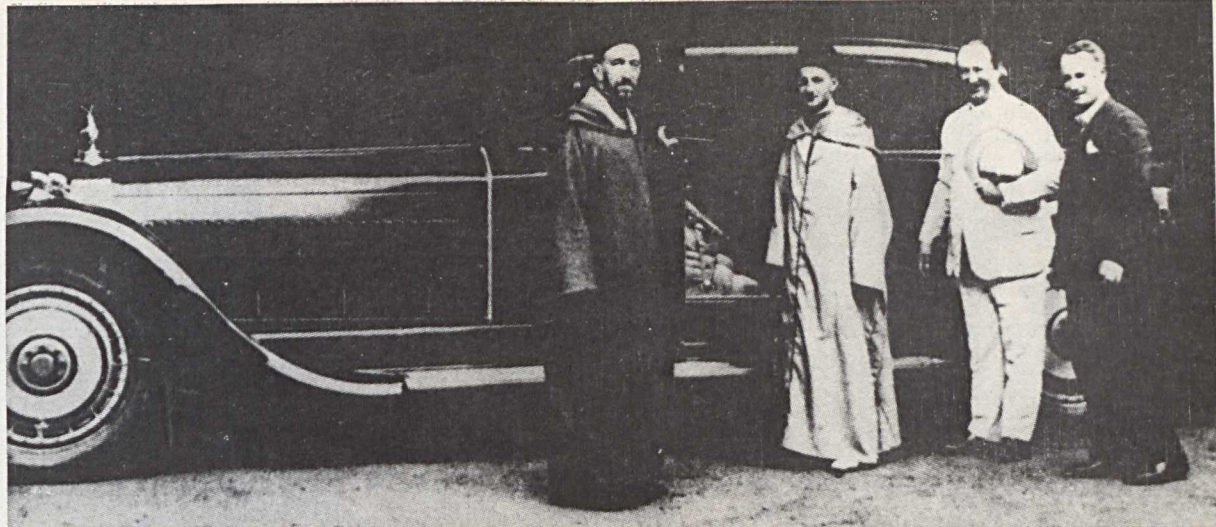


Славу Карло и Рембрандта затмила популярность третьего представителя этой семьи — Этторе Бугатти (1881—1947). Создатель нового типа автомобилей и автомобильных моторов, автор многочисленных технических статей, оказавших влияние на развитие автомобилестроения, он основал фирму, выпускавшую накануне второй мировой войны лучшие в Европе туристские и спортивные автомобили.

Свой первый велосипед Этторе сконструировал в 1898 году, а спустя несколько лет — и первый автомобиль, который был отмечен поощрительным призом Автомобильного клуба на международной выставке в Милане в 1901 году. С этого времени Э. Бугатти начинает работать над созданием и совершенствованием новых типов автомобилей.

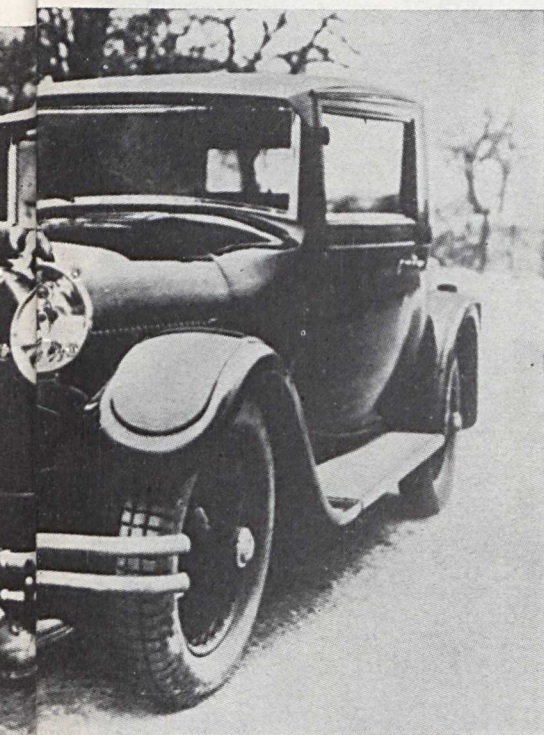
В 1909 году он приобретает небольшую запущенную красильную фабрику в Мольсхейме, недалеко от Страсбурга, где вскоре налаживает хорошо организованное производство спортивных и туристских машин высокого качества. Машины Бугатти становятся необычайно популярными. Эта популярность объяснялась не только незаурядными техническими данными — в 1928 году туристские автомобили Этторе развивали скорость более 165 км в час и не имели себе равных. Э. Бугатти одним из первых заговорил об эстетике автомобиля, о том, что машина должна отличаться не только мощностью, но и приносить удовольствие глазу. Быстрые, легкие, элегантные машины, которые не случайно сравнивали с породистыми скакунами, изображавшимися





На стр. 36—37

Карло Бугатти, его мебель и интерьер
Эмблема: трубящий слон Рембрандта Бугатти
Этторе Бугатти представляет автомобиль
султану Марокко
Жан Бугатти у автомобиля
Этторе Бугатти
Одна из самых знаменитых моделей Жана
Бугатти



на афишах фирмы, восхищали современников.

Работая над созданием автомобиля, Этторе, в молодости мечтавший о творческой деятельности, ощущал себя, без сомнения, художником. В его руках даже некоторые блоки получали пластическую завершенность и выразительность, позволявшие некоторым исследователям сравнивать их с кубистической скульптурой. Как и в мебельных работах Карло Бугатти, секрет успеха машин Этторе заключался в том, что создавались они, несмотря на утилитарность назначения, как произведения искусства. Именно поэтому Э. Бугатти отказался от конвейерного производства — на его фабрике все операции выполнялись вручную. По мнению Этторе, лишь ручной труд мог обеспечить высокое качество изготовления автомобилей, к которому он постоянно стремился, не забывая ни о стоимости машин, доступных далеко не каждому состоятельному человеку, ни об увеличении количества выпускаемой продукции. С 1910 по 1939 год — более чем за четверть века — его фабрика произвела около 8 тысяч машин, в то время как, к примеру, с конвейера фирмы «Опель» в 1924 году сошло более 16 тысяч автомобилей.

Производство сверхдорогих машин не было выгодным. Фабрика Бугатти продолжала существовать и даже расширяться только благодаря тому, что Этторе своевременно продавал другим фирмам лицензии на изготовление своих машин, а также получал большие государственные заказы.

Слава автомобилей Бугатти возросла,

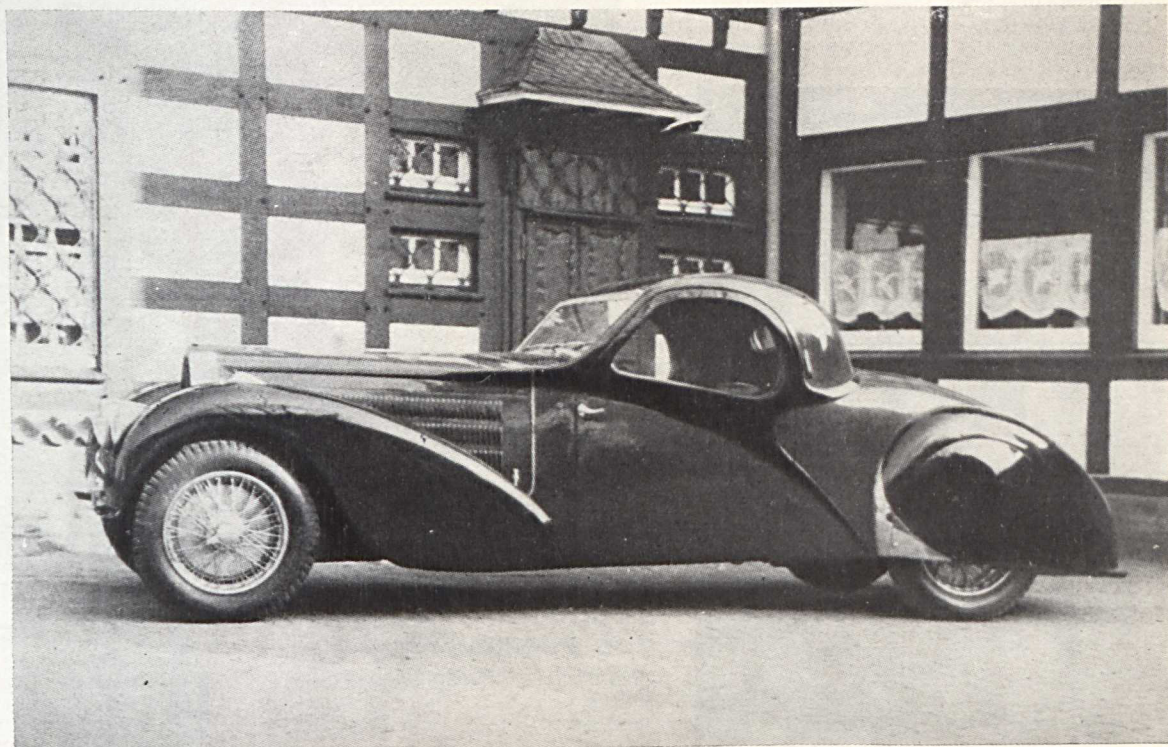
когда стали выпускаться машины, корпуса которых разрабатывал сын Этторе — Жан. В 1936 году он возглавил управление фабрикой, и в эти годы машины Бугатти оказались в своем классе вне конкуренции. Такого единства технического и эстетического решений до тех пор, по мнению специалистов, не достигала ни одна автомобильная фирма.

В 1939 году Жан Бугатти в расцвете сил и таланта погиб на автогонках недалеко от Мольсхейма.

С началом второй мировой войны Этторе Бугатти был вынужден продать предприятие. Попытка возродить его после смерти Этторе не увенчалась успехом. Время создания дорогостоящих машин, изготовленных ручным трудом, ушло в прошлое. Фирму не удалось спасти — не было таких талантливых и одержимых людей, как Этторе и Жан.

Произведения Бугатти — мебель Карло, скульптура Рембрандта, автомобили Этторе и Жана — всегда были и остаются предметами страстного коллекционирования. И не только потому, что являются произведениями настоящего искусства. Но и потому, что творчество их создателей полно и разносторонне отразило свое время, насыщенное поисками, экспериментами, достижениями.

