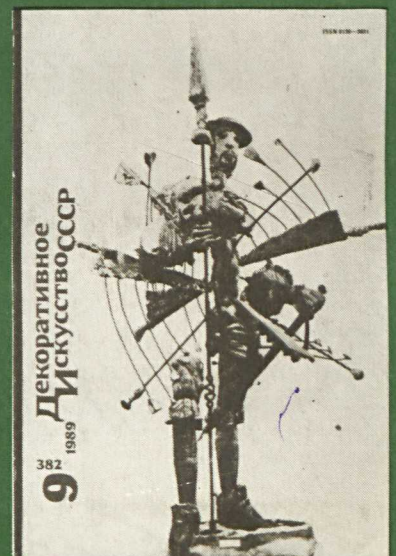
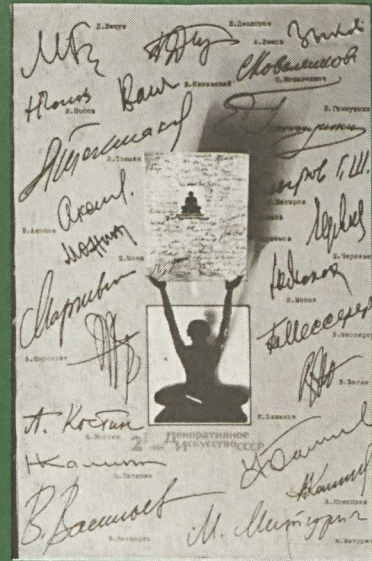
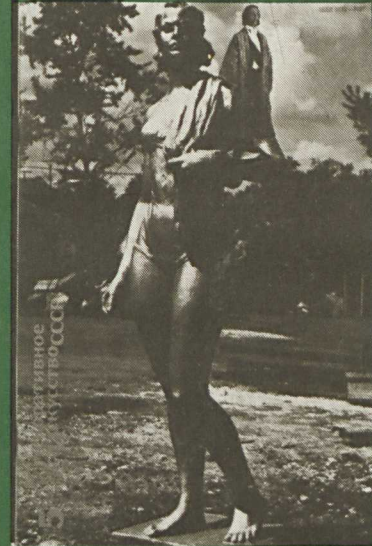
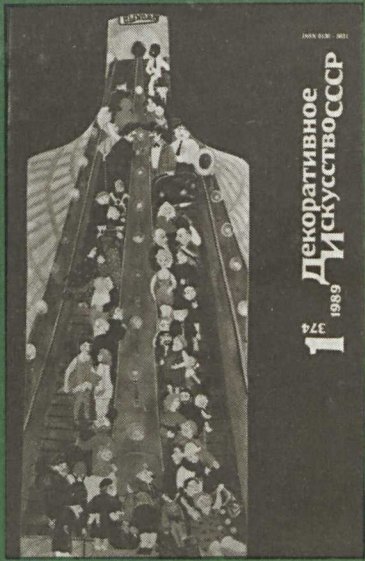
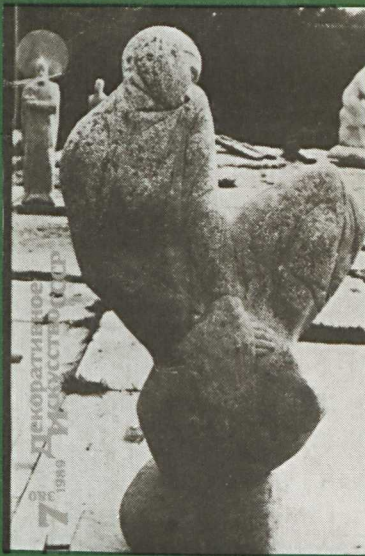
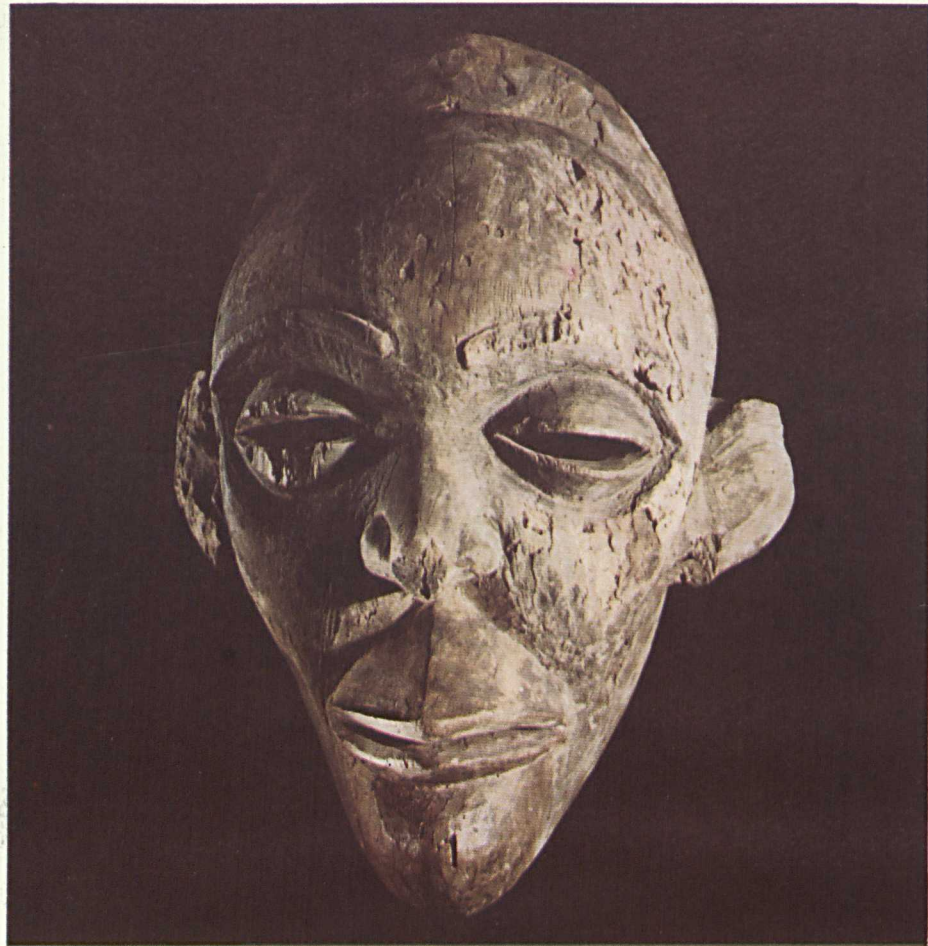
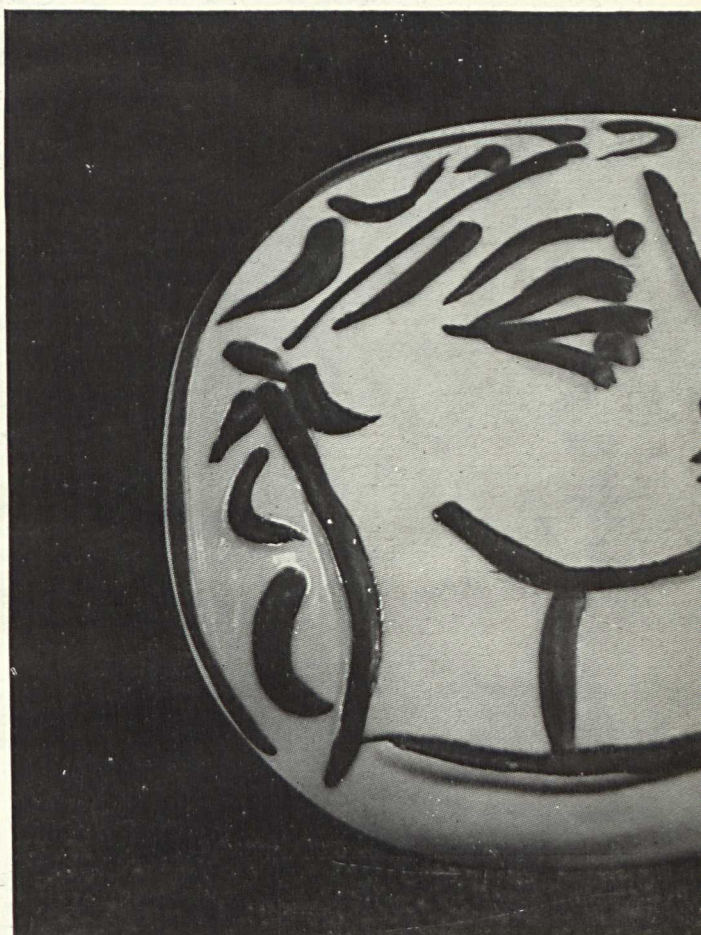
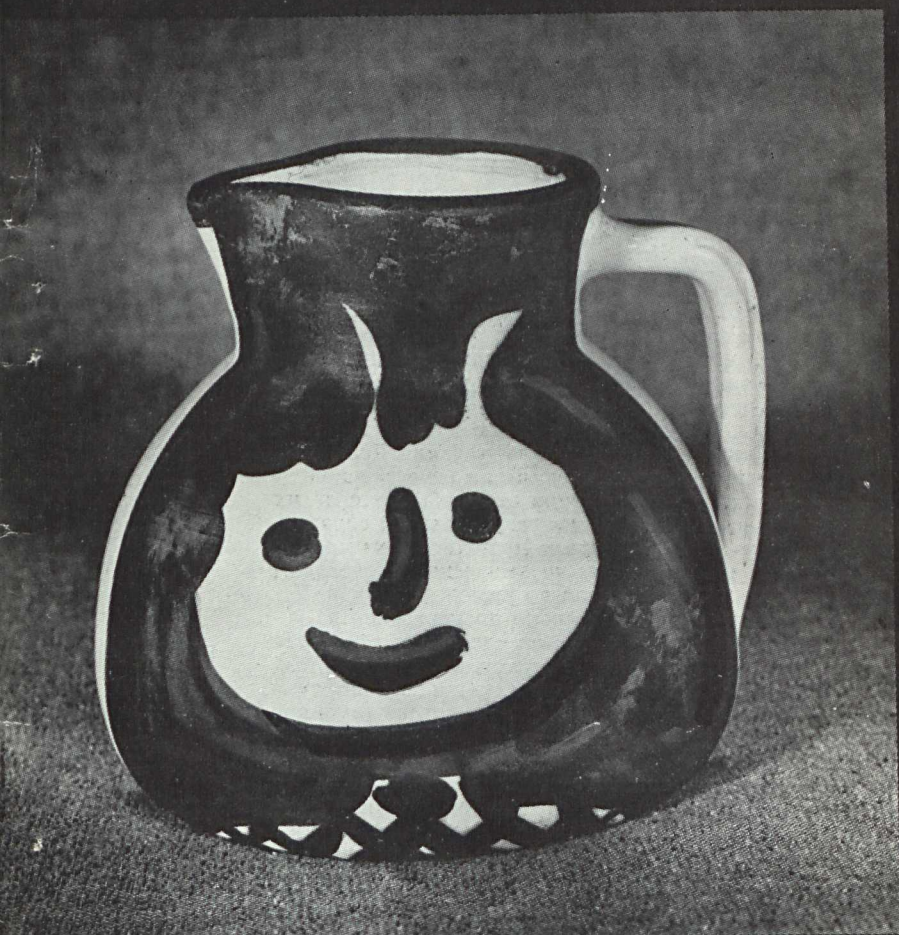
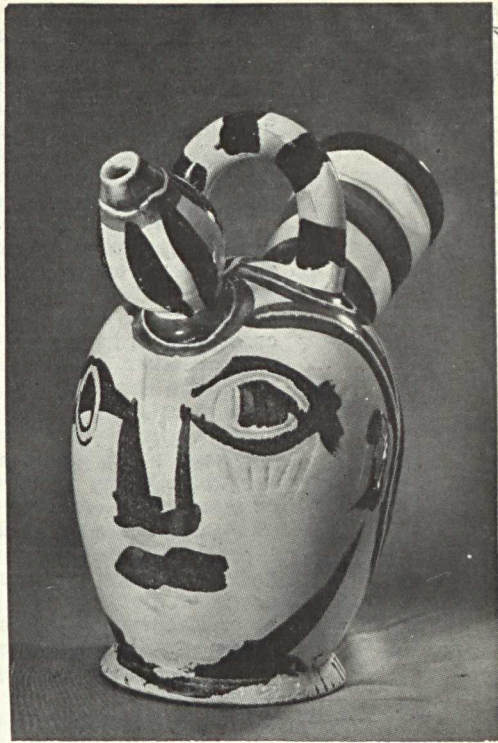


12^е Декоративное Искусство СССР 1989



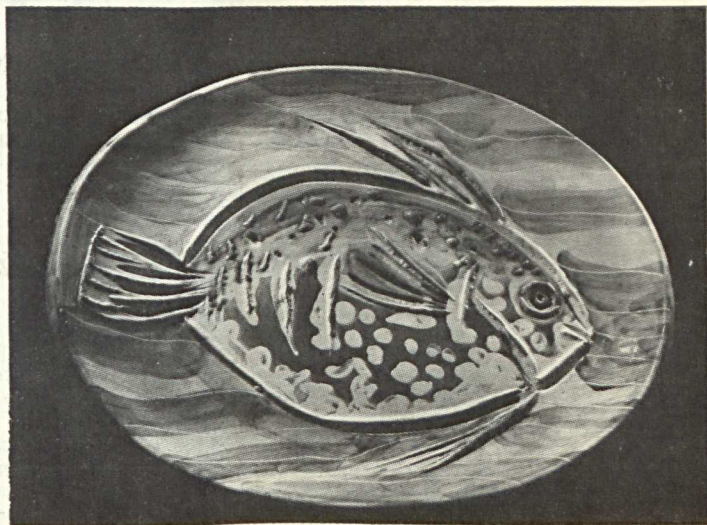
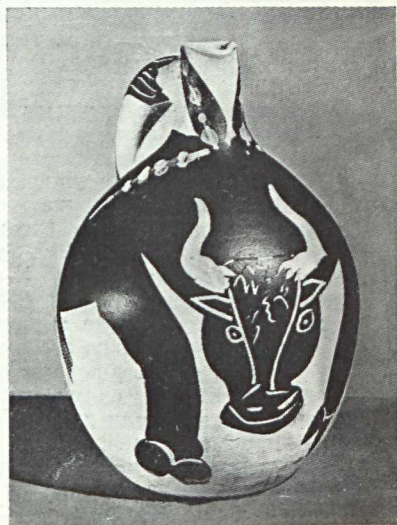
МЕТАМОРФОЗЫ





На 2-й стр. обложки:
Сосуд в виде человека. Перу
Маска. Перу
Чаша. Экзекий. Древняя Греция
Маска. Дерево. Африка
Народный испанский сосуд