* Мебель, изготовленная по рисункам Бугатти, сохранилась в большом количестве. Однако основная часть предметов сосредоточена в частных коллекциях Парижа, Лондона, Гамбурга, Франкфурта-на-Майне и др. Из 90 предметов, включенных в каталог гамбургской выставки 1983 года, лишь 17 принадлежит музеям. (Каталог выставки «Die Bugattis. Automobile. Mobil. Bronzen. Plakate». Hambourg, 1983).

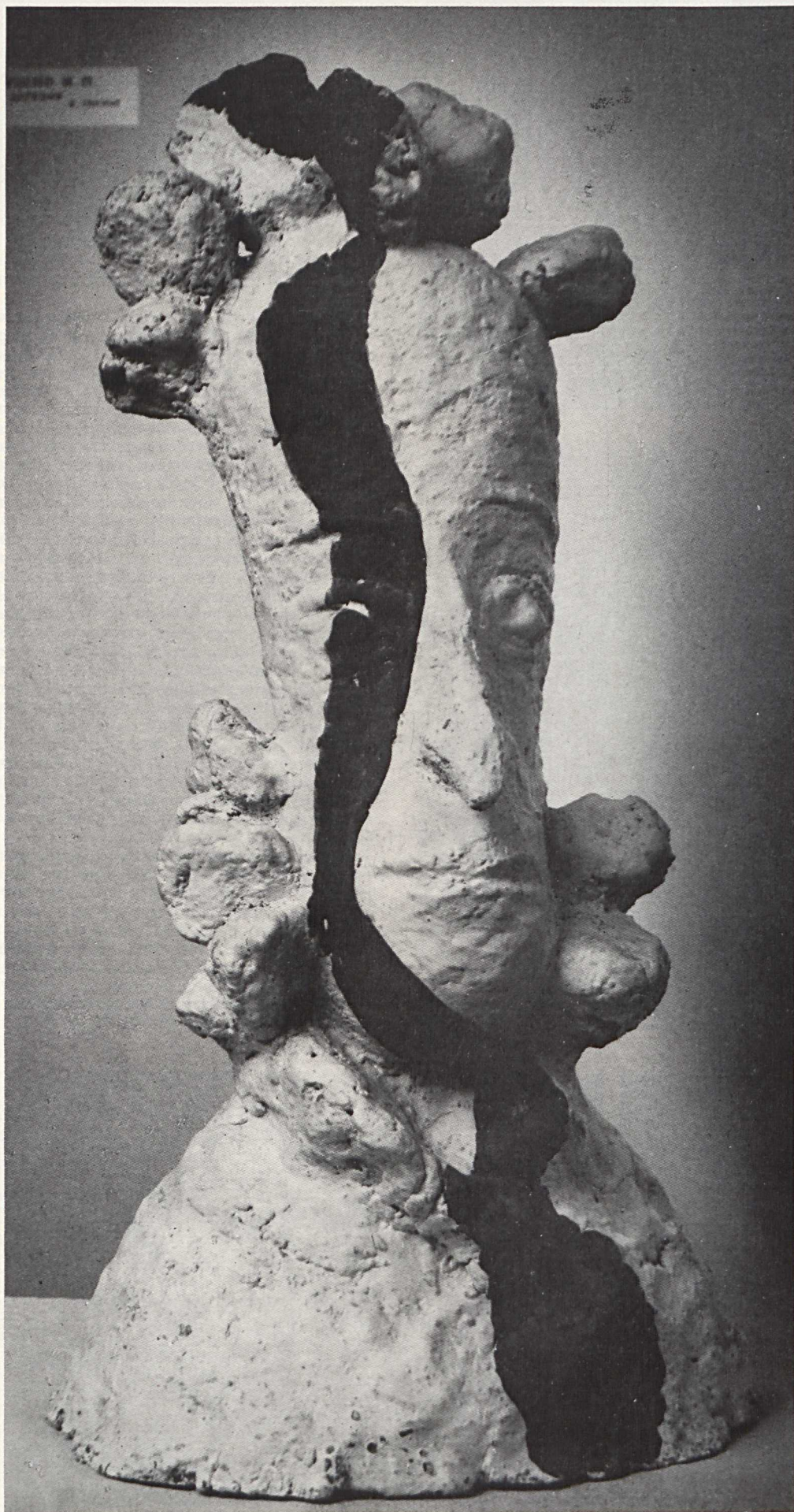




«Воспоминания о поэте»
Шамот, роспись,
ангобы. 1986

На стр. 39
Портреты:
Петр I, А. С. Пушкин,
Н. В. Гоголь
Шамот, высокий обжиг
1976

«Солнечные блики»
Пространственная
композиция
Дерево, роспись. 1988



Вернисаж

Валентина Апухтина

**В искусстве все чего-то ищут и иногда — находят.
Лично Вы успели уже что-нибудь открыть?**

Пусть это не покажется наивным, но я верю в предопределенность. У каждого свой путь в жизни и в искусстве. Художник лишь реализует заложенное в нем от природы. И потому у каждого не только свое ощущение жизни, но и свой ритм, свое пространство, свой масштаб наконец. В искусстве нельзя открыть новое, можно открыть только себя.

Когда Вы узнали, что скульптура и есть Ваше призвание?

Я всегда считала себя больше живописцем, но жизнь распорядилась по-другому. Волею судьбы я оказалась на отделении керамики Львовского училища. По окончании увлеклась скульптурой. Ей отдала жизнь, время, силы и ...любовь. С тех пор она не отпускает меня.

Кого считаете своими учителями?

Чувство формы пришло ко мне через Джакомоетти. До того все, чему меня учили, вызывало во мне неосознанный протест, что-то меня всегда не устраивало, пока не увидела, как индивидуально может быть отношение к форме. Этому меня научил Джакомоетти.

У Вас есть свой «метод» работы, поиска?

В своем творчестве всегда стремлюсь к «формульности». Если найдена формула вещи, темы, образа — все остальное «садится» само собой и все находит свое место.

Какое из качеств в искусстве считаете наиважнейшим?

В искусстве очень важен момент ассоциативности. Просто портрет почти всегда бывает однозначен, но если в его формах прочитываются еще одна фигура, еще один характер, если возникают неожиданные ассоциации — это делает образ более объемным и интересным. Я всегда бываю довольна, когда возникает новое качество вещи незапланированно, часто неожиданно даже для меня.

Ваш любимый материал?

Скульптура — штука тяжелая. Очень много сложностей с материалом, поэтому использую все, что попадает под руку. Я работала и с деревом, и с металлом, и с папье-маше. Считаю, что нет «нескульптурных» материалов.

Чем может привлекать папье-маше — мишурный бутафорский материал?

К папье-маше меня подтолкнул замечательный художник Табенкин. Оказалось все так просто — все под рукой, а чудо налицо! Я все вечера просиживала с клеем и бумагой. Радости не было конца. Все было волшебство. Но самым удивительным было то, что материал обнаруживал под моими руками все новые и новые свойства. Происходила постоянная трансформация материала, и когда он высыхал, я порой уже не понимала, что сделано мною, а что получилось само.

Какая из проблем в творчестве Вас занимает более всего?

Меня давно интригует проблема соотношения формы и изображения на ней. Будь то цветное пятно или просто линия. Я заметила, что они не только разрушают форму, но и создают новую, гораздо более интересную, обогащенную. Линия, пересекающая лик Пушкина, вносит драматизм, которого нет в форме. Из противоборства двух стихий — линии и объема — рождается особая экспрессия. В других вещах та же линия может вести себя совсем по-другому, смягчая и умиротворяя образ. Как это происходит — я не знаю.

Во время работы Вы думаете о зрителе?

Я всегда стараюсь, чтобы моя работа не навязывала зрителю мою волю. Чтобы она была природно органична, чтобы жил и звучал материал. Должен быть большой такт даже у большого художника. Не себя выпячивать должно, а стараться услышать то, что через тебя прорезывается, прорастает.

Успехи Ваших коллег Вам не мешают, не травмируют?

Я никогда никому не завидовала, ведь у каждого свой, только ему данный, путь. И тут нет соревнования. Чем меньше обращаешь внимание на то, как у кого идет дело, тем больше остается времени на творчество. Каждому задан свой размер, свой шаг, свое дыхание, и следить за другими — бессмысленное занятие. Упустишь свое время, собьешь дыхание.

Как преодолеваете бытовые неурядицы, где находите вдохновение?