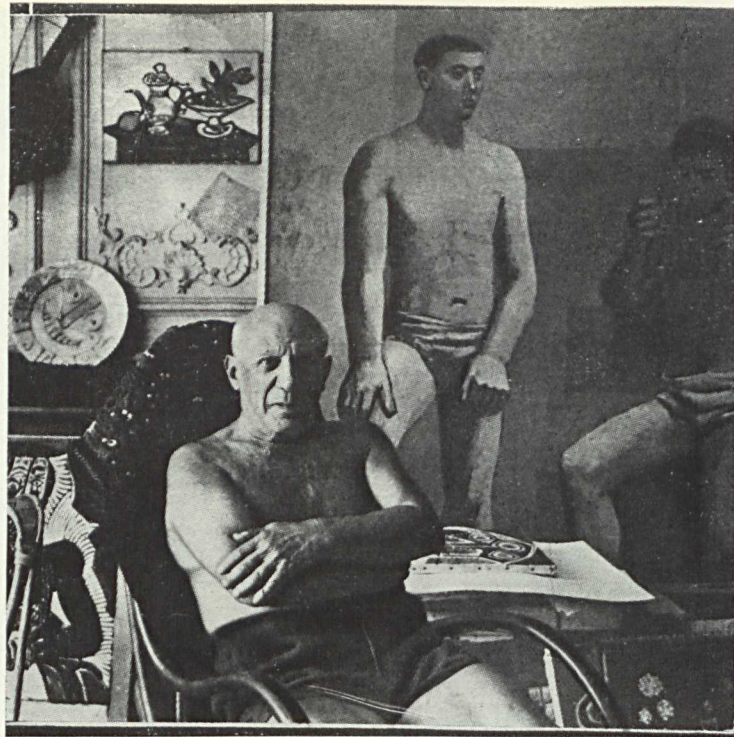
ПАБЛО ПИКАССО
Дева-птица. 1950-е
Мужская голова («Бородач»). 1953
Сосуд «Голова». 1951
Чертик. 1950-е
Профиль Жаклин. 1953
Кувшин «Бык». 1950-е
Блюдо «Рыба». 1960



Обращение Пикассо к керамике объясняют широтой художественных интересов, универсальностью, а то и просто капризом великого мастера, настолько несоединимы, на первый взгляд, творчество Пикассо — живописца и керамиста. И широта интересов, и универсальность действительно были присущи Пикассо. Но не каприз или любопытство, а логика развития его творчества, глубокие причины мировоззренческого порядка подвигли художника заняться росписью и изготовлением (при участии керамистов) кувшинов, ваз, блюд, горшков и панно.

Появление керамики среди работ Пикассо стало знаком демократических настроений, свойственных атмосфере как общества, так и искусства Европы первых послевоенных лет. Ведь искусство гончара — самое древнее, наиболее демократичное в своей обращенности к человеку, к его повседневным потребностям и в то же время многозначное по ритуальной символичности. Внутренней посылкой художника к работе с керамикой было желание сообщить банальному утилитарному предмету качества высокого искусства, уникальность шедевра, не лишая вместе с тем предмет простоты и человечности, присущей любой вещи. Пикассо задумывает возродить ее в истинном значении — отразить гармоничные связи человека с миром.

Пикассо приходит в керамику уже будучи не просто живописцем, скульптором, графиком.



Пикассо
в мастерской
Конец 50-х гг.



Путь к современному образу

Ирина Фомичева

PICASSO

Во многих своих произведениях начиная с 1910 года он выходит за тесные границы определенного вида искусства, вводя цвет в бронзовую скульптуру, обрывки тканей и газет — в живопись, работая в новом жанре контррельефа.

Новый материал, в котором сочетаются условности языка разных видов искусства, открыл перед Пикассо возможность, используя широкий спектр своего дарования, уподобить утилитарный предмет художественному произведению, обладающему образной уникальностью, подобно тому как это было присуще древнему гончарному искусству.

Главной темой керамических работ Пикассо становится античность. Искать корни своего вдохновения в античном греческом искусстве подсказывает Пикассо место, где он живет. Не-

большой живописный городок на самом берегу Средиземного моря — Антибы, в основании которого лежит античный греческий Антиполис. Исторические воспоминания, пейзаж, сохранившийся до наших дней гармонию воздуха, воды, земли и солнца, обращают человека к античности. Да и само древнее ремесло гончара, породившее предмет-вещь, уходит корнями в античность. Обращаясь к нему, художник прикоснулся к древней традиции. Но что такое традиция?

В керамике, в прикладном искусстве традиция обычно понимается как следование образам, как повторение утилитарной формы и воспроизведение определенных мотивов и формальных приемов. Или как стилизация, всегда предполагающая некую условность языка.

Следование канону, чаще копирование, имитация оригинальных произведений Древнего Египта, Древней Греции или ренессансной Италии на протяжении столетий, с утерей их первоначального смысла, а значит и образа, свело уже к середине прошлого века продукцию традиционных керамических производств этих и других стран до уровня сувенирной промышленности, а само произведение до вещицы на память, всего лишь знака местности.

В работы Пикассо традиция вошла не только по сходству свойств и приемов, а как тема, как дух, как ассоциация, то есть по глубинному сходству мировосприятий. Многочисленные кувшины Пикассо с чуть удлиненным изгибом тулова, с узким перехватом горла вызывают в памяти греческие ойнохои; красный или белый черепок вазы с легким силуэтным рисунком подобен красно- или белофонной керамике классической Греции. В женских лицах, глядящих на нас с кувшинов чуть раскосыми глазами, мы узнаем лица нимф, в бородачах, увенчанных цветочными гирляндами, — фавнов, превращающихся на наших глазах в кувшины, вазы, как когда-то превращались они в тростник, лавр, цветы. Если в древности они одушевляли мир природы, теперь в керамике Пикассо эти образы одухотворяют произведения искусства.

Взаимопревращения, метаморфозы — ими полна греческая мифология. И не только она: греческие гончары любили придать вазе форму головы с широко раскрытыми глазами. Предмет становится не рукотворным, но живым, подобным органической природе.

Как древнюю традицию, как средство пластического языка, созвучное образному мышлению древних мастеров, Пикассо в своих керамических произведениях особенно выразительно использует метаморфозу. И не только в «античных» работах. Метаморфоза позволяет Пикассо выйти за пределы одной темы, сплачивает воедино несколько ассоциаций, имеющих разные адреса. Его керамические произведения одушевлены, многолики, как некогда его же сюита Воллара или даже «Герника». Так, сосуд круглой формы, на всей поверхности которого размещено изображение бегущего быка, как бы отсылает нас к миру о Минотавре, Тезее, Ариадне. Но это же изображение головы



Авиньонские
девицы
1907. Х., м.

быка рождает в нашей памяти образ мрачного трагического героя корриды — Торро. Тема корриды — кровавая тема Пикассо-испанца сплавляется (а не просто соседствует) в этом произведении с античным мифом о Минотавре. Превращение охватывает весь образ — мощный объем вазы преобразуется в круп разъяренного быка, изображение которого как бы захватывает, заглатывает вазу, замещая ее собою. Любовь к экспромту, непринужденное отношение к форме при точной найденности детали, пропорций — всё это свойства дара Пикассо, близкие мастерам крито-микенской и испанской керамики.

Чувство пластической формы, родственной органической природе, отсутствие канона отдаленно роднит произведения мастера с керамикой крито-микенского мира. Критские вазы с узким горлом, подобные птицам и цветам, флаги, напоминающие гладкую гальку, затканы сплошным цветочным узором или захвачены лапами осьминога. Они открывают нам цивилизацию, связанную с морем. Тема Средиземного моря — моря среди земель — также приходит в работы Пикассо, и не только опираясь на ассоциации, связанные с искусством Эгейского моря, античной Греции или другими культурами. Это — само море, пасторальные сцены, которые происходят на берегу, это и глаза девушки, словно устремленные вдаль, куда-то за морской горизонт. Это и бесконечная череда морских натюрмортов с диковинными рыбами, ракушками — дарами моря, написанными и вылепленными на блюдах. Последние представляют собой интерпретированную на современный лад французскую традицию прикладного искусства XVI века, вызывая в памяти виртуозные работы Бернара Палисси. Так мы видим, как широкий мир традиций — и не только гончарного искусства Средиземноморья, но и наследие более далекого — Древней Америки и хеттов, так же как и «вольные темы» — морские мотивы, «художник и модель», свободно уживаются в керамических произведениях Пикассо. В результате метаморфозы они все время меняют выражение лица, будучи по своей глубинной сущности многолики.

Метаморфоза — нерв искусства Пабло Пикассо, не только его керамики. Она образно-пластическое средство, переводящее на язык форм свойства ассоциативного мышления Пикассо. Примером особенно изысканного соединения условностей разных видов искусств является его памятник Аполлинеру из тонкой металлической проволоки — графическое изображение параллелипипеда, переведенное в реальный объем. Пикассо всегда было свойственно желание испытывать выразительность того или иного композиционно-пространственного решения в разных материалах. Он любил условность одного вида искусства превращать в условность другого.

Ассоциативное мышление позволяло Пикассо, обращаясь к традициям, не следовать одной из них в качестве некоего образца, а собирать,

сплавлять все богатство наследия искусства разных цивилизаций в одно произведение. И чем больше источников собирает в себя произведение Пикассо, тем насыщеннее образ многослойным глубинным смыслом, сродни древнему магическому. В древности искусство гончара как искусство мага превращало рыхлую глину через освящение огнем в прочный, сохраняющийся многие века сосуд-вместилище не только воды, вина, зерна, масла — всего, в чем нуждался человек, но и его самого. Ведь часто керамические сосуды-вазы служили урной для пепла, праха, то есть прошедших через огонь останков умершего человека. Керамические работы Пикассо — его кувшины, вазы — заключают в себе не плоть-прах человеческий, а его дух.

Совокупность традиций стала знаком планетарности мышления человека XX века. Открытость миру, способность вобрать в себя все накопленное человечеством за многие века вообще присуще творчеству Пикассо. Его живописные работы разных лет мы называем то энгровскими, то классическими, обращенными к образам античной Греции. Соприкосновение с традицией мы чувствуем везде, даже в таком кубистическом полотне, как «Авиньонские девицы», год появления которых — 1907 справедливо считается датой рождения искусства XX века. Полностью порывая с традицией старой европейской живописи, Пикассо средствами нового образно-пластического языка пророчески утверждает в этом произведении картину нового мира. Вздрыбленные, мятущиеся, отторгающиеся друг от друга, равно заряженные агрессией, обнаженные женские фигуры, объемы которых лишь схематически намечены, более не изображают живую плоть. Конусы, из которых набраны фигуры, прочерченные по напряженным линиям сухожилий и мышц, тем более не передают характера и психологии героинь — обитательниц борделя. Но они излучают невероятную энергию, напряжение. Их агрессивность — символ дисгармонии человека XX столетия. В «Авиньонских девицах» художник более не изображает мир, а выражает его духовную суть.

Справедливо видеть в этом «первом» полотне XX века связь с новой для Европы традицией негритянского искусства, скульптурой Конго и Бенина. Его пластические ритмы сопоставимы с ритмами там-тама, джаза. Несомненно, речь идет не о заимствованиях — они отвергаются последними исследованиями, — но об определенном сходстве отношения к изображаемому предмету.

Вместе с кубистическими полотнами Пикассо в европейское искусство XX века вошла новая — негритянская художественная традиция. Но не как мотив-цитата в произведениях Поля Гогена, показавшего европейскому миру чужую цивилизацию — Полинезию со всеми ароматами тропических приностей. Пабло Пикассо воспользовался чужой традицией как средством самопознания. Синтетическое ее восприятие дало возможность художнику острее выразить и понять сущность явлений своего времени.

Введя в искусство ассоциативное мышление, Пикассо определил не только понимание традиции в XX веке, но и заложил основы современного художественного видения. Ассоциация как средство отображения мира придет не только в искусство кубистов, футуристов, станет программной в полотнах сюрреалистов, таких разных, как Макс Эрнст и Сальвадор Дали да и сам Пабло Пикассо. Она живет в искусстве абстракционистов, собирает в образ эпохи НТР коллажи Раушенберга; ассоциация как особая форма переживания пространства ведет нас по лабиринтам архитектуры постмодерна.

* * *

Примечание

Ассоциация — связь между элементами психики, благодаря которой появление одного элемента в определенных условиях вызывает другие, с ним связанные. А. отражает реальные связи предметов и явлений. Философский словарь. Изд. V. М., 1987.

Ассоциативная память ЦВМ — запоминающее устройство, в котором поиск (запись) информации производится не по конкретному адресу ячейки памяти, а по заданному сочетанию признаков, искомой информации (по ассоциации). Советский энциклопедический словарь. М., 1981.

Метаморфоза — превращение, преобразование чего-либо. Советский энциклопедический словарь. М., 1981.



Искусство при тоталитаризме

Юрий Маркин

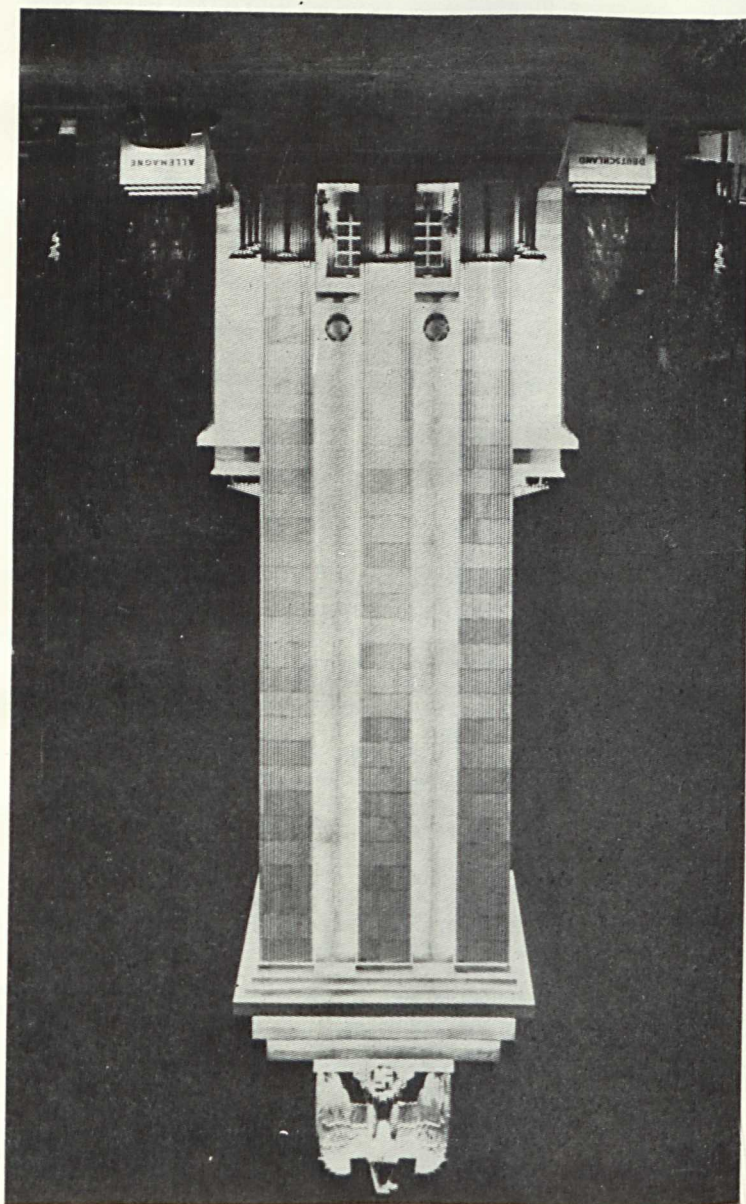
Сегодня в отношении к собственному прошлому 30—40-х годов мы все еще пребываем в нерешительности перед лицом одной болезненной проблемы: в какой степени сходной была наша жизнь тех лет с жизнью немецкого народа в годы фашизма? Понятие «тоталитарного режима», которое охватило бы оба варианта, все еще запретно для нашего вымощенного сознания. Мысль, что Сталин и его опричники успели больше, чем Гитлер, в уничтожении собственных граждан (в Германии синодик жертв не исчисляется десятками миллионов) — уже, пожалуй, аксиома, но мы продолжаем уклоняться от исторического обобщения, боимся вывода о зловещих аналогиях. С большей охотой говорим о жертвах, чем о палачах, пытаемся увидеть в последних таких же жертв системы, бездумных и анонимных исполнителей. В итоге оценка политического режима 30—40-х годов отдает фатализмом; привычные термины исторического анализа не извлекаются из памяти в разговоре о собственном больном времени.