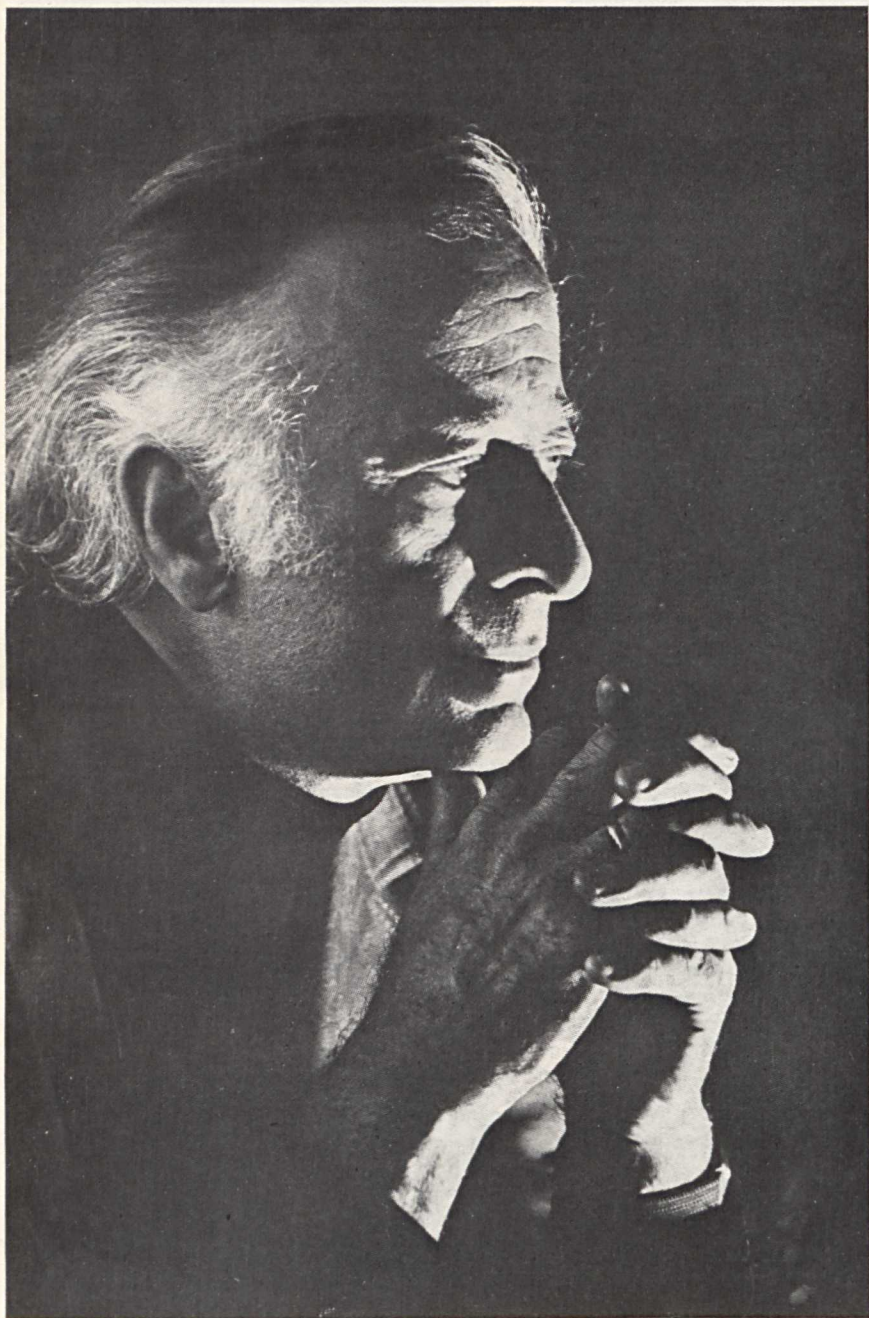
Стараюсь не обращать внимания на неурядицы. Интерес к неведомому захлестывает целиком. Все жизненные огорчения снимаю работой.

(Материал подготовила Генриэтта Гамалея)



Вернисажи

Альгимантас Стошкус



На стр. 41
Объемно-пространственный витраж
Хрустальное стекло
Культурный центр
в поселке Юкнайчай
Литовская ССР

Это имя стало почти синонимом литовского витража. Мы считаем его революционером в этом виде искусства, и вполне справедливо, ибо в его творчестве витраж, почти не менявшийся с эпохи средневековья, приобрел формы, созвучные нашему времени.

Витражи Стошкуса не похожи ни на готические, ни на поздние — ренессансные. И все-таки в них сохранились основные признаки традиции витража, среди которых первый — высокая мера художественного, эмоционального воздействия.

В 1968 году А. Стошкус создает композицию для Международной выставки в Лондоне на тему «Вильнюс» — стеклянные глыбы, нанизанные на вертикальные металлические стержни в таком порядке, что при вращении вертикалей возникало впечатление соприкосновения стеклянных граней и раздавались «хрустальные звоны» (по разработке Стошкуса музыка была написана композитором Ф. Баерасом). Пространственная, кинетическая композиция представляла пространство города в том движении, в каком постигает его пешеход, открывая в извилистых улочках и новые ракурсы, и новые градостроительные композиции.

Выставочная работа (брошенная во дворе Худфонда, она погибла) не нашла себе места ни в музее, ни в архитектуре. Но заняла достойное место в истории развития не только советского, но и мирового искусства.

Работами 1968—75 годов А. Стошкус заложил фундамент новых отношений между современной архитектурой и современным искусством. В этом диалоге ведущую роль играют его произведения. В административном здании (г. Каунас) он противопоставил строгой геометрии архитектурных конструкций живописность форм причудливых деталей, отлитых из хрустального стекла. Затеяливо переплетаясь, оставляя лазейки для «игры» с окружающим пространством, они выстраиваются в симметричную композицию, которая, словно рождественская елка, прорастает с нижнего этажа под самую крышу. Здесь автор отказался от присущей ему насыщенности цвета, что подчеркивает сложность формообразующих деталей композиции.

Одна из последних работ мастера — объемный витраж для оздоровительного комплекса совхоза Юкнайчай — включает семь концентрических окружностей: семь кругов ада или семь небесных ступеней? Витраж висит в воздухе над чашей с водой, то ярко вспыхивая, то угасая. Цвет, свет, музыка, движение — все срежиссировано автором так, что музыкальная строка оказывается синхронна движению света — лазерного луча, который, проходя по ярусам кругов, заставляет загораться пурпуром стеклянные отростки. Чем громче музыка, тем ярче свет, тем насыщеннее цвет — все напряжение концентрируется в последней хрустальной «слезинке»: сдержать его невозможно.

Катарсис или психотерапия? Витраж или скульптура? Так ли уж важна тут точность определения? Работы Стошкуса не оставляют зрителей равнодушными — и это главное.

Е. Ж.



Их так много сейчас, театров-студий, каждый ищет свой путь на сцене, желательно неповторимый. Один ленинградский театр-студия (Дворец молодежи) пошел в обратном направлении: как раз повторил спектакль 13-го года. Реконструировал «Победу над солнцем» — первосоздатель его был «Первый в мире футуристов театр». В 1913 году, когда культура, кажется, сказала абсолютно все по всем поводам, футуристы в «Луна-парке» умудрились поразить видавшую виды публику спектаклем-шоком.

Там был новословесный текст Крученых, там звучал, поражая ухо, Хлебников. Была суперновая музыка Матюшина, и Малевич выпустил на сцену невообразимых монстров, будущих граждан будущей вселенной, уже лишенной старомодного светила.

В нынешнем виде ленинградцы показали свою «Победу над солнцем» нам, «будетлянам». И будетляне слушали текст Крученых сегодня: доступнее он не стал, но к ориентации в малопонятном тексте нас приучал всевозможный сленг. Монстров на сцене мы, слава Богу, рассмотрели уже сполна, что же касается Матюшина, после того что мы слушаем сегодня, его музыка вызывает сентиментальные чувства. Сам факт победы над солнцем не так уж воодушевляет граждан нынешнего мира, в котором солнце, того и гляди, погаснет от отвращения к замусоренной земле.

Но все это волновало, как вид древнего бронзового меча, только что вынутого из кургана. Нечто значимое и грозное ворочалось на сцене, не мертвое, но уснувшее и растревоженное юными голосами.

Выяснилось: «Победа над солнцем» никак не родилась внезапно, из ничего или же из футуристического скандала. Мне не хотелось бы нанести несмываемую обиду футуристам, но истина, как мы всегда надеемся, — дороже — «Победа над солнцем» имела хвост почтенных традиций, о чем рассказала Галя Губанова, придумавшая и осуществившая в наших условиях исполинский труд возрождения спектакля.

На вернисаже выставки Казимира Малевича явились актеры, ряженные по Малевичу, его ожившие эскизы.

Жанр театральной реконструкции, давно отзвучавший за рубежом, практически не заявлен у нас. Обидно, что впервые «Победа над солнцем», спектакль, ставший событием русской культуры начала века, был реконструирован Бруклинской Музыкальной Академией к столетию Казимира Малевича. А у нас и само столетие отмечалось только неофициально — группой учеников, его близких, искусствоведов старшего и младшего поколения. Тогда и у нас многие увлекавшиеся Малевичем говорили о реконструкции знаменитого спектакля как о замечательной и необходимой акции. Сегодня это стало возможным, хотя легким не стало.

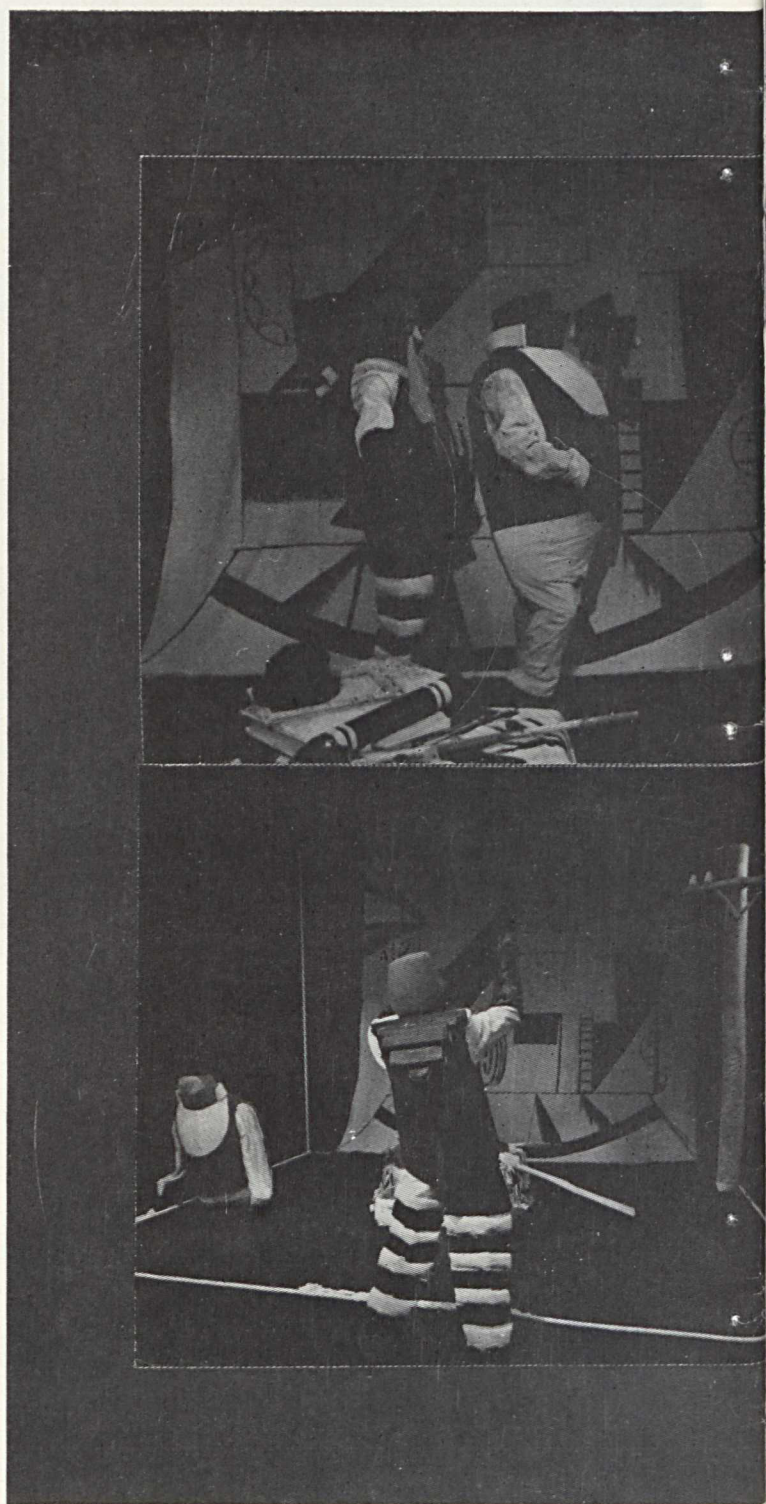
Семьдесят пять лет, разделяющих спектакль 1913 года и его реконструкцию (1988), — это реальное историческое пространство, через которое переброшена невидимая арка.