Ниже приводятся параллельные биографии советских и немецких художников, репрессированных в эпоху Сталина и Гитлера. Читатель, разумеется, вправе сделать собственные выводы из любого сравнения. Хотелось бы только, чтобы эти выводы касались существа явлений, а не формальных различий их. Тем более, что основные «несовпадения» способны убедить в самом печальном — в гораздо большей жестокости нашего репрессивного аппарата в 30—40-е годы.

В предлагаемом перечне биографий мы не исходили из какого-либо принципа отбора. Хотелось ознакомить читателя с типичными случаями расправы над мастерами, а также — дать какое-то представление о той формальной классификации, какая существовала для этих случаев у репрессивных органов.

Б. Иофан, В. Мухина
Павильон СССР на Всемирной
выставке в Париже. 1937

А. Шпеер, Й. Торак
Павильон Германии на Все-
мирной выставке в Париже.
1937
[снимок перевернут]

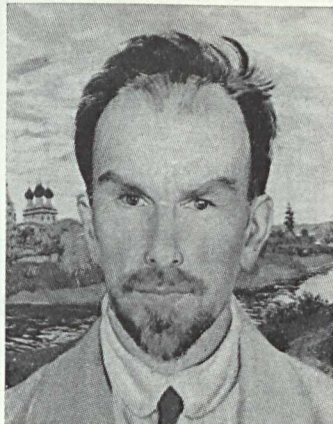


стр. 6
Скульптура «Жница» на одном
из павильонов ВСХВ в Москве.
Начало 1950-х гг.

стр. 7
И. Зертль [Германия].
Жница. 1940

стр. 8
М. Гиссарц [Германия].
Материнство. 1941

стр. 9
Е. Кибрик
Иллюстрация к роману «Оча-
рованная душа» Р. Роллана.
1941



Анисимов Александр Иванович (1877—1933) — искусствовед, реставратор, литератор. Известный исследователь древнерусского искусства. С 1918 года — сотрудник Музейного отдела Наркомпроса, один из руководителей Комиссии по сохранению и реставрации памятников Московского Кремля. В 1920-е годы — профессор Вхутемаса-Вхутеина.

Первый арест в Петергофе в 1919 году (заточен в Кронштадте в камеру смертников). Освобожден благодаря заступничеству Наркомпроса. Второй — в сентябре 1929 года в Москве. После суда был отправлен в Кемь, затем на Соловки.

Из свидетельства Е. С. Овчинниковой (записано в середине 70-х годов)

«...Александр Иванович собрал в лагере бригаду и с разрешения начальства стал заниматься расчисткой от штукатурки и грязи древних фресок в одном из соборов бывшего Соловецкого монастыря.

Работа шла успешно, сюда приходили заключенные, особенно верующие, получали здесь душевную радость, моральную поддержку. Это, конечно, не понравилось лагерному руководству... Однажды, после того как реставраторы, расчистив очередной участок росписей, слезли с лесов, чтобы осмотреть сделанное, надзиратель поднял винтовку и стал расстреливать фрески, стараясь попасть в лики святых. Александр Иванович с криком ужаса и негодования кинулся к стене, словно своим телом хотел защитить фрески от пуль, — и упал замертво. Нет, нет — он был убит не пулей охранника, не выдержало его больное сердце. Было ему тогда 55 лет...»



Никитин Леонид Александрович (1896—1942) — сценограф и график. Известный в 20-х годах художник театра, книжник, преподаватель изомастерских московского Пролеткульта. Учился во Вхутемасе. Работал как сценограф в 1-й студии МХАТ, в 1-й оперной студии содружества арти-

стов, во МХАТ-2, в 3-й студии МХАТ (театре Вахтангова). В 1924—1926 годах — художник-постановщик и преподаватель в Белорусской государственной студии в Москве. В 1926—1929 годах постоянный участник заседаний, с 1928 года — научный сотрудник ГАХН.

Арестован летом 1930 года вместе с женой и отправлен на работы на Беломорканал. Освобожден в 1934 году без права проживания в Москве. Новый арест 22 июня 1941 года: приговорен по ст. 58 к 10 годам ИТЛ в Красноярском крае. Умер 20 октября 1942 года в лагерьном лазарете от цинги и пеллагры.

Из письма жене — В. Р. Никитиной (30 сентября 1942 г., за 20 дней до смерти)

«Я все еще продолжаю хворать, по-прежнему лежу в больнице со своей пеллагрой. Было временное улучшение, потом опять хуже, сейчас опять, кажется, намечается некоторое улучшение. Так и будет пока тянуться. Вылечиться можно только радикальными средствами, которые в моем положении недоступны. Борюсь за жизнь и здоровье всем напором своей воли и веры в нашу еще предстоящую счастливую жизнь.

...Много размышляю о живописи, тоскую о ней. Знаешь, многое — в сущности основное, над чем бился я всю жизнь, — вдруг ясно как-то раскрылось мне во всей своей конкретной, практической простоте: это мой идеографический изобразительный метод. Я понял не только «что» нужно, но главное, «как». Ряд портретов и пейзажей задумано сейчас и мысленно представлено мною. А еще много мыслей литературных... Но большая часть времени, разумеется, проходит в полудремотном состоянии. Я ведь очень слаб и каждое движение, даже на койке, требует затраты невероятных усилий...»

● История в параллельных биографиях ●



Либерман Макс (1847—1935) — живописец и график. Крупнейший представитель реализма 1870—1880-х годов, в 1890-е основал берлинский «Сецессион». С 1897 года — профессор, в 1920—1932 годы — президент Академии художеств в Берлине. В 1933 году вынужден был покинуть АХ ввиду расовой дискриминации, в дальнейшем его произведения были изъяты из музеев Германии. Умер в 1935 году.

Из статьи О. Кокошки во «Франкфуртер цайтунг» 8 июня 1933 года

«...Недавно, после того как в Прусской Академии искусств вступил в действие параграф об арийском происхождении, Макс Либерман заявил о своем уходе... Берлинское объединение «Сецессион», которое приняло этот параграф в свой ус-

тав, тоже скоро останется без одного из основателей и бывшего президента.

С участием и сожалением я наблюдаю за его товарищами, которые следовали за ним всю жизнь. Никто из них словно не ощущает, во всяком случае, никоим способом не выражает своего отношения к тому, что 85-летний старик не только оказывается вне художников и их интересов, но должен переживать это с горькой мыслью о собственной человеческой несостоятельности».

Из записей Урсулы фон Кардорф (3 марта 1945 г.).

«...Фрау Либерман умерла. Было так: за ней пришли с носилками, чтобы доставить 85-летнюю старуху в партию евреев, отправляемых в Польшу. Она тотчас же приняла веронал и на другой день, так и не придя в сознание, скончалась в еврейской больнице».

Кирхнер Эрнст-Людвиг (1880—1938) — живописец и график. Учился архитектуре в Техническом институте в Дрездене; один из основателей дрезденской группы «Мост» (1905), крупнейший представитель немецкого экспрессионизма. В 1931—1937 годах член Прусской Академии искусств в Берлине. В 1937 году все произведения Кирхнера (639) были удалены из музеев в ходе кампании против «выродившегося искусства». Год спустя в эмиграции художник покончил с собой в Давосе (Швейцария).



Из письма брату 13 февраля 1938 г.

«...Я глубоко потрясен немецкими событиями, однако горжусь тем, что коричневые картиноборцы преследуют и уничтожают также и мои произведения. Я бы считал для себя позором, если бы они носились ко мне терпимо».

Вюстен Иоганнес (1896—1943) — живописец и график, литератор. Учился живописи у О. Модерсона в Ворпсведе, член «Свободного Сецессиона» в Гамбурге. С 1932 года член КНГ. С 1934 года — по-



Вагнер Георгий Карлович (р. 1908) — ныне доктор искусствоведения, ст. научный сотрудник Института археологии АН СССР, лауреат Государственной премии СССР за 1983 год.

Учился в Рязанском художественном техникуме, потом работал в краеведческом музее. Арестован в 1937 году. Среди мотивов обвинения — публичное высказывание протеста против сноса Красных ворот и Сухаревой башни в Москве, а также «признание своего возможного родства с фашистским композитором Рихардом Вагнером». Особым совещанием НКВД осужден на 5 лет и отправлен в Северную Колыму (прииск Мальдяк). В 1942 году «освобожден», но оставлен на пять лет поселенцем. С 1947 года жил в Москве, но в 1949 году был вновь арестован и выслан в Красноярский край (в низовье Ангара). Реабилитирован в 1955 году.

«...Особенно страшным был 1938 год. Мы зимовали в нетопленных брезентовых палатках, спали в одежде, мучили

вши, замерзший хлеб распиливали пилой. Норму выработки (от 4-х до 8 кубометров мерзлого грунта) большинство из нас не выполняло. Начались аресты за «саботаж», зверские допросы, расстрелы. Посаженный в лагерную тюрьму, избитый резиновой дубинкой, я четверо суток простоял по команде «смирно» в ожидании смертного приговора. Спасла историческая «случайность» — арест и расстрел самого Ежова.

С началом войны наше положение вновь ухудшилось: 16-часовой рабочий день, штрафной паек, обострение цинги, трагические вести с материка (у меня погибла вся семья)... На этот раз выжить помогло умение владеть кистью и карандашом. В должности лагерного художника я дождался конца срока и возвращения в Москву в 1947 году. Затем новый арест и ссылка в красноярскую тайгу — бессрочная. Только в 1955 году, почти уже в пятидесятилетнем возрасте, я начал приобщаться к нынешней своей профессии.

Что это было? Сталинский курс на обострение классовой борьбы или обыкновенный фашизм? Разобраться трудно, но уж очень сходными казались оба явления. Над этой трагедией народа еще долго будут ломать голову историки. Если, конечно, это будет им дозволено».

Осипов Петр Федорович (1896—1964) — живописец. Член ВКП(б) с 1919 года, активный участник Гражданской войны. Учился во Вхутемасе-Вхутеине. Одновременно в 1928—1930 годах был работником аппарата ЦК ВКП(б). В 1931—1932 го-



дах преподавал рисунок в Московском полиграфическом институте. Участник выставок АХРР и РАПХ. Член МОСХа с 1932 года. В 1935—1938 годах работал секретарем МОСХа, был секретарем партийной организации.

Арест в марте 1938 года. Осужден по ст. 58 (п. 10) и приговорен к 8 годам ИТЛ, которые отбывал на лесоповале в Предуралье (под Соликамском). В декабре 1948 года — новый арест и высылка в Красноярский край. Реабилитирован в декабре 1954 года.

Из письма П. Ф. Осипова министру Госбезопасности (1949)

«...По постановлению Особого совещания от 9 февраля 1949 года я был направлен на поселение в Красноярский край... Работаю в Тасеевском леспромхозе на Яковлевском лесопункте в качестве рабочего. Работа в лесу в моем возрасте (53 года) дает мне ничтожный зарабо-

● История в параллельных биографиях ●



литический эмигрант в Праге и Париже. Был арестован в 1941 году после оккупации Парижа гитлеровскими войсками и приговорен к 15 годам каторжной тюрьмы. Умер от физического истощения и туберкулеза в тюрьме Бранденбурга 26 апреля 1943 года.

Из письма жене 12 марта 1942 г.

«...Я приговорен к 15 годам каторжной тюрьмы. Путта, дорогая, ты не дол-

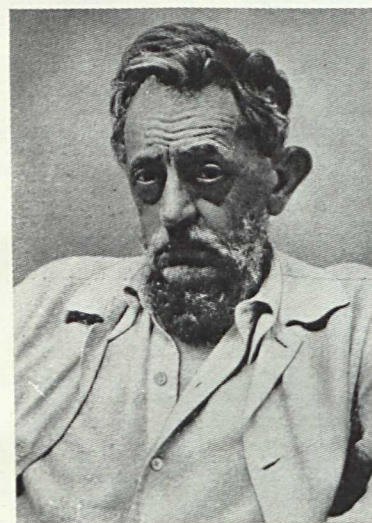
жна отчаиваться, слышишь?.. Я делал это намеренно и теперь должен сказать, что у меня есть все основания быть довольным приговором, даже считать его мягким. Пусть это послужит тебе утешением. В последние недели перед неопределенным будущим я напрягал остатки сил, стараясь сохранить душевное равновесие. Со вчерашнего дня эти муки позади... Я думаю, что в моем положении человек должен держаться, как бы тяжело ему ни было. Ни в коем случае нельзя падать духом — иначе на что ты будешь го-ден?»

Барлах Эрнст (1870—1938) — скульптор, график, драматург. Учился в Академии в Дрездене. В 1906 году путешествовал по России, после чего в корне пересмотрел свой творческий метод. С 1919 года член Прусской Академии искусств в Берлине. В 1938 году был объявлен «выродившимся художником», 381 его произведение было удалено из музеев Германии. Скончался от инфаркта в Росток 24 октября 1938 года.

Эрнст Барлах — Хайнц Прибачу в 1938 г.

«...Вы говорите, «не ведают, что творят»? О нет, они знают и потому не заслуживают прощения. Что меня уstraняют, это понять легко: они действительно думают так, как говорят, я и на самом деле в их глазах вредитель. Но их метод обезвреживания жаждо...

Человек может быть вынужден к бегству, но я с содроганием думаю о том, что на чужбине отчуждаешься от самого



себя — или просто пропадешь без родины... Какую работу выполнять, полагаете Вы, могло мне помешать Ваше письмо? Если день за днем ожидаешь, когда на тебя обрушится постоянно угрожающий смертельный удар, работа прекращается сама собой...

Я болен, жалок, и плюс к тому, у меня нет настоящего желания выздороветь. Вот где собака зарыта...»

Бекман Макс (1884—1950) — живописец, график, скульптор. Учился живописи у К.-Ф. Шмитта в Веймаре. В 1906 го-



ток, подрывая с каждым днем и без того разрушенное здоровье (болезнь сердца). Вся свою сознательную жизнь я работал художником, выставлялся на многих всесоюзных выставках, мои произведения были приобретены музеями Москвы и периферии... Я обращаюсь к Вам с просьбой разрешить мне работать по специальности... Полагаю, что мой опыт и данное мне Советским правительством художественное образование дают мне право надеяться, что мою просьбу удовлетворите».

Георгий Лавров

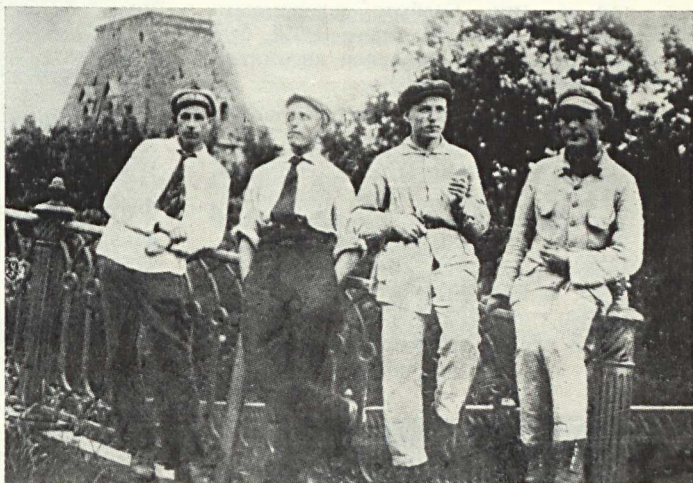


Лавров Георгий Дмитриевич (р. 1895) — скульптор (Москва). Учился в Красноярской Духовной семинарии, затем в Томском университете, в 1919—1920 годах — участник партизанской борьбы с Колчаком на Алтае. С 1922 года живет и работает в Москве как скульптор-самоучка. Участник выставок АХРР. В 1927 году по инициативе А. В. Луначарского командирован Наркомпросом в Париж для учебы. Стажировался в Академиях Жульена (у Ландовского), Гранд Шомье (у Бурделя) и Коларосси (у Майоля). С 1928 по 1932 год — постоянный экспонент парижских салонов, а также Салона независимых и Салона Тюильри. В 1933—1935 годах работает по заказам компартии и газеты «Юманите».

Арестован в 1938 году. Особым советским НКВД приговорен к 5 годам ИТЛ с последующей ссылкой. Отбывал срок на Колыме, затем — ссылка в Красноярск. С 1948 года («освобожден без права жить в городах») вместе с женой, живописцем В. П. Лавровой-Солдатовой живет в Минусинске и Абакане. Амнистирован в 1953 году, реабилитирован в 1954.

Арестован в 1938 году. Особым советским НКВД приговорен к 5 годам ИТЛ с последующей ссылкой. Отбывал срок на Колыме, затем — ссылка в Красноярск. С 1948 года («освобожден без права жить в городах») вместе с женой, живописцем В. П. Лавровой-Солдатовой живет в Минусинске и Абакане. Амнистирован в 1953 году, реабилитирован в 1954.

Карл Вейдеманис
(второй справа)



«...На участке Скрытый в 1939 году ввиду невыполнения плана был уменьшен хлебный паек. Условия жизни и работы были столь тяжелыми, что редко кто из заключенных выживал более трех месяцев.

Я лично, от природы здоровый человек, через полтора месяца работы оказался на грани жизни и смерти. Как и многие другие заключенные, заболел цингой и водянкой. Мое тело от головы до пояса представляло скелет, обтянутый кожей, а от пояса до пяток — наполненный водой мешок. Страшно вспомнить то время. Работали по 14—15 часов в сутки на любом морозе. Не только физически, но и ходить я был не в состоянии больше. Меня отвезли в лагерный пункт Оротукан на работу ночным сторожем...»

● История в параллельных биографиях ●

Макс Бекман



ду — участник Берлинской группы «Сепцессион». С 1925 года — преподает в Штеделевском художественном институте во Франкфурте. С 1933 года подвергается систематическим нападениям в фашистской прессе. В 1937 году из музеев Германии удалено 509 его произведений, а сам он становится эмигрантом (Голландия — Лондон — Париж — США).

Из записей в дневнике (4 мая 1940 г.)

«...И все же держать высоко голову не так просто. Это, собственно, чудо, что я вообще еще существую.

Для каких мучений и ужасов или для какой радости, каких будущих заслуг со-

хранила меня пока еще моя карма?

Одно можно точно сказать — гордость и упорство по отношению к невидимым пока силам должны существовать, пусть даже случится худшее. Я всю жизнь стремился стать «самим собой». И от этого не отойду, не буду скуility, прося пощады и сострадания, пусть даже мне за это пришлось бы гореть в вечном огне. У меня тоже есть свое право».

Фриц Шульце



Шульце Фриц (1903—1942) — график и живописец. Учился в Академии графики и книжного искусства в Лейпциге, затем



в Академии художеств Дрездена. Член КПГ с 1930 года. В 1933 был арестован и заточен в концлагерь в Хонштайне. Однако в 1935 году — освобожден, после чего стал активным участником подпольного Сопротивления. Как члену АССО, ему с 1933 года было запрещено работать и выставляться. В 1941 году — новый арест за участие в подпольной работе группы Х. Шульце-Бойзена — Харнака. Согласно приговору, казнен 5 июня 1942 года.

Из письма жене накануне казни (4 июня 1942 г.)

«...Завтра, 5 июня, рано утром, в 5 часов 05 минут, меня казнят. Все усилия наших друзей оказались напрасными, придется умереть. Маленькая Вак, теперь тебе придется идти одной по жизненному пути, а долг художника — творить за двоих. Ты должна исполнить мой завет — быть сильной и пройти до конца путь художника... Я сейчас совершенно спокоен и бодр, мучительным бывает всегда лишь состояние неизвестности, определенность никогда не выводила меня из состояния равновесия...

Теперь тебе предстоит жить длительное время одной, с другими людьми. Это важный переход... Моя милая, добрая Вак, ты знаешь, что люди смертны, что рано или поздно нам пришлось бы расстаться. Докажи мне своим поведением, что я в тебе не ошибся...»

Вейдеманис (Вейдеман) Карл Янович (1897—1938) — живописец, театральный художник. В 1915 году окончил рабочие курсы Общества маляров-живописцев в Риге. Затем учился в Петрограде в школе императорского Общества поощрения художников. В составе 9-го Латышского стрелкового полка нес охрану Смольного (1917—1918) и Московского Кремля (1919—1924). Участвовал в выставке латышских стрелков-художников в Московском Кремле (1918). Учился во Вхутемасе у П. Кончаловского. С 1924 года работал сценографом (21 постановка). С 1928 года участвовал в выставках АХРР, а также был членом изогруппы латышского общества «Прометей» в Москве.

Арестован в 1938 году вместе с другими художниками — латышскими стрелками (В. Андерсоном, Г. Клуцисом, В. Якубом и А. Древиньшем). Приговорен, как и они, Особым совещанием НКВД по ст. 58 к 10 годам ИТЛ без права переписки (что означало автоматически расстрел).

Из рассказа сына, художника Э. Вейдеманиса

«...Все работы отца в мастерской, опечатанной сотрудниками НКВД, погибли или были расхищены... Отец отличался общительным характером, но его трудно было отнести к политически активным художникам, каким, например, был Г. Клуцис с его фотомонтажами... Для художников — вчерашних латышских стрелков, в силу обстоятельств трагиче-

ски разобщенных с родиной, не могло быть другой альтернативы, кроме как принятия тех норм жизни, которые диктовались в СССР в 30-е годы. Но это, разумеется, не могло отвести от них беду. Для Сталина они оставались частью ленинской гвардии Революции...

В начале января 1938 года ситуация уже понималась безысходной. От меня, подростка, многое пытались скрыть. Помню, как отец, придя однажды домой, сказал матери, что помещения латышского общества «Прометей» в Москве опечатаны НКВД. Вскоре был закрыт латышский театр «Скатува», в котором отец работал художником. Как я позже узнал, накануне оперативная группа НКВД явилась в театр и реквизировала бутафорские винтовки, пустые кобуры пистолетов и тому подобные принадлежности, используемые в спектакле «Авантюра». Театр объявили гнездом «контрреволюционного заговора»...

Лев Вязьминский, Федор Коннов, Федор Малаев, Яков Цирельсон

Вязьминский Лев Пейсахович, Коннов Федор Евлахович, Малаев Федор Петрович, Цирельсон Яков Исаакович.

Выпускники курса монументальной живописи во Вхутемасе (1930). Занимались у Л. Бруни, В. Фаворского, К. Истомина, П. Кузнецова, Н. Чернышева,

Н. Докучаева. Активные члены РАПХ, члены редколлегии журнала «Искусство в массы» и «За пролетарское искусство».

Арестованы весной 1938 года и осуждены по 58 статье на 10 лет ИТЛ без права переписки (Ф. Малаев — на пять лет, остался жив).

Из рассказа художницы Н. Ф. Коротковой

«...Я училась с ними во Вхутемасе в 20-е годы. Позже вместе с Цирельсоном и Малаевым расписывала интерьеры Клуба казарм им. Дзержинского на Покровке в Москве (росписи не сохранились). Все четверо были членами партии и составляли инициативную группу курса, преданную новому искусству, новым темам в советской живописи. Эта позиция объединяла их и позже, в годы ожесточенных споров вокруг задач искусства, которые вели между собой сторонники АХРР и РАПХ... Теперь, полвека спустя, у меня нет сомнений в том, что трагическую судьбу моих товарищей можно объяснить лишь «нетерпимостью» их оппонентов».

Борхман Ирина Александровна (род. 1902) — художник-прикладник, график. В 20-е годы училась в студиях К. Юона и И. Машкова, затем во Вхутемасе у С. Герасимова. С 1927 по 1931 год занималась в Государственной Школе прикладного искусства в Мюнхене и в Институте образительных искусств в Штарнберге. Арестована в сентябре 1941 года по обвинению в шпионаже. Особым совещанием НКВД приговорена к 10 годам ИТЛ. Отбывала заключение до сентября 1951



● История в параллельных биографиях ●

Шумакер Курт (1905—1942), Шумакер Элизабет (1904—1942). Супруги, художники-антифашисты, члены подпольной группы Х. Шульце-Бойзена — Харнака (другое название группы — «Красная капелла»). Были казнены 22 декабря 1942 г. в Берлине-Плётцензее.

Из записки, написанной К. Шумакером в наручниках 30 ноября 1942 г. и найденной в его камере в 1946 г.

«...Почему я не живу жизнью художника, замкнувшегося в сфере искусства, в стороне от политики? Потому что такое искусство имело бы мало цены, не было бы бессмертным и живым.

Я умираю, так и не пожив той пустой жизнью, какой живут многие, слишком многие. Но передо мной была (по крайней мере) большая цель. Я сделал все, что мог, я делал это до самого конца, я погибаю за свою идею, а не чужую, мне враждебную.

Я знаю, что моя, наша идея победит, даже если мы, маленький авангард, погибнем все. Мы так хотели уберечь немецкий народ от самого тяжелого. Наша

Элизабет и Курт Шумахеры



маленькая кучка боролась честно и мужественно. Мы боролись за свободу и не могли позволить себе быть трусами. Будем же сильными до конца! Моя мужественная Элизабет, моя любимая!»

Из письма Элизабет Шумакер (осень 1942 г.)

«...Мне всегда нужно было немного. Здесь же, в камере, требуется еще гораздо меньше, чем на воле, в обстановке кипучей жизни. Ах, мои дорогие! Как я хотела бы отблагодарить вас иначе, не этим жалким письмом. Утешить вас, ибо самое тяжелое для меня — быть причиной вашего большого душевного горя.

...Вы знаете, что мы вовсе не «недо-человеки» (как про нас говорят), что

мы — вы не знаете всех побудительных причин — действовали по своему убеждению, поступаясь соображениями безопасности, покоя и удобства...

Франк Альфред (1884—1945) — график. Учился в Академии графики и книжного искусства в Лейпциге. Один из основателей отделения АССО в Лейпциге, член КПГ с 1918 года, участник революционных боев в Германии в 1918—1923 годах. Первый арест в 1930 году, пребывание в тюрьме в 1933—1934 годы. Вторично арестован в 1944 году. По приговору суда казнен 12 января 1945 года в Дрездене.



года в Карлаге (Карагандинская область), потом находилась в ссылке в Казахстане. Реабилитирована в 1956 году.

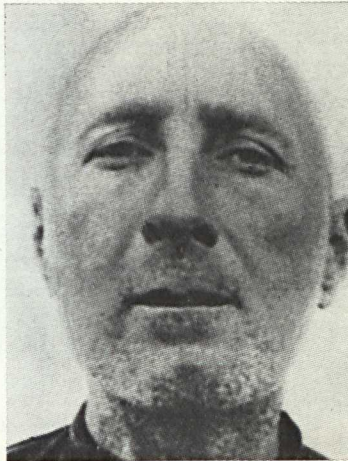
«...В Карлаг я попала инвалидом (расширение вен, потеря глаза от глаукомы, пеллагра), но это обстоятельство имело и свою положительную сторону: меня освободили от норм и тяжелых работ. Трудилась в пошивочной мастерской, учетчицей, сторожем. Пайек сторожа был значительно скуднее пайка рабочего и я доходила до истощения порой, весила 34 килограмма...

До ареста я увлеченно работала в области декоративного искусства, а с началом войны — в Окнах ТАСС. В лагере радовалась каждому поручению — расписать ли стены барака или исполнить санитарные лозунги. В дело шли химические карандаши, сажа, таблетки стрептоцида, для рисунков и надписей — сви-

ная кровь (при лагере находилась бойня).