Драматическая поэма, ее пролог, сценография спектакля 1913 года, музыка, сама история постановки, круг идей, культурный слой, время — есть текст, позволивший создать современный спектакль. Его структурной основой стали диалогические отношения современности и 1913 года, но в центре внимания, конечно, эскизы Малевича.

«Победа над солнцем» — алогичный сновидческий мир, грандиозная метафора. Головокружителен ее масштаб. «Ее нельзя читать, — писал Игорь Терентьев в 10-е годы, — столько туда вколочено пленительных нелепостей, шарахающих перспектив, провальных событий, от которых станет мутно в голове любого режиссера. «Победу над солнцем» надо видеть во сне или, по крайней мере, на сцене».

Эскизы могут иметь разные воплощения. Американским исследователям был ближе вариант, повторяющий воплощение 1913 года, мне же представлялось более интересным увидеть на сцене ожившие эскизы Малевича, знаменитые эскизы, ставшие частью мировой культуры как самостоятельное живописное произведение. Сама идея нарисованного мира — центральная идея Малевича в работе над «Победой». Развитие этой идеи означало для меня приближение к замыслу Малевича.

Эскизы завес представляют собой неправильные квадраты. На каждом нарисован внутренний квадрат и проведены линии от углов внутреннего квадрата к углам внешнего — создается иллюзия перспективы, т. е. воображаемый куб. А рисунок на каждом заднике, частью фигуративный, но в большей степени тяготеющий к абстрактному,



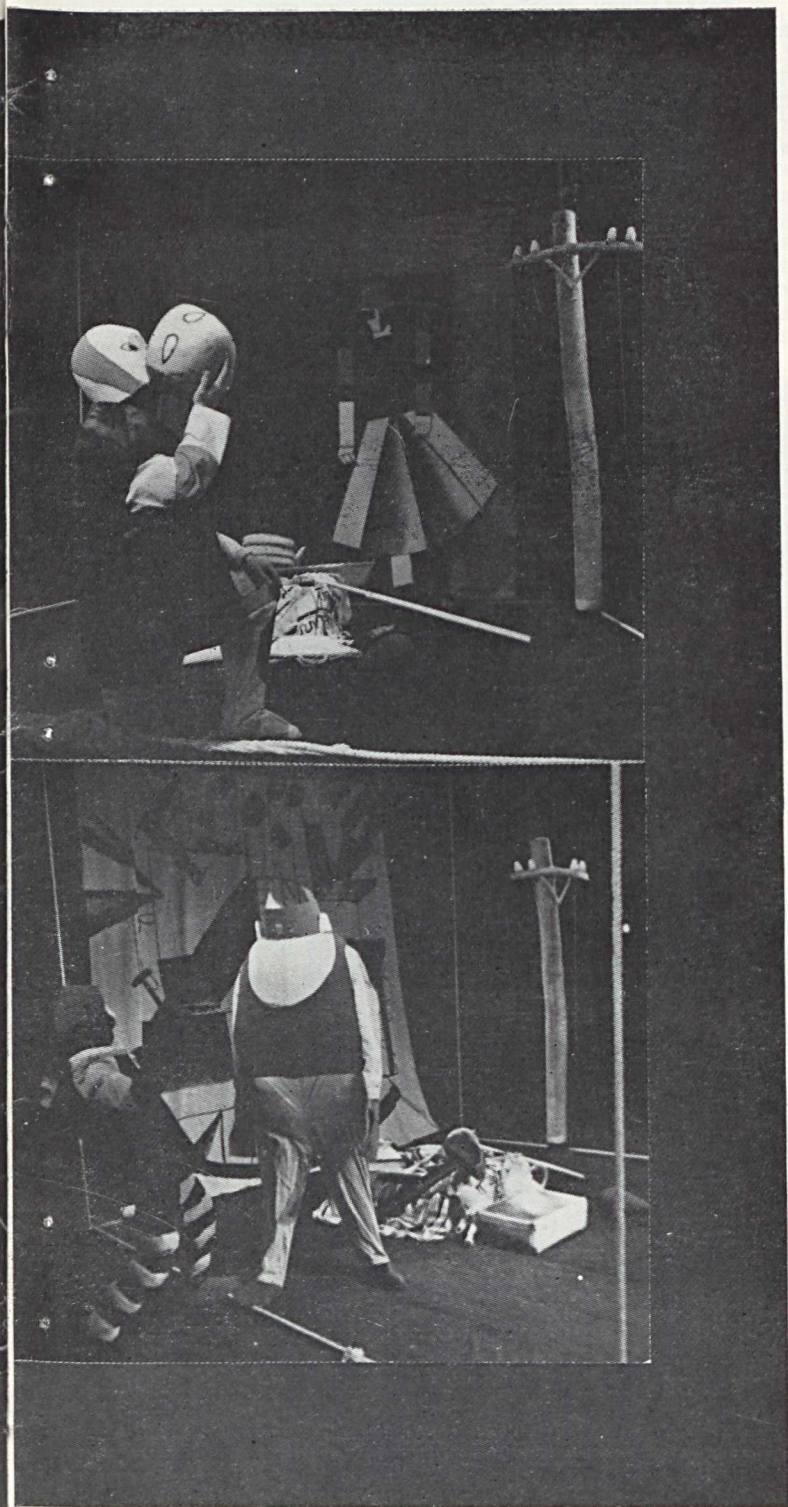
Реконструкция спектакля «Победа над солнцем»

Галя Губанова

Театр по Малевичу

«Ноль Ноль есть пункт
и время назначенья...»

Т. Щербина



подчеркивал наличие плоскости. Таким образом, создавалось зыбкое впечатление одновременно существующих плоскости и объема, космическое пространство, «пространство как таковое».

Малевич писал в одном из писем: «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя».

Общеизвестно, что образ знаменитого черного квадрата был найден художником в 1913 году, именно тогда Малевич вплотную подошел к созданию «нового живописного реализма», к созданию супрематизма. Несколько позже Малевич вводит в обиход понятие «нуля форм» — «Я преобразился в нуле форм...»

Среди сохранившихся эскизов к спектаклю черного квадрата нет, но в нескольких письмах к Матюшину Малевич упоминает о существовании эскиза с черным квадратом и подчеркивает значение этого образа для спектакля и для своего дальнейшего творчества. Завеса с черным квадратом появляется «в акте, где состоялась победа». В спектакле-реконструкции этот задник выполнен по образцу работы «Черный квадрат» 1915 года, где черный квадрат дан и как черная плоскость, и как провал — и материя и дыра одновременно.

Не только черный квадрат, но и все задники включают нас в призрачную игру: дыра — плоскость — объем. Жесткие представления о пространстве разрушены. Как продолжение этой игры в спектакле-реконструкции возникла объемная декорация — куб, состоящий из одних граней.

Эта конструкция обыгрывается как «созерцатель», то есть «Театр футуристов», точнее, театрик, «балаганчик». Задняя стенка куба завешена задником, передняя — занавесом. Герои пьесы — Будетлянские Силачи — разрывают занавес, и спектакль начинается. Сами персонажи меняют задники на глазах у зрителей, стирая грань между своей жизнью и театральной игрой. Так что куб одновременно служит и театриком и местом действия пьесы.

В «Формуле супрематизма № 1» Малевич пишет, что черный квадрат в пространстве есть куб. Он пишет: «Куб есть логическая мышеловка...»

В спектакле-реконструкции куб есть образ координат системы, позволяющей мышлению человека воспринимать пространство как организованную систему объектов и плоскостей. Он связывает плоские задники и объемных персонажей в единое целое.

Введение образа координатной системы позволяет зрителю подсознательно воспринимать пространство сцены и движущиеся в нем объекты-персонажи как систему организованных и связанных между собой координатных плоскостей. В этом — парадоксальный эффект усиления плоскостности через введение объема.

Но этот куб — символ евклидова пространства — как бы нарисован в проекции — задняя стенка куба меньше передней, как обычно бывает при создании перспективы на рисунке.

Такое создание нарисованной перспективы при наличии реальной разрушает логику трехмерного евклидова пространства и заставляет зрителя воспринимать фактор времени как четвертое измерение.