В ссылке... вновь я пользовалась любой возможностью — рисовала окружающую скудную степь, бытовые сцены, хаты, небо, регулярно иллюстрировала стенгазету в больнице.

...Великая сила и благо — мирная природа. Мне хотелось бы помочь любить ее людям, побуждать их бережно относиться ко всему живому».



Василенко Виктор Михайлович (р. 1904) — доктор искусствоведения, профессор МГУ, член Союза писателей (автор трех поэтических сборников). Был арестован в 1947 году по делу «террористической группы

Даниила Андреева». Приговорен Особым совещанием МГБ к 25 годам лагерей без права обжалования и переписки. Отбывал срок в Заполярье, на шахтах (около Воркуты). Освобожден в 1956 году.

«...Мне, как и другим, предъявили обвинение в подготовке покушения на Сталина. Чудовищность его не вязалась ни с каким здравым смыслом. На допросах я мог признаться лишь в слушании стихов Гумилева и романа Даниила Андреева «Странники ночи». И все же нас неминуемо ожидал бы расстрел, если бы не обнародованный перед тем указ об отмене смертной казни в СССР.

Более года, с августа 1947 года по октябрь 1948-го, я провел в одиночных и общих камерах в Лубянке и Лефортовской тюрьме. Допросы велись почти каждую ночь, мучительным было оставаться все время без сна. От моих следователей иногда несло хорошими духами, их пальцы были унизаны кольцами. За отказ подписывать лживые протоколы меня периодически избивали; любили бить по щекам, по ребрам, пинали лежащего ногами. На одном из первых же допросов помощник Абакумова, некто Леонов, выбил мне зубы... Запомнил на всю жизнь ночь, проведенную в карцере № 618 на Лубянке: в узком каменном мешке невозможно было согнуть колени, расслабиться. Через каждые час-два меня постоянно «облегчали» от одежды и вновь ставили в холодный «пенал». Позже волокли бесчувственного через внутренний двор в камеру...»



• История в параллельных биографиях •

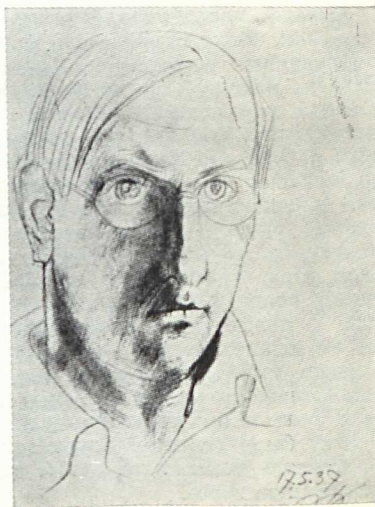


Альфред Франк — Гертруде Франк (12 января 1945 г.)

«...С меня только что сняли кандалы, чтобы я мог послать тебе последнее «прости». Все мы еще раз собрались вместе и ждем сегодня своего физического конца. Все держимся спокойно, один мужественнее другого. Я хотел бы, чтобы ты видела это. Всю печаль мы оставили в камерах — там-то мы были более чем печальны.

Надеюсь, ты получила мое письмо, которое я отправил тебе 5 числа этого месяца. В тот раз я думал, что меня уже поведут вниз, и потому был немало удивлен, когда попал прямо к тебе в объ-

ятия и смог еще раз прижать тебя к своему сердцу. Мне хотелось сказать тебе так много, но от неожиданности мысли мои смешались и я почти забыл, о чем хотел с тобой говорить. Но думаю, что ты сама сделаешь все так, как надо. Меня все время торопят: «Скорее! Скорее!» — и я не могу останавливаться на частностях. Поэтому буду краток. Будь здорова, высоко держи голову, так же как и мы до тех пор будем высоко держать свои головы, пока нам силой не согнут шеи. Самый горячий привет всем, шлю вам бодрое «прощайте!»



Карш Иоахим (1897—1945) — скульптор и график. Учился в Академии художеств в Берлине, затем занимался прикладной графикой и преподаванием. В годы фашистского режима жил на уединенном хуторе в Гросс-Гандерне под Франкфуртом-на-Одере. Получив приказ о депортации, И. Карш с женой покончили с собой в ночь с 10 на 11 февраля 1945 года.

Из письма Ильзе и Фридриху Маттенклотам (24 января 1945 г.)

«...Мы определенно останемся здесь и не позволим погнать себя даже насильно. Нам все представляется бесполезным... Нет сейчас безопасного места, и судьба, кому какая предназначена, настигнет одинаково как здесь, так и там... Лиз и я, мы твердим лишь одно, что нам сейчас запало в голову: о вы, маловеры, чего так боитесь? То, что мы есть, мы есть как души. Все другое — только случайность. Душа же неразрушима и, когда освобождается от тела, получает истинную свободу... Мои дорогие, прощайте...»



Андреева Алла Александровна (р. 1915) — живописец и график. В 1935—1937 годах училась в Институте повышения квалификации художников в Москве (у Б. Иогансона). Член МОСХа. Арестована в 1947 году по делу «террористической группы Даниила Андреева» (как его жена) вместе с художниками А. Добровым, Г. Хандожевской, А. Ивановским, С. Ивановым-Мусатовым, архитектором А. Шелякиным, историком искусства В. Василенко, литераторами А. Коваленским, И. Желобовским, Е. Белоусовым, а также И. Арманд (племянницей Инессы Арманд). Приговорена по ст. 58 к 25 годам ИТЛ. Отбывала заключение в Мордовии. Реабилитирована в 1954 году.

«...Художники, как и те, кто умел шить, вязать, вышивать, занимали в ла-

гере несколько особое положение. Конечно, приходилось писать лозунги, которых никто не читал, но главным было другое: исполнять прихоть любого начальства, от начальника лагеря до надзирателя, во всем, что им казалось «изобразительным». Мы делали все: елочные игрушки, куклы, цветы, вазы, статуэтки, красили гробы и чинили все «красивое», что ломалось в начальниковых домах. Я работала с утра до глубокой ночи. Когда болела — тоже. Это больше всего походило на жизнь крепостного умельца, используемого барином по его умению. Походило по степени бесправия, но не по уровню «владельцев»: любому начальнику в советских лагерях было астрономически далеко до русского помещика.

Смыслом и радостью жизни была самодеятельность. Она помогала находить общий язык в нашем насильственно укомплектованном многонациональном обществе. Она помогала рвать заслоны ненависти и недоверия внутри этого общества. Я играла, читала стихи и, конечно, оформляла спектакли. Первой моей работой были декорации к «Урокам дочкам» Крылова, написанные плохой акварелью на газетах. Потом было много всего, особенно костюмов. Мы шили их из упаковочной марли, покрашенной добытыми в санчасти зеленкой, акрихином, красным стрептоцидом, потом разукрашивали цветными бумажками.

Поэзия играла в лагере особую роль. Я не могу объяснить, почему так бесконечно, так насыщено были нужны «Капитаны» Гумилева. Почему, с трудом поднимаясь морозным утром на проверку и тащась на развод, мы шептались «...на полярных морях и на южных шелестят паруса кораблей»? Но у русских так было...

Сходство

Сходство биографий кажется нам несомненным. В чем же различия?

Думается, прежде всего, что незаконно осужденных мастеров кисти и реза в СССР было все же гораздо больше. И не только потому, что продолжительнее (почти вдвое) оказался период тоталитарного режима. Репрессивная система фашизма отличалась предельной жесткостью, но и прагматизмом действия, нацеленным на стабильность режима. У нас же с конца 30-х годов режим функционировал вопреки элементарному здравому смыслу, все более ослабляя устои культуры и, как теперь выясняется, всего государства. Он, в сущности, не оставлял художнику никаких гарантий безопасности. Репрессии против творческой интеллигенции проходили под лозунгом борьбы со «шпионажем», «контрреволюционной деятельностью», «заговором», «подготовкой террора против Сталина» и т. д. В Германии, напротив, логика репрессий всегда была четко предсказуемой. Благоразумные могли уцелеть, если даже лишались прав профессиональной деятельности и исключались из имперской Палаты культуры за следование авангардизму или за участие в левых объединениях. Преследованию подлежали художники-евреи (депортация), мастера, примкнувшие к антифашистскому движению (тюрьма, смертная казнь через повешение), и те, кто продолжал заниматься искусством вопреки запрету (концлагерь). Другой вопрос, что сознательных мучеников оказывалось немало, и в Германии каждый мастер жил и действовал по закону своей индивидуальности.

В художественной жизни СССР в эпоху Сталина не было и не могло быть сопротивления, как в Германии, поскольку не было организованной оппозиции и в целом в стране. Вот почему репрессии против советских художников следует считать еще более немотивированными с точки зрения закона.

Можно ли их объяснить? Отчасти да — борьбой аппарата с явлением «внутренней эмиграции», с потребностью самостоятельно мыслить, тем более — думать иначе. Но именно лишь отчасти, потому что уничтожению подлежали иногда и художники-попучки и даже апологеты советского образа жизни. Пример тому — осуждение и гибель весной 1938 года группы молодых членов РАИХ (выпускников Вхутемса 1930 года), фанатично приверженных новым темам и образам советской действительности. Или другой случай — с латышскими художниками, бывшими солдатами 9-го Латышского стрелкового полка, охранявшими Смольный и Кремль в 1917—1924 гг. Их осудили и уничтожили в том же 1938 году вместе с их боевыми товарищами и командирами-латышами как старую ленинскую гвардию, ненавидимую Сталиным.

В ту эпоху идеологического абсурда, действительно, все могло повернуться вспять: десятки тысяч палачей оказаться жертвами, доброкачественное — обрести метастазы.

Естественно, было бы нелогичным в эпоху Сталина объявлять искусство частью надстройки, вводить его в сферу идеологии и в то же время оставлять без жесткого постоянного контроля. Вот почему апрельская акция 1932 года, породившая зловещий «гриб» тоталитарного искусства в СССР, видится совершенно идентичной акции 1933 года в Германии, где деятельность сорока тысяч архитекторов и художников была поставлена под открытый идеологический контроль имперской Палаты культуры. Нацисты, правда, более деловито отнеслись к чистке рядов художников — они просто запретили профессиональную работу представителям авангарда, художникам-евреям и членам революционных объединений конца 20-х годов.

К этому моменту и то и другое государство твердо знало, о чем и как, то есть каким художественным языком, обязан был разговаривать с народом художник, композитор, архитектор, режиссер. И мелочной оцеккой каждого их шага были заняты не только правительственные чины, но и идеологические стражи ординарного (вплоть до дворового!) масштаба. В Германии этим мог добровольно заниматься любой член НСДАП, живший по соседству с художником. У нас в первую очередь — руководящие собраты по ремеслу.

Сквозь этот «огнеупорный» процесс, через удручающую антисептику прошли не только мастера станкового искусства или архитектуры: вспомним хотя бы темы росписей палаточных шкатулок или орнаменты тканей в 30—50-е годы. И спросим себя: разве вывод о тоталитарном духе и характере изобразительного искусства в СССР в эти четверть века не должен, наконец, быть поставлен как актуальнейшая тема для истории искусства? Почему же на сегодняшний день мы имеем скорее противоположную тенденцию — обелить, вновь возмозднить на пьедестал не только пресловутый термин, преподнесенный писателями в 1934 году по подсказке Сталина¹, но и саму культуру той эпохи?

Почему тени тех, кто набивал руку и политический капитал на портретах Сталина, Ворошилова, Молотова, Жданова, начинают оживать на глазах?²

Почему, наконец, в сегодняшней оценке «Рабочего и колхозницы» с официальной критикой 30-х годов сходятся специалисты как правого, так и «левого» толка?³

Взывать к трезвой оценке подобных явлений завтра будет поздно, может быть.

¹ «Социалистический реализм».

² Одна из последних «новинок» — роскошный альбом «Александр Герасимов» (автор И. Блянова, М., 1988).

³ См.: Якимович А. Проблемы реализма в реалистическом искусствознании. — Искусство, 1988, № 8; Каменский А. Увидеть по-новому. — Творчество, 1989, № 2. В одном из ближайших номеров ДИ читатель найдет специальное освещение этого вопроса.

История в параллельных биографиях

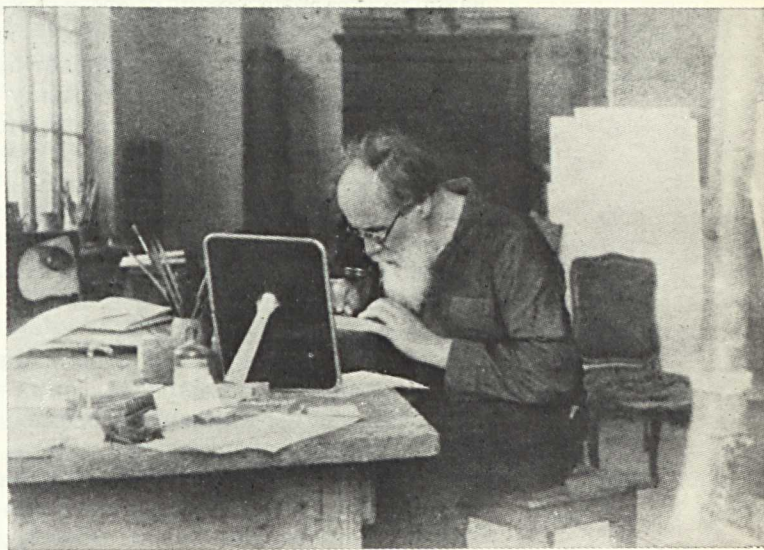
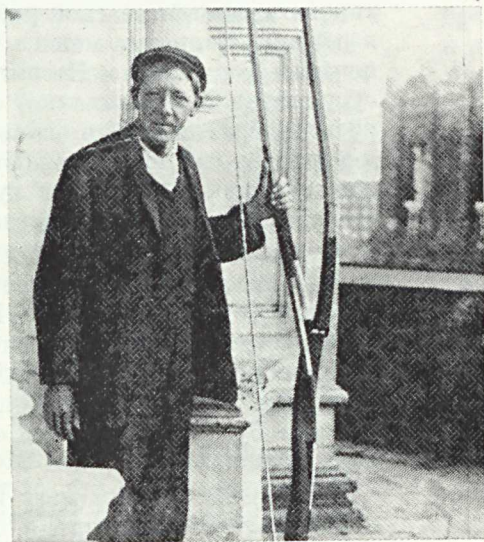


Грундиг Ханс (1901—1958) — живописец и график. Учился в Академии искусств в Дрездене, был одним из основателей отделения АССО в Дрездене (1930), член КПГ. Запрет профессии и аресты в 1936 и 1938 годах. С 1940 года — заточение в концлагере Заксенхаузен. В 1944 году — штрафной батальон на Восточном фронте. Здесь — перешел на сторону Красной Армии. Весной 1946 года возвращается в Дрезден. Умер от туберкулеза в 1958 году.