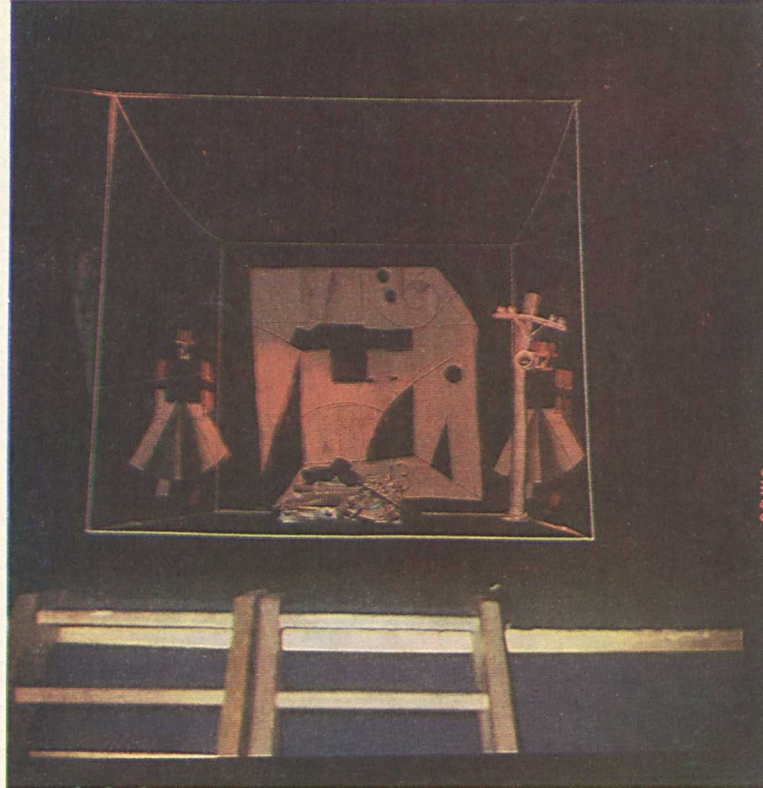
По мнению Матюшина — Лобачевский, Хинтон, Пуанкаре, Риман, Минковский дали художникам новую меру времени и пространства. Искривленный куб — образ искривленного пространства, где действует четвертое измерение, занимавшее умы людей 1913 года, особенно футуристов.

Это разрушение логики усугубляется тем, что задняя стенка куба завешивается задником с нарисованным кубом, к тому же актеры обыгрывают исчезновение невидимых стенок куба.

В итоге создается алогичная конструкция — призрачное, обманчивое, зыбкое пространство, мир видимостей, сдвиги плоскостей или — словами Матюшина — «перемещение связи видимости».

В книге «От кубизма к супрематизму» Малевич писал, что «Кубофутуристы собрали все вещи на площадь, разбили их, но не сожгли. Очень жаль». Эти слова стали отправной точкой для возникновения в спектакле-реконструкции груды предметов — «развалины мира», «обломки», — вокруг которой существуют персонажи, иногда используя предметы в действии. Антитеза предметного мира беспредметному, геометризованному, в данном случае служит метафорой разрушенной культуры среди мертвых рациональных форм дегуманизированного будущего, ставшего настоящим.

Для того чтобы предметы не нарушали образа нарисованного мира, не вносили ощущение быта в притчевую поэтическую систему спектакля, каж-



дый предмет был полностью выкрашен в один цвет (белый, черный, изумрудный — супрематические цвета) и на всех штриховкой прорисованы тени.

На многих холстах Малевича тени, прорисованные на одежде, предметах, фигуре, лежат алогично. Они не соответствуют никакому источнику света. Развитием этого приема была прорисовка на предмете, имеющем объем, ложные тени, расположенные алогично и, естественно, не меняющиеся при перемещении предметов относительно реального источника света. Зритель осознает не сразу или вообще не осознает этот момент, но ощущение разлома, о котором так много говорили создатели футуристического театра, возникает.

Так гряда предметов становится элементом, работающим на художественную задачу спектакля, но не выбивается из его визуального образа. Так же решен телеграфный столб, который отмечен в ремарках А. Крученых.

В воспоминаниях Бенедикта Лившица, ставших каноническими для малевичеведения, блестяще описывается необычное световое решение спектакля 1913 года. Он пишет: «Из первозданной ночи щупальцы прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет. И насыщая его цветом, сообщали ему жизнь... Новизна и своеобразие приема Малевича заключались, прежде всего, в использовании света, как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве. Принципы, утвердившиеся в живописи со времени

импрессионизма, впервые переносились в сферу трех измерений... В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия...».

Современного зрителя трудно было бы удивить светом пистолетов и пушек, когда б они не сочетались с живописью и геометрией призрачного алогичного мира.

Так, в спектакле возникают «Десятые страны», место действия, эдакое тридевятое царство, утопическое государство. Это пустынное гиблое место, неизвестно где находящееся. Стрелки часов вертятся, как объясняет Внимательный Рабочий, «назад обе сразу перед обедом». Пространство замкнуто — куда ни пойдешь, попадешь сюда же. Существование героев похоже на дурной сон. Провода на телеграфном столбе оборваны. Двое персонажей, пытаясь повесить третьего, приспособляют столб вместо виселицы. Но Будетлянские Силачи, разрушившие старый мир и построившие новый, радостно празднуют победу над солнцем вместе с другими персонажами-типами этой гротескной пьесы-притчи: Неким Злонамеренным, Забиякой, Хористами в костюмах спортсменов, Новыми, Несущими солнце и т. д.

По замыслу Малевича, эти страшные существа, жители иллюзорного бутафорского государства, сами были частью алогичной «живописной стереометрии». Поэтому в нашем спектакле, развивающем отношение плоскости и объема, некоторые персонажи были решены как плоские куклы,



подобно урбанистическим уродам, окружавшим в спектакле живого Маяковского, или картонным «Мистикам» из мейерхольдовского «Балаганчика». А объемные костюмы были выполнены с нарисованными тенями, обводкой, имитацией карандашной штриховки.

С особым вниманием расшифровывались замечания Малевича, сделанные на полях каждого эскиза, — например, указания о жесткости или мягкости костюма. Комментарии Малевича было мало, они служили скорее подтверждением той мысли, что костюмы должны быть разными по степени жесткости, чем прямым указанием для художника-исполнителя. Но какого цвета должна быть рука, которую не видно на эскизе? Вопрос оказался совсем не простым. Как решить некоторые части костюмов и маски в объеме? Какие части костюмов должны быть мягкими, а какие жесткими и в какой степени? Ответов и вариантов было множество. Очень сложно было приладить на живого актера геометрические формы, скорректировать нарушение пропорций человеческого тела, заложенные в эскизе, так, чтобы не нарушить очертания эскиза, но и предоставить актеру возможность двигаться в костюме.

А пока шли споры по поводу той или иной детали, пропорций, цвета, пока актеры проводили время в утомительных примерках, костюм по-прежнему материализовывался в реальном пространстве небольшой мастерской.

Замысел театрального художника можно оце-



нить вполне, только увидев его воплощенным. Но создание костюма — только первая стадия воплощения.

Когда первые готовые костюмы мы попробовали на сцене при театральном освещении, для меня самой было неожиданностью, в какой степени ошеломляющим окажется это зрелище, хотя мне буквально снилось явление ярких кукол в большом пространстве на фоне черного бархата. Но это уже был не сон, а театральная реальность. Мы увидели замысел Малевича воплощенным. Разнообразные геометризированные объемы, движущиеся и действующие, цвет — самостоятельный, как бы отделившийся от формы, — все это заявляло самоценность и значимость изобразительного ряда в спектакле.

Но для понимания Малевича, как театрального художника, важна не только оценка принципов сценографии, выдвинутых им, но и констатация того факта, что эскизы костюмов глубинным образом соответствуют характеристикам персонажей пьесы, что является одной из важнейших задач театрального художника.

Каждая фигура у Малевича — это не только «геометрические тела», как писал Б. Лившиц, а портрет живого существа. Противоречие между органикой и геометрией, заложенное автором в эскизе, отвечает содержанию пьесы и создает живописную драматургию, показывая на зрительном уровне главную проблему пьесы — противоречия живого, человеческого, индивидуального прямоли-

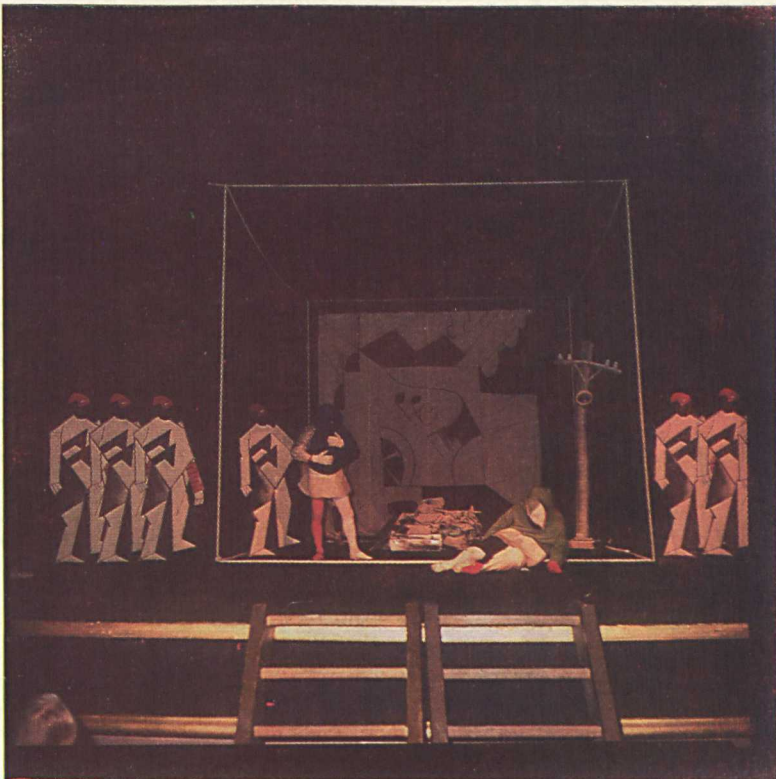


нейному, космически-безразличному, геометрически завершенному.

Даже в эскизах задников заложено противоречие геометрии и органики. Попробуем по линейке перерисовать квадраты Малевича, выпрямив линии, уничтожив след движения руки и доведя эти псевдоквадраты с разновеликими сторонами до геометрического совершенства, — мы потеряем все. Исчезнет небрежность — останется голая геометрия.

В принципе, нельзя гения воссоздать старательно, будь то Малевич или Чехов. Старательность убивает. А в данном случае скрупулезная реконструкция просто требовала небрежности исполнения, которая соотносима с принципами создания рукописных футуристических книг, хранящих следы рукотворности, запечатлевающих экспрессию самого процесса творчества, живое дыхание художника.

И человеческое лицо возникало в нашем спектакле среди картонного царства: актер, играющий Чтеца, снимал маску, и его монологи сопровождали действия бутафорских персонажей — еще одна ассоциация с трагедией «Владимир Маяковский», автор которой, совсем молодой человек, выходил на сцену в роли самого себя и настаивал не на собственном величии, а на праве индивидуальности, на праве живого человека противопоставить себя «пустоте, проветривающей весь город», если говорить словами «Победы над солнцем».



Беседуя о Малевиче, я часто слышала: «Малевич, конечно, гений, но он мне не близок». Говоривший это чаще всего не понимал, что категория «близок — неблизок» вообще не может быть применима к Малевичу супрематического периода.

Великий магистр ведет свой корабль в зону безжизненного, внечеловеческого, предвидя и предсказывая время, когда «земля будет брошена, как дом, изъеденный шашлями».

Футуристы-утописты только снаряжали корабль, летящий в будущее. Пока он долетел, сменилось несколько поколений, и нам было дано войти в ледяную зону «нуля», полной грудью вдохнуть вакуум времени и понять слова Малевича: «Черный квадрат — икона XX века».

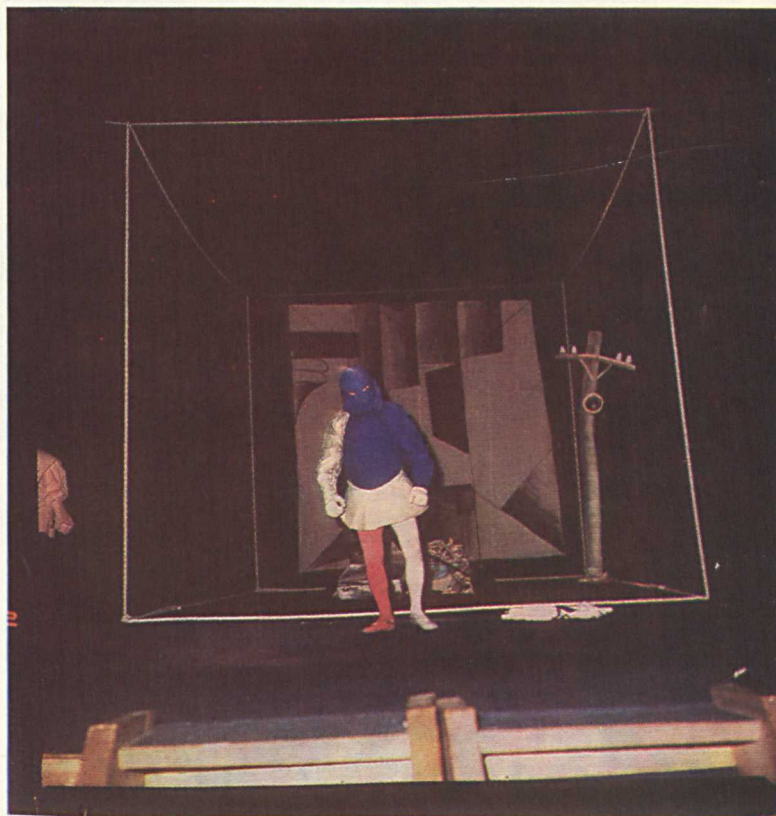
Мне близок Малевич, смотрящий прямо на нас с предсмертной своей фотографии. С глубоким сочувствием я думаю об этом человеке. Я вижу его за чертой, которую он перешел 15 мая 1935 года, оказавшись в пространстве, так похожем на пространство его супрематических полотен.

«Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.

Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,

Исчезнет память твоя, и желанье твое Трр»*.

* Стихи Д. Хармса «На смерть Казимира Малевича», прочитаны 17 мая 1935 года на гражданской панихиде.



- Август четырнадцатого
- Женщины или политика
- «Монд» об искусстве

Караван мира, фестиваль бродячих театров, который привел в СССР наш знаменитый мим Вячеслав Полунин. Друг гулко забил барабан, записали дудки, рассыпались разноцветный феерверк в парке ЦДСА. Прямо по соседству с музейными танками остановили на привал повозки (грузовики) интернациональный странствующий театр «Футсбарн», Компани дю Азар (Франция), Театр восьмого дня (Польша), Дивадро на Прованску (Чехословакия), Театр нукиго (Италия), цирк Периллос (Испания).

Двадцать дней кряду танцевали и пели, лупили друг друга мечами и дубинками, ходили на головах и на ходулях, на крыше цирка-шапито возникали в облаках разноцветного дыма свита Волланда, летали огненные карусели испанского цирка, гадалки приставали к прохожим. Публика удивленно и несколько растерянно смотрела на этот непривычный разгул, и только дети сразу же включались в игру и забаву. А пока взрослые привыкали, неутомимый Полунин увел Караван сперва в Ленинград, а оттуда в Польшу, Чехословакию, Западную Берлин, Данию, Бельгию, Швейцарию, Францию. Наступила тишина. Рассеялся разноцветный дым, никто больше не глотает огня на аллеях парка, и стало казаться, что ничего такого у нас в городе и в стране не было, потому что не может быть никогда. Но все это было на самом деле, поверьте. И вы сможете прочитать обо всем этом в следующем номере нашей Газеты.

Выставки

Искусство этрусков

27 июня во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства начала работу выставка «Культура и искусство этрусков». На ней представлено около 300 экспонатов из семи музеев Италии: Музея цивилизации, Музея Вилла Джулиа, Музея в Витербо, Музея Тарквинии, Музея Черветтери,

женным смыслом, как терпеливый ослик.

Впрочем, не исключено также, что, раз опоздав, ныне выставка поспешила (о чем, правда, нам жалеть не приходится). Пройдет еще какое-то время, и, взятые под опе-

Льез. Стекло и хрусталь

Вот уже второй раз Бельгийский Национальный банк организует в своих залах такую большую выставку пластики из стекла и хрусталя художников Европейских стран. Наиболее крупные коллекции показали художники из ФРГ, Франции, Чехословакии, Бельгии. Профессор Жозеф Филипп, директор Льезского музея археологии и декоративного искусства, Президент международной Ассоциации историков стекла и организатор этой выставки, отметил, что они были удивлены высоким профессиональным уровнем работ художников социалистических стран и, в частности, работами советских художников, впервые участвующих в совместном международном показе стекольного искусства.

Такая же оценка дана и в статье «Международная выставка в Льезе» западноевропейского критика Гюнтера Никола, опубликованной в журнале «Neues Glas». В ней отмечается своеобразие творческих работ, представленных

ку милосердной спасительницей Клио, эти снимки вновь вернут себе утраченное, приобретут новые значения, заглянув, как говорится, в достойное место в истории литовского фотонискусства.

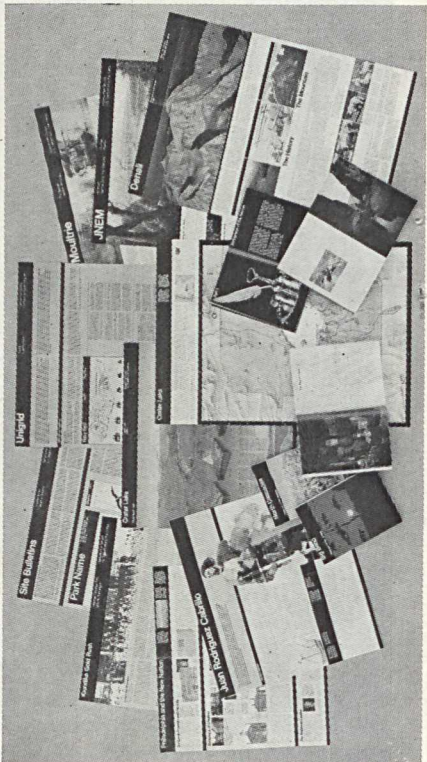
С. Каварадзе

коллекций из Советского Союза. Это объект из стекла А. Бокотей, скульптура «По-свящается А. С. Пушкину» Ф. Ибрагимова, пространный пластический И. Коржевой-Чувелевой. От СССР участвовало восемь авторов: А. Бокотей, Ф. Ибрагимов, И. Коржева-Чувелева, А. Курилов, В. Муратов, О. Победова, С. Рязанова, Ф. Черняк. Коллекция выставки на выставке разнообразна и полно, здесь были и гутые работы, и гравировка, лительные монолиты и пространственные объекты.

Сама экспозиция, расположенная в залах банка, величественного по своим архитектурным и пластическим пространствам, ее организация, отличный объемный каталог, реклама сделали выставку заметным явлением в жизни Льеза, а также еще одним важным вкладом в дело развития мирового стекольного искусства.

Ф. Ибрагимов

Стандартизованный дизайн книг, буклетов, карт на основе базового макета студии «Виньелли Ассошмизит» для Службы национальных парков США



ли вечные истины торжествуют. Правда, искусствоведы и прочие теоретики утверждают,

В. Слонский



В. Мартынич. Изгнание из рая. 1988



Не вышел еще сентябрьский номер «Ракурса», а в зале Союза художников СССР на улице Горького уже открылась выставка белорусского объединения «Форма». Впервые в истории престижного зала на стальных стенах разместились произведения бывшего андерграунда. Волею судьбы им оказалось, как его здесь окрестили, «белорусский авангард».