Из автобиографии

«...Я попал в лагерь в тот период, когда даже стреляные воробьи цепенели от ужаса. Голод царил такой, что даже брюквенная эпопея первой мировой войны не могла бы выдержать никакого сравнения. Из того, что мы получали, съедобным был лишь трехсотграммовый ломоть серого хлеба — наш дневной рацион... Когда снимались крышки суповых баков, казалось, будто открывалась клоака. Вонь распространялась такая, что многим становилось дурно... Эту похлебку все-таки ели многие из нас: те, кто так изголодались, что напоминали скелеты. Им было все безразлично, лишь бы почувствовать насыщение... Животы у них раздувались, словно кто-то втиснул огромный мяч в их тела, ст которых остались лишь кожа да кости...

Друзья мои, посмотрите на картины Брейгеля, написанные в то время, когда Нидерланды воевали с Испанией. Это было на исходе XVI столетия. В этих хоровах мертвецов он словно предвосхитил чудовищную картину концентрационного лагеря. По территории бродили люди, похожие на мумии, обернутые газетами, больные, высохшие как скелеты. То были «мусульмане», обреченные на смерть. Нечего и говорить, что их валили с ног тифозные заболевания и кровавый понос. Они погибали, как животные — повсюду и в любое время. Падали на плац, заползали в темные углы барачных, умирали ночью, во сне, лежа рядом с товарищами. Всюду, да, всюду умирали они, и никто их не оплакивал. Да и кому было плакать? Слезы иссякли, их не хватало даже на то, чтобы оплакивать собственное горе.



Татлин и Фаворский защищают свои творческие принципы

Публикуемые здесь выступления двух выдающихся советских художников извлечены из стенограммы заседания Правления МОССХ с активом 20 марта 1936 года (ЦГАЛИ, фонд 2943, оп. 1, ед. хр. 81, листы 14—18 и 40—47). Заседание было одним из откликов творческого союза художников на появившиеся весной 1936 года в «Правде» резко критические статьи об искусстве. Подобные же обсуждения происходили тогда и в других творческих организациях.

Статьи в «Правде», и особенно — редакционные, носили в те годы директивный характер. Их следовало принимать как руководство, никакое оспаривание выдвинутых в них положений и оценок не допускалось. «Обсуждения» в творческих союзах, как и статьи, появившиеся вслед за тем в общей и специальной прессе, должны были лишь применить эти указания, по аналогии, к другим, не названным «Правдой» мастерам и произведениям, распространять их шире, на всю сферу художественной культуры, подчиняя им развитие искусства в стране. Между тем вся эта кампания была направлена на дискредитацию крупнейших художников и важных тенденций советской художественной культуры 20-х и первой половины 30-х годов (Шостаковича — в музыке, Лебедева и Конашевича — в детской книге и др.). Проводилась тотальная переоценка актуальных эстетических ценностей, выдвигались и получали статус обязательных иные критерии художественности.

И В. Татлин, и В. Фаворский сами были под ударом, подвергались безапелляционной и догматической критике (пусть и не столь грубой и безграмотной, как В. Лебедев или В. Конашевич), получили опасные в то время ярлыки формалистов. Им, как и многим, полагалось лишь каяться и обещать. Но оба, при всей неизбежной сдержанности и самокритичности, проявили немалое мужество и чувство собственного достоинства, объясняя и отстаивая свои творческие пути и методы. Фаворский, подвергавшийся нападкам и в печати, да и на этом самом совещании, счел нужным высоко оценить творчество Лебедева, только что ошельмованного в «Правде». Неудивительно, что эти выступления оказались дополнительным поводом для новых выпадов против обоих художников (особенно против Фаворского) на последующих собраниях такого же рода в марте и апреле 1936 года.

Публикуемые стенограммы не выправлены. В них сохраняются шероховатости, присущие живой речи. Вмешательство публикатора коснулось лишь отчасти пунктуации (отсутствующие в машинописи вопросительные знаки и т. п.) и немногочисленных ошибок в написании фамилий и терминов. Восстановлены также незначительные повреждения текста.

Юрий Герчук

ТАТЛИН — Я в последнее время посещаю диспуты по ряду отраслей — у писателей, в театральном деле. Что типично для этих диспутов? Часто выходят люди и сами себя критикуют до бесчувствия. Они не находят в себе ни одной черты, которая делала бы их людьми стоящими в нашей жизни.

Например, на театральном совещании выступил режиссер Охлопков и раскритиковал себя так, что ни волоса не оставил (*смех*): что он так вел работу, что он ничего не стоит. Было несколько таких человек. И у нас так было. Были довольно замечательные искренние художники, которые критиковали себя с точки зрения формализма. Некоторые даже говорили, что мы этим делом занимались несерьезно. (*Смех*). То есть мы немного занимались, теперь это оставили и настроились по-другому. Я хочу об этом поговорить, ибо важно, чтобы государство знало, что делается в голове у каждого художника.

Я долгое время занимался аналитическим искусством. Этим я занимался еще до революции. Я вел борьбу с мещанством, с тем академизмом плохого порядка, который тогда царил и имел привилегию и права в той жизни (удобства, квартиры и пр.). Мой учитель, замечательный по тем временам, был Ларионов. Мы вели борьбу против тех мыслей, брали определенные элементы и над ними работали, чтобы взорвать те мещанские привычки, которые были рекомендованы обществом и поощрялись мещанством. Занимался я этим большой отрезок времени и часть жизни на это положил.

Так что сказать об этом, что я занимался этим несерьезно, я никак не могу. Занимался всем своим нутром, искренне, и думал, что это правда, что в этом сила и что это разрушит то мещанство, ту гадость, которая была в привычках у многих и многих людей и что поощряло тогда государство. Теперь мы живем в другую эпоху, когда у нас есть советская власть, когда совсем другое положение художника. Тогда я много времени затратил на то, чтобы анализировать картину, анализировать

качество живописи, и я скажу, что для меня теперь настало время суммировать все эти знания и применить их для того, чтобы помочь государству в том грандиозном строительстве, которое сейчас идет. Сумею ли я это сделать сразу? Конечно, мне это сделать очень трудно и я не могу с налета, сразу кинуться и дать вам хорошую тематическую вещь, потому что даже те, которые очень много работали, и те хороших вещей, по-настоящему хороших, — я не видел, не удалось видеть, может быть я другого вкуса человек, может быть у меня недостатки в зрении есть, но я не видел.

Я всеми силами буду стараться и стремиться к этому. Мой основной недостаток — это темпы. Я не так быстро мыслю, не могу так быстро отвечать на все сто. Для этого нужен клочок времени, но я буду работать и буду стараться к этому стремиться. В этой части я виновен отчасти.

Когда мы рассуждаем о формализме, то выпадают стыки такого порядка, когда часть художников как бы выключают возможность вызывать к себе доверие — что они-де, мол, могут? Почему это происходит? Я думаю, что в среде нашего МОССХ есть такие моменты, в которых доминируют другие мысли, другая культура, с этим я не согласен. Здесь доминирует такая мысль, что наша революционная задача — теперешняя наша советская действительность. Ну, вот взять Репина, хороший художник, через него все будет хорошо, как раз то, что надо. С этим я тоже не могу согласиться никак. А все остальное — это чепуха, это вздор; то, что 20—30 лет тому назад делалось, это вздор. Даже не замечают такой вещи, что у Репина были импрессионистские вещи. Да, были. Вы смотрите на меня, что, мол, я неправду говорю. Репин шел последовательно: «Убийство сына Иоанна Грозного», затем — «Какой простор», потом большие импрессионистские полотна. Это значит, что у Репина было движение и не мог он пройти мимо и французской культуры, он не отказывался от этого, а делал и шел вперед, не мог он пройти мимо такого явления¹.

Мы должны использовать те знания, те исследования, те открытия в области искусства, которые были до последних дней. Это не значит, что этими средствами мы как раз должны отвечать на темы. Совсем это не так. Мы должны давать понятное искусство, но искусство, которое подперто знаниями, большими открытиями последних времен.

Я хочу сказать, что формализм мы должны крыть в какой-то момент в детальном разборе всего того, что стоит. Нам надо переоценить ценности и все очень бережно осмотреть, не то что грубо обобщать и все куда-то свалить как ненужное. Мы знаем, что не писатели сами сказали, мол-де, Маяковский был гениальный человек. Сама среда писателей не могла разобратся в этом, не умела открыто сказать, а ведь сказал СТАЛИН сам: вот, мол, посмотрите на этого человека. Кто же Маяковский есть? — Маяковский шел через футуризм, шел через современное сознание художника и поэта. Так что отбросить и отвести этого нельзя, это сложнее, чем вы думаете².

Кто бы в этом вопросе мог нам помочь? Если бы к этому была чувствительно расположена критика, но она этим не занималась, а наши вожди сами указывают, что смотрите — мол, Маяковский был такой человек. Так что нам поправки вносят сами коммунисты и наши первые люди, которые сами указывают нам, кто он был.

Так что я не считаю своих прошлых вещей, я не буду их жечь и уничтожать, я буду просто работать дальше и использовать те знания,

какие я набрал. Я их считаю большими и нужными, и кто их не имеет, тот будет нищим, вроде он голый, неприличный человек.

ФАВОРСКИЙ. Прежде всего я должен сказать, что не ожидал, что я повинен во всем формализме, являюсь центром всего формализма³. Думаю, что мне придется прежде всего о себе беспокоиться, себя проверять, себя критиковать, проверять свои работы и, конечно, я отвожу обвинение меня в том, что я являюсь центром формализма. Несомненно, формализм существует и, несомненно, с ним нужно бороться, несомненно, он очень сложный, и если я в какой-то мере и виноват в этом деле, то только в какой-то мере и нужно со мной об этом разговаривать конкретно.

То, что поднята дискуссия в газете «Правда», — это факт очень знаменательный, очень важный и очень полезный. Надо думать, что в дальнейшем эта дискуссия пойдет все конкретнее и конкретнее и те общие разговоры, с которых эта дискуссия началась, в конце концов уже будут дискуссиями о конкретных вещах, о конкретных делах.

Я со своей стороны могу в какой-то мере пожаловаться на то время, которое было до этой дискуссии. Я, по крайней мере, сейчас чувствую себя гораздо лучше, гораздо увереннее в том, что моя работа, которую я делаю, будет так или иначе оценена, так или иначе раскритикована и раскритикована серьезнее, чем это было до сих пор. Раньше получалось некоторое молчание вокруг меня. Что бы я ни делал — это как бы не смотрелось. Хотя бы те фрески, которыми я был в последнее время занят⁴. Кто их видел? Я думаю, что ближайшие мне товарищи, я думаю, что президиум почти весь не видел. (*Аплодисменты*). Ничего о них нигде не напечатано, никто их не раскритиковал. Я слышал, например, о том, что Бескин⁵ на Совете Всекохудожника говорил вообще, что способ сграффито никуда не годный, не нужный, он скучный и т. д. Я понимаю, что человек может иметь такое мнение. Но нужно все это осветить, нужно разобрать. Может быть, я виноват в том, что сграффито Бескину не понравился. Нужно выяснить, какие отрицательные темы могли не понравиться. Мне кажется, что в дальнейшем я могу ждать конкретной критики, а не разговоров в кулуарах. Это существенно не только в отношении меня. Если мы возьмем Лебедева, то несомненно у него есть ошибки, но в то же время несомненно, что он замечательный художник и нужно о нем говорить конкретно, о той или иной вещи. Я надеюсь, что графики в дальнейшем смогут устроить выставки детской классической книги и современной, и уже там можно будет судить конкретно о тех недочетах, которые имеются у того же Лебедева. Весьма вероятно, что его ответ детям часто совершенно неправильный. Понятность в искусстве является первым и основным требованием. Тут можно говорить о том, что понятность не нужно сужать до элементарности. Я работаю в издательстве давно, и если я слышу упрек и иногда не соглашаюсь с той или иной поправкой, которую диктует редактор, всегда ухожу с некоторым беспокойством, почему, какой стороной, чем я не дошел до этого человека. Значит как-то я должен дойти до этого, дать такую форму, которая дошла бы. В этом смысле работа должна вестись каждым из нас и в том числе мною. Но вполне понятно, что эта понятность не должна сводиться к элементарщине. Я как художник должен открывать, что это показывает, а если я не открываю и делаю то, что знает масса, это неинтересно.

В «Правде» в статье Кеменова был указан

целый ряд формалистов и между прочим Фаворский, который в сущности и хорош только тогда, когда отказывается от своих принципов⁶. Я думаю что это не совсем правильно. Мне в дальнейшем будет интересно услышать от тех, кто захочет сказать, где плохо и в чем. Но я не знаю таких своих вещей, в которых я бы отказывался от своих принципов. (*Аплодисменты*). Мне кажется, что метод, который я провожу, становится манерой, давал в результате схему. В иных случаях я дожидал этот метод до настоящего художественного метода и тогда это было хорошо. Поэтому не надо мне или кому бы то ни было просто без оглядки отказываться от своих принципов, но очищать свой метод, чтобы он был действительно художественным методом. Это дело сложное и трудное. Мои вещи называют иконописными. Весьма возможно. И этот упрек, который я считаю недостатком своих вещей, но в то же время мне бы не хотелось как от культурного наследия отказаться от старой русской живописи, чтобы взять оттуда все живое и ценное.

Достоинство сегодняшней дискуссии по сравнению с прежними то, что здесь критикуются не только формалисты, но и натуралисты. Борьба идет против формализма и натурализма. Это несомненно должно двинуть искусство вперед и дать ему правильную линию.

Относительно формализма нужно в дальнейшем говорить конкретно, потому что формализм может быть разный, да и не все покрывается формализмом. Здесь, очевидно, нужно очень много еще каких-то терминов, с которыми нужно подходить к этим недостаткам, которые есть у некоторых художников. Я думаю, что, может быть, нужно подойти отдельно к живописи с натуры и к композиции, потому что практически я по крайней мере на себе чувствую. Вопрос работы с натуры для меня проще, чем вопрос композиции. В вопросах композиции возникает целый ряд трудностей, где я так легко не становлюсь художником, где мне нужно многое и многое в помощь, чтобы стать художником, тогда как рисунок, какой-нибудь портрет, я вижу, вдохновляюсь натурой и делаю ее. И такой мой рисунок едва ли кто-нибудь может обвинить в формализме. Но когда говорят о формализме и натурализме, мне иногда кажется, может быть это тонкость, что в сущности говорят о форме, которую некоторые считают только средством, не относятся к ней с достаточным уважением.