До сей поры ни в Москве, ни где-либо еще никто вообще не подозревал, что такое возможно — что в Белоруссии может существовать некое современное по форме и содержанию искусство. Даже большинство специалистов каза-

На Германской войне

В зале на Петровских линиях открылась выставка старых фотографий из семейных архивов, посвященная семидесятилетию со времени начала первой мировой войны. Выставка называется (вслед за романом Солженицына) «Август 1914». Хорошие, барские, помещичьи и мужицкие лица. Войско в походе, эскадрон на отдыхе. Голые мужчины — рота в бане, генералы с усами в папехах, медсестры в

М. Пашикина

Е. Егорьева

Музея Вульчи и Музея Тосканы. Первые памятники культуры Этрурии покинули Италию. Москвичи в течение одного месяца имели возможность прикоснуться к тайнам древней цивилизации, некогда процветавшей на западе Апеннинского полуострова в междуречье Тибра и Арно. Основным (если не единственным) источником изучения этрусской цивилизации являются погребальные сооружения. Украшения и запятой инвентарь этих гробниц дают представление не только о верованиях этрусского народа, но позволя-

Цветы Римантаса Дихавичуса

В. Горбатова

Ах, как долго мы ждали эту выставку! Как хотелось увидеть альбом, столь манивший названием — «Цветы среди цветов» — так притягательно анонсированный когда-то в «Советском фото» и совершенно недоступный за пределами Литвы. «Цветы»: юные девушки, прекрасные, как известно, в своей нагоде, вечная тема в искусстве тех эпох, что предшествовали их столь же обнаженным, но зрелым дамам. И цветы: цветущие яблони, цветущие лилии, «цветы» кораллов... Ну и, конечно, море и дюны.

Увы, выставка шла к нам слишком долго, так что время успело убежать вперед, оставив позади тот благодатный период, когда достаточно было просто красиво снять красиво лежащую среди морских или песчаных волн модель. Меня, по крайней мере, не покидало чувство, что фотографии обнаженных девушек остаются здесь именно фотографиями обнаженных девушек, пусть даже «среди цветов», никак не приобретаая какого-то нового, особого качества, ради которого, собственно, и снимаются акты. (Следует сказать, что воспроизведение тех же снимков в печати каким-то магическим образом, видимо, благодаря еще одной ступени острашения, в значительной мере ослабляет это ощущение. Поэтому читатель, не побывавший на выставке,

реконструкции гробниц особенно выразительных некрополей Этрурии, восстановлен их интерьер. Полноту впечатлений завершают многочисленные фотографии, прорисовки и документы.

Любопытны также предметы погребального инвентаря, выложенные в бронзе, глине, камне. Эти произведения искусства свидетельствуют о высоком уровне мастерства этрусских ремесленников и в то же время дают представление о широте торговых контактов, налаженных с другими народами Средиземноморья.

В. Горбатова



но просматривающий эти странички, вправе со мной не согласиться.)

Взгляд — смысла. «Игры в биссер», да и вообще «Игры». Простонастная такая пора, когда, к трепетной сакральности юных тел, не стоит относиться торжественно-серьезно, как к юбилейным торжествам. И, во-вторых — касается шестидесятилетнего в своих истоках увлечение «чистой формой» (в том числе и женскими формами). Сегодня все обязательно что-то значить, быть нагру-

Design: Vignelli

Как жаль, что так недолго в ампириных залах Академии художеств гостила выставка из США «Дизайн-студия Виньелли Ассошиэйтс». Эта студия создана в 1972 году двумя известными в Нью-Йорке дизайнерами Массимо и Деллой Виньелли, обладателями золотой медали Американского института графического искусства и президентского приза 1985 года за дизайн-стиль. Службы национальных парков США, который вручил им сам Рональд Рейган. В Москву студию Виньелли привезла образцы оформления книг, журналов и газет, упа-

«ТЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ»

Пора отпусков в разгаре, в городе наступило затишье. И вдруг две фотовыставки в Московском Дворце молодежи. Первая: «Хрущев — те десять лет». Инициатором ее выступил Московский молодежный центр при МГК. Концепцию разработала группа историков, преподавателей столичных вузов. Экспонаты представили почти все московские музеи — от Центрального государственного музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки до Музея краснославянской московской милиции. Раскрыли свои архивы семьи Хрущева, Гигельса, Твардовского, другие частные лица. Множество фотографий, старые газеты, пучки сухой кукурузы, театральные эскизы Фалька и Б. Мессерера, лозунги «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее». А когда веселее жилось, работа спорилась. Чучело собаки Белки, которая первая из землян побывала в космосе. Ее капсула-скафандр нынче кажется самодельной. Вводный зал оформлен «Мемориалом». Посетитель отражается в зеркале на стене, перед которым стоят столбы, опущенные колючей проволокой. Интерьер коммунальной кухни: керо-

синка, керогаз, цинковое ведро на газовую плиту, эмалированные тазы, вечный велосипед на стене. И, как удар, посмертная сталинская маска и его руки. Их делал Манин, и этого мы еще не знали. А на фотографиях — то молодой Никита Сергеевич (рядом с Вождем, Бухариным, Ягодой, Буденным), то уже немолодой (во время приемов и зарубежных поездок, рядом с Неру, махараджой Джаipur, Ф. Кастро, фермером Гарстом). Счастливым, обнимает Гагарина. Пенсонер всевозного значения.

И сквозь гуд воспоминаний, ассоциаций, тоски — сильнейшее удивление. Как далеко это все от нас! Кажется, что годы двадцатые, тридцатые, сороковые и те ближе. Оказывает-ся, память целого поколения подобна памяти склеротичного старика, забываешь, что было вчера, помнишь то, что давно прошло.

Но посетителей не так уж много. А рядом — толпа. Выставка «Международного са-лона» из г. Тарту «Женщина в фотонискусстве-89». В основном обнаженная натура, иногда вполне рискованная. И потому очередь у кассы. То ли долблет злорада дня, то

ковку, посуду из пластмассы, плакаты; рекламные проспекты и буклеты, графику для транспортных систем (Виньелли — авторы графического дизайна нью-йоркского и ваппингтонского метро), мебель для офисов, фотографии интерьеров.

«Дизайн един, — вот кредо Виньелли ассошиэйтс». — Мы верим, что упорядочение вещей к структурной целостности... Мы верим, что дизайнер должен уметь спроектировать всё — от ложки до города, в новом единстве, меняется только объект...» В полном соответствии со сказанным мы видим на этой выставке высочайший профессионализм массового производства. И только?

Е. Трубецкой

косышках, первые «автомобили» и аэропланы: помесь стрелы с книжкой полкой. Георгиевские кавалеры и члены царской семьи, манифест государя императора о начале войны. В зале звучит военная музыка начала века. Восьма патристические цитаты: Солженицын, Мандельштам. Бердяев: его рассуждения о том, что война поможет России прорвать историческую и культурную изоляцию и полноправно вступить в семью европейских народов, удивительно переключаются с выступлением в те годы еще молодого Т. Манна «Рассуждения аполитичного». Странное впечатление оставляет эта интересная экспозиция (там, кстати, представлен фотоа-

Le Monde

МУЗЕЙ ПАРИЖА

В пыльной череде праздников, которыми Париж отметил двухсотую годовщину Великой французской революции, одно из центральных мест заняла церемония открытия музея, известного под названием Отель Карнавале. Открыл музей (после занявшей несколько лет реконструкции) мэр города Жак Ширак.

В музее Парижа собрана уникальная коллекция предметов искусства и быта, которые позволяют судить о повседневной жизни города на протяжении нескольких столетий. Здесь же галерея парижских знаменитостей — от исторических героев до светских львов своего времени. Много места занимают чертежи и планы, которые показывают, как менялись отдельные улицы и районы. Новые времена представлены коллекцией картин; любители литературы могут посетить комнату Марселя Пруста. Любимый человек, интересующийся искусством, историей или бытом Франции, найдет для себя много интересного. Так что не забудьте посетить музей Карнавале, когда снова будете в Париже.

Криминальное искусство

Интересный судебный процесс готовится в Югославии. Потомки некоего врача-гинеколога из Загреба, проживающие ныне в Дании, подали в суд на семью покойного президента страны Йосипа Броз Тито, утверждая, что у последней находилась незаконно приобретенная ею в свое время полотно четырех старых голландцев XVII века и один пейзаж Веронезе. Процессы такого рода не редкость в Югославии, где многие высокопоставленные функционеры оказались владельцами цен-

ных картин и икон из частных собраний, конфискованных ранее якобы в пользу государства. Адвокат наследников покойного врача Милво Розича имеет в своем досье расписку агента, участвовавшего в конфискации. Однако сам агент теперь отрицает свою причастность к этому делу. Особую остроту процессу придает то обстоятельство, что в свое время при конфискации особняка Розича в Загребе в нем обнаружили три тысячи шестьсот ценнейших произведений искусства. И никто не может объяснить, откуда у покойного гинеколога такое богатство.

А. Колли

С. Петербург
St. Petersburg
См. также в журнале
«Le Monde» 26. 08.



ков. Покупку будет производить специальная комиссия, в которую входят: Романов (председатель), Яремич (от Эрмитажа), Нерадовский (от Русского музея). Кроме того, в комиссии участвуют три представителя Отдела изобразительных искусств — Алтман, Матвеев и Чехонин. Некоторые члены комиссии обошли уже выставку во Дворце искусств, на которой наметили к приобретению ряд картин».

Что касается диспутов, то они составляют характернейшую черту времени. Из газет:

«26 декабря 1918 года. Митинг «Пролетариат и искусство» во Дворце труда в Петрограде. Скульптор Блох указал, что прежнее искусство служило привилегированному классу и призывал художников идти на фабрики. Возражал художник Кудрявцев, доказывавший, что художники не могут меняться от перемены политического строя. Интересно было выступление Маяковского, резко критиковавшего старое искусство. Очень энергично и веско возражал ему Анцелович, заявивший, что он ценит в футуристах только их энергию, и доказывавший, что футуризм не есть здоровое искусство, а только «щекотание нервов» буржуазии».

31 декабря. «Противники футуризма выдвинули против представителей левого искусства ряд обвинений, изложенных в довольно резкой форме. Такими же резкими выражениями восползовались и ораторы, говорившие от имени левого лагеря в искусстве. Последнее слово было дано т. Циперовичу, выступившему против левых. Были оглашены предложенные Циперовичем тезисы: 1. Высшая форма социалистического производства есть искусство. Высшая форма социалистической жизни — красота. Истинным творцом социалистической жизни могут быть только массы, но рабочий класс считает художников, поэтов, музыкантов способными выразить его волю к социалистической красоте. 2. Пролетариат стремится к новому. Но он берет материал в искусстве прошлого. Пролетариат придет к культуре только через школу изучения лучших творений величайших художников, до сих пор ему недоступных. Он решительно отвергает авантюризм в новых исканиях и требует, чтобы последние были социально возводимы из всех предпосылок, созданных до сих пор человечеством, а не простым отрицанием и разрушением до сих пор существующей культуры. 3. Пролетариат привык творить только организованно, считает, что и творцы красоты — художники, артисты, музыканты войдут в его семью организованными массами... 4. Ввиду всего изложенного, совет союзов предлагает сплотиться в одну дружную семью... и выйти в пролетарские ряды для совместной работы во имя всеобщего равенства, во имя всеобщей красоты».