Когда же говорят о натурализме, то говорят не о форме, а о содержании, то есть о том, что не выбрал темы или холодно ее преподнес и т. д. Мне кажется, что важно и существенно говорить о тематичности самого натуралистического метода. Точно так же и о формалистском методе. Вот сейчас будет ставиться вопрос о школе и совершенно ясно, что формалистические моменты в школе не должны быть. А натурализм может там существовать или нет? И вот тут часто от многих слышишь: натурализм он преодолел, а уже когда подойдет к содержанию, то он уже будет художник. Вот в этом неправда. Мне кажется, что натурализм, как и формализм не должны быть в школе, и если мы возьмем выставку Академии⁷, то в целом ряде мастерских, которые там представлены, мы видим такой натурализм, который никакой пользы не принесет. (*Аплодисменты*). И только человек, который уйдет оттуда, проучившись там и отказавшись от того, что он там делал, и начнет снова смотреть на мир иными глазами, сможет стать художником.

Так что нужно несомненно еще точнее подойти к этим вопросам и не говорить только

в общих чертах о слабости, о холодности и т. д.

Относительно главного моего недостатка, я считаю то, что я с трудом подхожу, вернее, срываюсь на современных темах. Я не дожимаю их до конкретности. Вот так я понимаю свой главный недочет и в дальнейшем это и будет являться моей работой. Конечно, трудно в этом смысле мне идти. Я уже указывал насчет композиции и работы с натуры, но я и не вижу почти или мало вижу таких композиций, которым бы мне хотелось учиться. (*Аплодисменты, голоса: правильно*).

Сейчас я делаю в Вахтанговском техникуме фреску⁸ и мне нужно зрителей там делать и это должны быть сегодняшние люди. Я как раз ими сейчас занят. Что у меня выйдет — это еще вопрос. Это дело, которое будут критиковать, и я прошу именно критиковать. Вот и все. (*Аплодисменты*).

¹ Тема Репина возникает в этой полемике не случайно. Именно в это время его искусство начинает превращаться в своего рода официальный эталон живописного реализма. Готовилась огромная выставка произведений художника, показанная в Третьяковской галерее с ноября 1936 по февраль 1937 года. Его творчеству был посвящен почти целиком 5-й номер журнала «Искусство» за 1936 год.

² Попытки «левых» художников защитить себя от нападок авторитетом своего недавнего соратника — Маяковского вызвали резкий отпор. Так, в передовой статье журнала «Искусство» № 3 за 1936 год (она имеет отдельную пагинацию и, видимо, включена в уже сверстаный номер) говорилось: «В выступлениях на дискуссии у «левых» художников, кажущихся карликами рядом с огромной фигурой талантливейшего поэта революции, были попытки прикрыться именем Маяковского (Тышлер, Татлин, Фрих-Хар и др.). Его вчерашние «однопольчане» (не соратники даже!), они сегодня отстали от него на два десятилетия, так и не поняв, что форма, прием и что ни на есть «самоневящая» эстетика не есть раз навсегда застывшая данность. Художники, его дооктябрьские сверстники (они повели за собой и более молодое поколение своих учеников) продолжают питаться пережившими отходами буржуазного искусства XX века». Эта цитата может дать представление об аргументации и о стиле официальной полемики тех лет.

³ Художник возражает здесь докладчику на том же заседании, председателю МОССХ А. Вольтеру, который говорил: «Когда мы обращаемся к такому художнику, как, например, Фаворский, то хотим он или не хочет, но Фаворский остается центром теоретических и идеологических установок формализма и в развороте тех новых перспектив участия художника в монументальной росписи, если это пойдет в уровень с требованиями партии и правительства, то они поблагодарят нас, если огромные площади новых зданий будут украшены такого рода творчеством» (ЦГАЛИ, ф. 2943, оп. 1, ед. хр. 81, л. 9). При некоторой сбивчивости, его формулировка звучала все же угрожающе. Двумя неделями раньше подбные же обвинения уже были высказаны и печатно: «Не избавлены, к сожалению, от бессмысленного и безвкусного отвлечения от реальной и яркой действительности работы даже такого крупного мастера, как художник Фаворский. Подчинение образа и идеи свойствам материала в графике Фаворского (как у него, так и у многих его учеников) и в его монументальных работах рождает мертвенность, иконописность» («Вдали от жизни». — Комсомольская правда, 4 марта 1936 года).

⁴ Фаворский начал заниматься монументальной живописью в 1933 году. Его первые работы в этой области: фрески и сграффито в Музее материнства и младенчества (1933), росписи и сграффито в Доме моделей (1934—1935), плафон наземного вестибюля станции метро «Комсомольская» (1935), плафон театрального зала и однамонументальная роспись лестничной клетки в Московском Доме пионеров (1935—1936), сграффито на фасаде жилого дома на ул. Горького (1939). Все работы в Москве. Большая часть их не сохранилась.

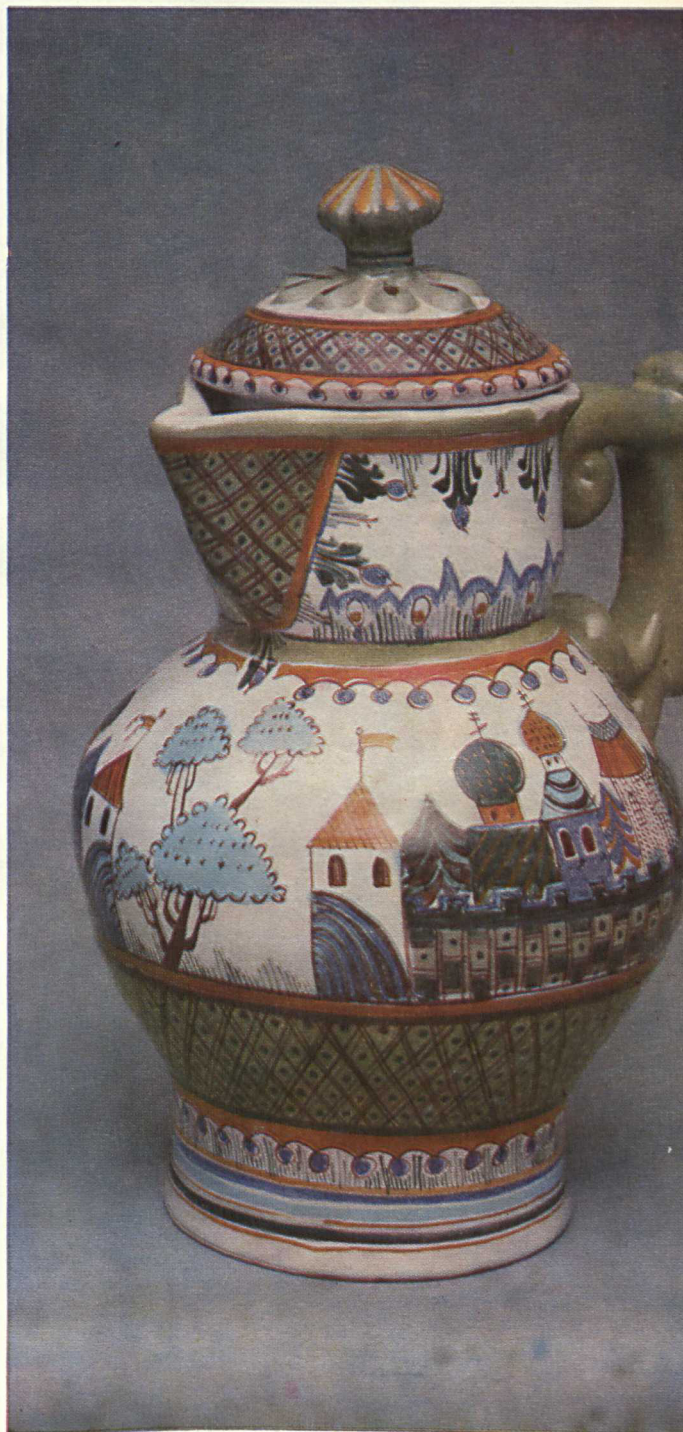
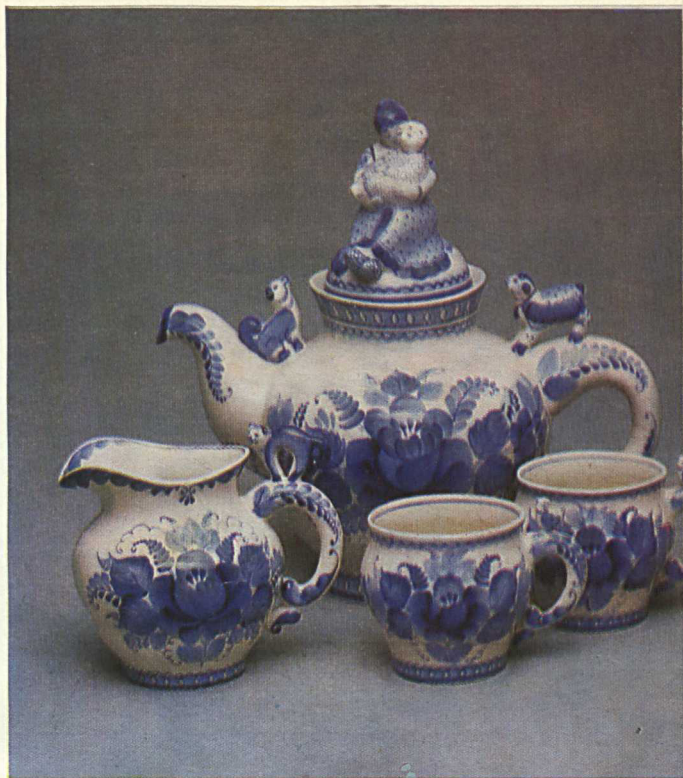
⁵ Бескин Осип Мартьянович (1892—1969). Художественный критик, в 30-е годы — главный редактор журналов «Искусство» и «Творчество», автор статей о «формализме» в искусстве.

⁶ «Могут возразить, что ведь есть же талантливые формалисты, принципы которых неотделимы от их мастерства. Да, есть. Но это только подтверждает сказанное. На лучших работах Фаворского, Самохвалова, Петрова-Водкина и других отчетливо видно, что настоящая художественная выразительность возникает именно там, где им удается провать свою догматическую форму, поступиться своими формалистскими принципами ради жизненной правды, то есть именно там, где они перестают быть формалистами». Кеменов В. Против формализма и натурализма в живописи. — Правда, 6 марта 1936 года.

⁷ Выставка работ студентов Всероссийской Академии художеств.

⁸ Фреска Фаворского в школе-студии при театре им. Е. Вахтангова не была осуществлена. Сохранились эскизы к ней (см. воспроизведения в кн.: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. М., 1978).





За долгую жизнь прославленная русская голубая Гжель накопила богатые традиции. Менялся взгляд на пластические возможности предметных форм, на способы скульптурного декора, менялся исходный материал: майолика, полуфаянс, фарфор, тонкий фаянс, возникали новые образные интонации...

В поле зрения мастеров современной Гжели — все многообразие художественных решений, технических приемов, семантических смыслов. Сегодня Гжель пленяет нас своим новым обликом.

Нина Мухотина

Забытые работы Амвросия Ждаха

Николай Пустовит, Сергей Шевелев



Вот уже не один год в сыром подвале Одесского историко-краеведческого музея, под «семью замками» буквально тлеют евангельские рисунки с народными орнаментальными мотивами местного художника-этнографа Амвросия Андреевича Ждаха (1855, Измаил — 1927, Одесса).

В двух самодельных альбомах — почти пятьсот разнообразных зарисовок евангельских сцен, сюжетов, типажей, отдельных исторических лиц, больших заглавных букв, орнаментальных заставок, и что поразительно — эти рисунки представляют собой своеобразное исследование украинского народного творчества на предметах быта, национального орнамента. Изобразительный фольклор призван был сделать более доступным чтение Евангелия, облегчить его понимание с помощью значимых знаков.

И сказанное вовсе не означает, что художник ставил задачу издания Нового завета с иллюстрациями, насыщенными изобразительным фольклором, как азбука для неграмотного...

Ждаха родился в Измаиле в семье задунайского казака, а рисованию обучался у итальянского скульптора — профессора Иорини, долгие годы жившего в черноморском городе. Ждаха более десяти лет регулярно посещал воскресные классы Школы рисования и черчения Одесского общества изящных искусств. С карандашом в руке он изучал отечественную художественную культуру, проникался ее духом, постигал закономерности изобразительно-го фольклора и народного орнамента.

Город, в котором Ждаха провел большую часть своей жизни, город южный, пестрый, многонациональный, находился как бы на перекрестке различных культур.

В рисунках одессита нет маленького человека, страдающего и беззащитного, он рассказывает о героях, воодушевленных идей.

Не обошлось и без воздействия «религиозного модернизма» русского Канта — Владимира Соловьева, есть и «размышления о национальности», очень близкие «первохристианству и новейшему социализму» Сергея Булгакова.

Отсюда в его евангельских рисунках соседствуют приверженность архаике христианства, космизм изобразительного фольклора и «утопия мужицкого рая на земле».

Итак, перед нами памятник отечественной культуры, совсем забытый, ожидающий уже много лет своего добросовестного исследователя. Будем надеяться, что в обновленной экспозиции Одесского историко-краеведческого музея миротворческая тематика работ замечательного украинского художника потеснит обветшалые экспонаты «времен Очакова и покоренья Крыма»! Хотелось бы на это надеяться!

Людмила Мягкова и Владимир Мурахвер

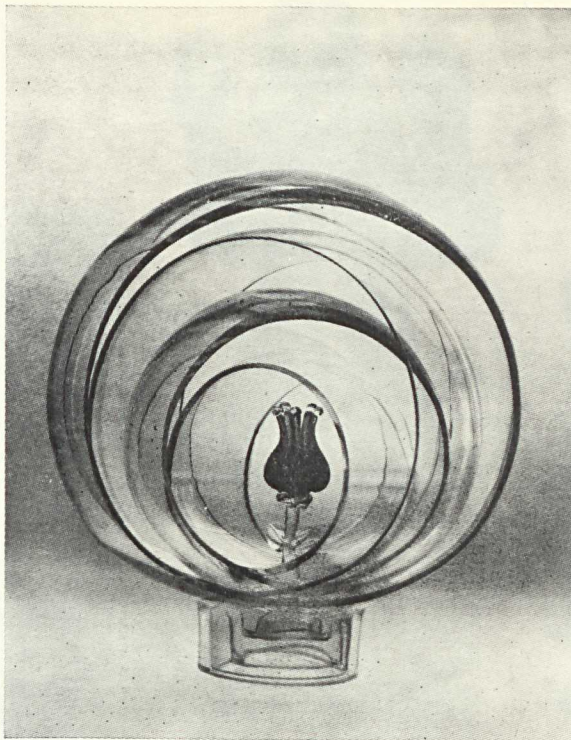


Они приехали на «Неман» невыразимо давно. С тощими студенческими чемоданами. Жили в бараке. Работали. Откликались на все заботы строящегося поселка. Владимир Семенович выполнил мозаику для детского сада, витражи для заводууправления, организовал молодежную волейбольную команду.