Призывы к сплочению в одну семью, однако, не достигали успеха. Ни «левые», ни их противники не желали поступаться ничем в своих убеждениях. И те, и другие со всей безапелляционностью вещали от имени «пролетариата», и у тех, и у других здравые (на наш взгляд) идеи перепутывались с демагогией, беспочвенными фантазиями. И те, и другие не скупились на резкости и уничижительные ярлыки. Но не всегда диспуты разрешались лишь криками, принятием «тезисов» и деклараций.

11 апреля 1919 года вышло постановление Исполкома Петроградского Совета о праздновании 1 мая.

«Пересмотрев вопрос об организации празднования 1 мая и ознакомившись с жалобами из районов на футуристическое засилье, наблюдавшееся на всех наших предыдущих празднествах, Исполком Петроградского Совета постановил: ни в коем случае не передавать организации первомайского праздника в руки футуристов из отдела изобразительных искусств. Президиум Петроградского совета выбрал специальную комиссию, состоящую из т.т. Анцеловича, Андреевой и Толмачова, каковой комиссии поручено привлечь к делу профессиональные союзы и другие рабочие организации. Этой комиссии специально указано, что футуристов из секции Изобразительных искусств не следует привлекать к работе. Исполком совершенно согласен с теми рабочими, которые указывают на то, что футуристические крайности до сих пор только портят рабочие праздники. Исполком постановляет в трехдневный срок снять так называемый памятник Перовской, совершенно не отвечающий своему назначению».

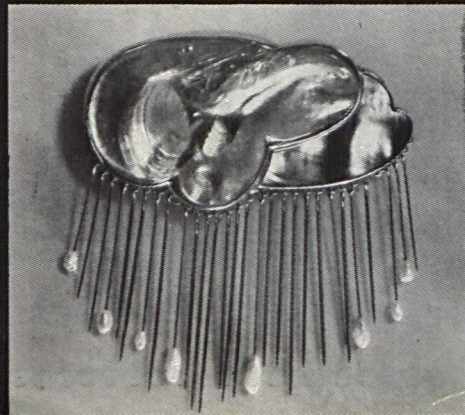
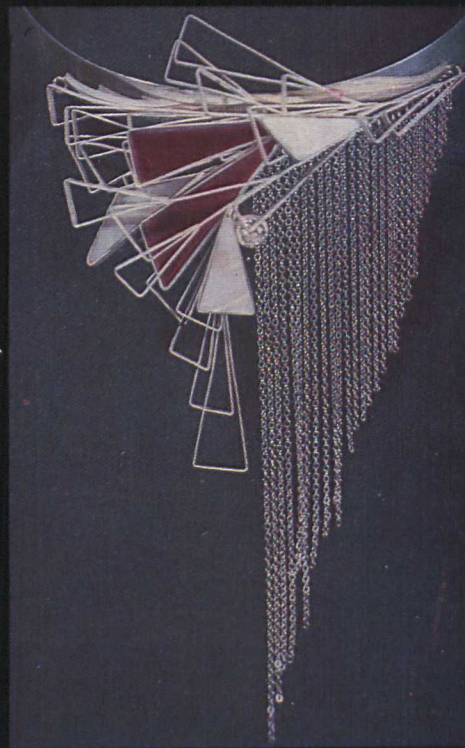
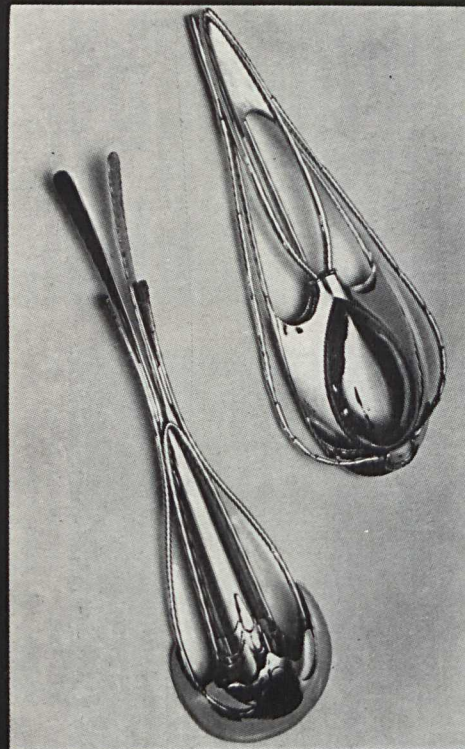
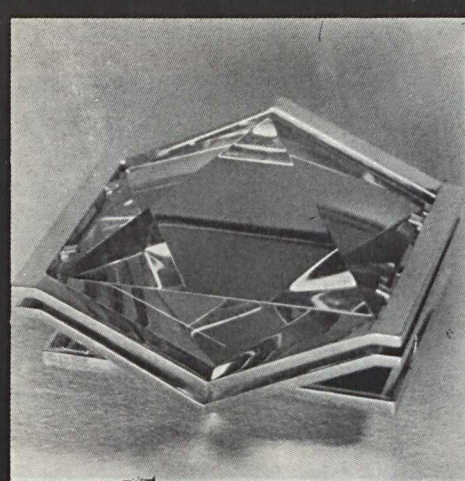
Через три дня: «Постановление Исполнительного Комитета Петроградского Совета о снятии памятника Софье Перовской на площади Восстания, как не отвечающего художественным требованиям, приведено в исполнение».

Невольно вздрагиваешь от этого сообщения. Каким бы ни был в художественном отношении явным «левым» памятник Перовской, сообщение о «приведении в исполнение» приговора над ним звучит достаточно зловеще. Да и весь текст «Постановления», безусловно, может быть по праву сочтен «протождановским».

Можно было бы, пожалуй, поверить в то, что рабочие массы по собственному почину выразили неудовольствие по поводу малопонятных им новаторских панно Алтмана, украсивших в Октябрьскую годовщину Дворцовую площадь в Петрограде, если бы не одна маленькая деталь: в комиссию Исполкома первым вошел Анцелович, тот самый Анцелович, который на диспуте во Дворце труда объявил, что «футуризм не есть искусство». Сомнительно, чтобы ему были нужны специальные «указания Исполкома» для борьбы с футуризмом и внесения новых обертонов в художественную политику.

Мне могут возразить, что начало было не здесь, что первый прецедент со снятием памятников был создан еще апрельским декретом о монументальной пропаганде, что делалось это руками комиссии, куда входил и Штеренберг. Да, в те дни были сняты памятники Скобелеву в Москве и памятник Александру Третьему в Петрограде, причем если к первому можно отнести слова декрета: «не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны», — то при снятии поистине гениального монумента Трубецкого эта установка безусловно была нарушена. Правда, монумент не был уничтожен, он находится в Русском музее, и, вероятно, стоило бы поднять вопрос о возвращении его на площадь.

Но — думаю — можно понять удаление Лениным с одной из центральных площадей Петрограда фигуры царя, повесившего его брата. Во всяком случае, речь шла исключительно о политическом значении памятника и его свержение не имело никакого отношения к творческой направленности скульптора. Свержение памятника Перовской было первым примером запрета произведения искусства, стилистически неугодного тем, кто в тот момент обладал властью свергать.



До сих пор вы видели
оригинальные современные украшения
только на выставках,
в 1990 году вы сможете приобрести
их для себя.

Такую возможность вам предоставят
Всероссийский музей
декоративно-прикладного и народного
искусства и кооператив
«КОНТАКТ-КУЛЬТУРА».

Выставка ювелирных произведений
состоится

с 15 января по 15 марта
в марте—аукцион

Адрес музея:
Москва, ул. Делегатская, 3
Тел. 921-88-60, 284-45-20



журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 11 (384). 1989

Основан в декабре 1957 года

Главный редактор	С. Б. Базазянц
Редакционная коллегия	
	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. отделом редакции Главный художник Ответственный секретарь	
Зав. отд. редакции	Давыдова Н. И. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотографы:	Курбатова Т. М. Игращенкова Г. П. Шорсткина И. А. Алексеев Н. Н. Курбатов Ю. К. Онанов С. И. Пальмин И. А. Рохкинд Б. С.

На обложке:
А. Стошкус
Витраж в администра-
тивном центре Наунаса

©«Декоративное искусство СССР».
Москва, 1989.

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 11.09.89 г.
Подписано в печать 16.10.89 г.
Формат 70×90/16
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,328
Тираж 35 000 экз. Заказ 5463
Московская типография № 5
при Госкомпечати 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»

В номере:

	1	Метаморфозы
	2	Точки над «и»
Мария Чегодаева		Революция и художественная политика
	4	Выставки
Елена Черневич		Как мы жили без Раушенберга?
	8	
Марк Нечаев		«Искусство письма живет в написанном случайно...»
	12	Мнения, суждения, споры
Александр Раппапорт		К эстетике тоталитарных сред
	14	Мемориал
Алексей Левинсон		Память. Памятник. Мемориал
	17	Факультет ненужных вещей
Андрей Гилодо, Александр Шклярук, Алексей Карпун		Орден эмальеров
	21	Ракурс
Дмитрий Пригов		Стихотворения
Андрей Яхнин		Прوماхи незрелой мысли
Екатерина Бобринская		Перцы
Константин Звездочетов		О «Чемпионах» и о себе
	29	Факультет ненужных вещей
		Мерси, Паланга (французские письма)
	30	В объективе
		Витражи из штата Огайо (США)
	32	Этнос, история, культура
Константин Леонтьев		«Стоим у страшного предела...»
	35	История
Ираида Ботт		Карло Бугатти, его сыновья и внуки
	38	Вернисажи
		Валентина Апухтина Альгимантас Стошкус
Галина Губанова		42 Кунсткамера Театр по Малевичу
	46	Газета ДИ
	48	Реклама ДИ