Сегодня, если вы идете по Березовке вместе с Людмилой Михайловной или Владимиром Семеновичем, то увидите, что им поклонится каждый встречный. Их стараниями, по существу, создан современный «Неман». Опираясь на традиции, изучив немногие сохранившиеся исторические образцы, поучившись у тех, уже немолодых, мастеров, которые еще помнили старые приемы и секреты, Мягкова и Мурахвер создали новый завод. Завод не в смысле строений, а как новое художественное явление. «Неман» не спутаешь ни с одним другим заводом. Но при этом они никого не «давили», каждый из художников работал по-своему.

Поэтому неверно было бы говорить о «стиле» «Немана» или о «школе» его — как мы говорим, например, о ленинградской школе или стиле ЛЗХС. Там, в Ленинграде общего между художниками значительно больше, чем между неманцами. Мурахвер и Мягкова не стремились к этому. Они, разные сами, и не пытались обращать в свою веру ни одного из пришедших на завод художников. Поэтому «Неман» узнаешь не по стилю, а скорее по почерку, по материалу, часто по какой-то особой «природности», связи с истоками, с местным колоритом. Есть некая особая «региональность» в работах неманцев. И сильнее всего она, пожалуй, выражена как раз в произведениях Людмилы Михайловны. С них, наверное, и начнем.

Мягкова, несомненно, лирик. Пожалуй, никто из художников стекла не воспел так Белоруссию, ее природу, ее зеленые пейзажи, как Мягкова. Ее любовь к краю, ставшему родным, открыта, спокойна и неизменна. Ее работы всегда ассоциативны, при-



Л. Мягкова
Берегите мир
Стекло

чем обычно без очень сложных подтекстов. Они жизнерадостны и откровенны. Художница знает, что она хочет сказать и не загуманивает своей темы. Но подобрать для этой темы язык стекла — для этого необходим не только талант, но и превосходное владение профессиональными возможностями. Попробуйте передать в стекле сказку о царевне-лягушке да еще так, чтобы это было узнаваемо!

Но обращение к литературным темам нечасто. Обычно природа заполняет все ее творчество — «Птичий двор», «Иван да Марья», «Цветы луговые», «Клюковка», «Лесная песня», «Ельничек». Интересно и обращение к культурным традициям и обычаям ушедшего быта — набор «Монастырский» с его приветливой открытостью и одновременно суровой ограниченностью цветового решения. Серый цвет и мягкая матовая фактура дают возможность сосредоточить внимание на форме, казалось бы, такой узнаваемой, такой исконно народной, согретой представлениями об удобстве и целесообразности, выработанными поколениями неизвестных мастеров.

И рядом — яркий, красно-белый, как-то нарочито вызывающий набор «Универсальный». Это говорит о широте таланта, о разнообразии интересов. Иногда какие-то приемы повторяются. Но обычно — в каждой вещи — своя техническая находка, свой язык. Художница удивительно щедра на эти находки. Кроме того, Людмила Михайловна обладает тонким чувством стиля. Мы погружаемся то в народное искусство, то в голландские реминисценции, то в акварельную живопись, а иногда и в рок-дизайн. И все это не стилизации в привычном, негативном понимании, а именно глубинное проникновение в особенности различных явлений культуры — от народной чернолощеной белорусской керамики до итальянского ренессанса и нетерпимого для многих «декаданса», все еще рассматриваемого некоторыми как разрушение формы.



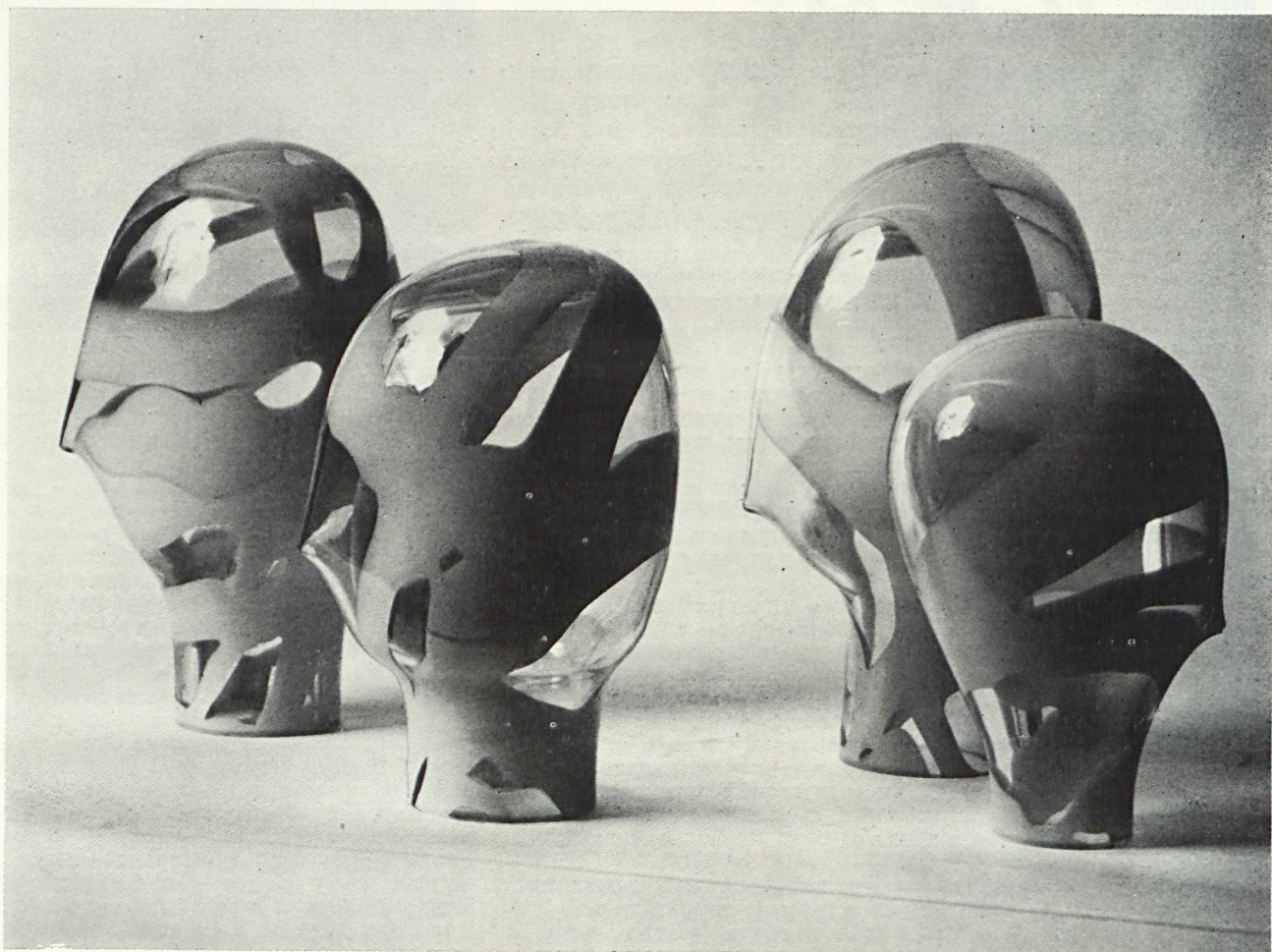
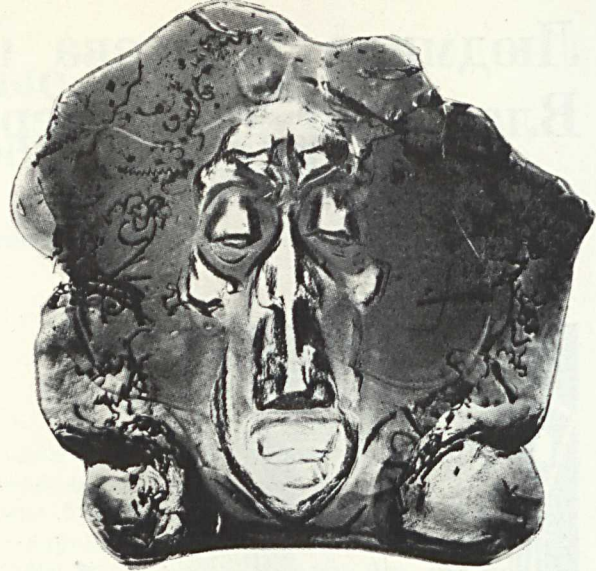
В. Мурахвер
Зубр
Стекло



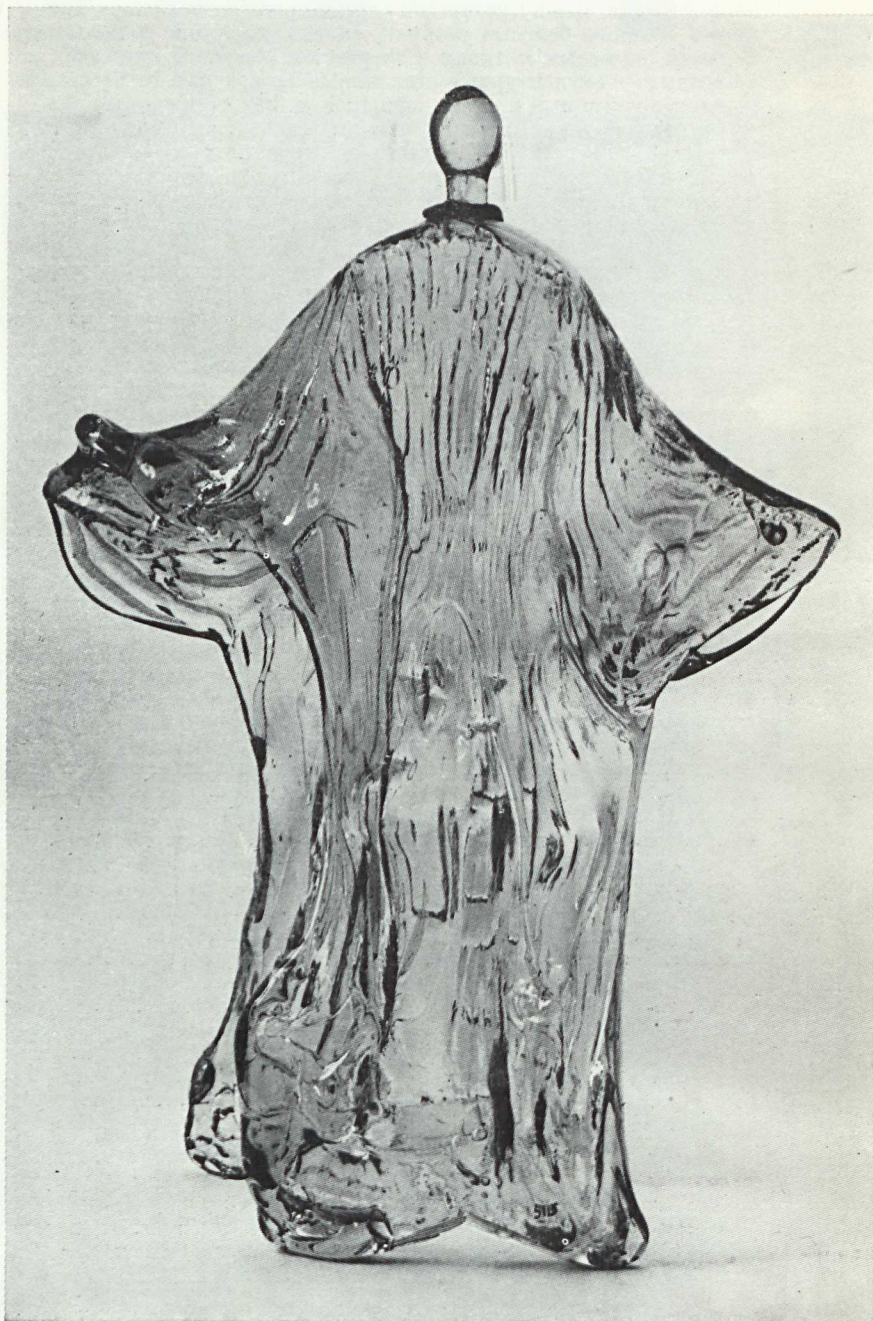
В. Мурахвер
Франц Лист
Стекло

Л. Мягова
Жертвы
Стекло

Л. Мягова
Сервиз
«Монастырский»



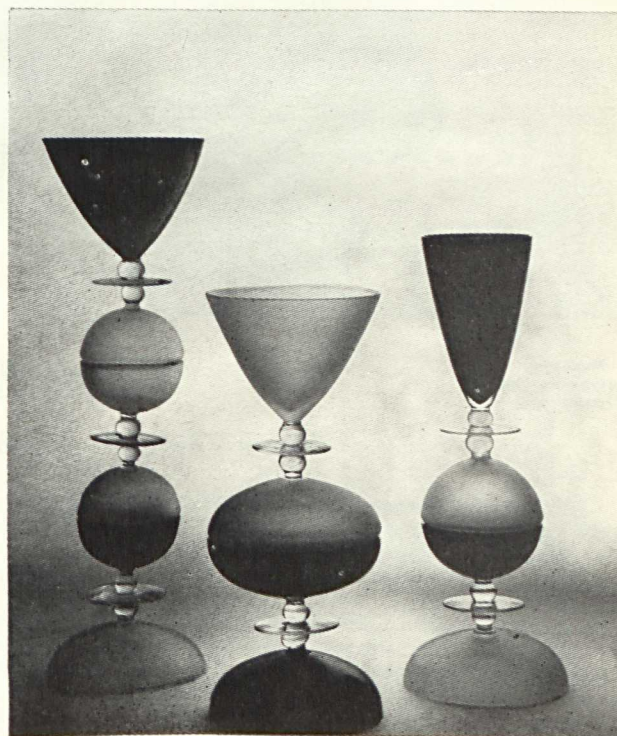
В. Мурахвер
Мир входящему
Стекло



В. Мурахвер
Страждущие
Стекло

Л. Мягова
Сосуды «Декаданс»

Л. Мягова
Композиция
«Ренессанс»
Стекло





В. Мурахвер
Фигура из серии
«Страждущие»

Но в последние годы, — может быть, немного перестав торопиться (ведь за годы работы на заводе Мягковой создано около 3000 образцов!) — обратилась к более общественно-значимым темам. Часто тоже связанным с природой, но не с красотой ее, а с тяжким состоянием сегодня. Это проявилось не только в чуть сентиментальных «Цветах на асфальте» — ярких завершениях серо-черных шершавых сосудов. Это «Предупреждение» («Экология»): черные камни, сгустки лавы, бесформенные глыбы безжизненной земли, между которыми слегка пробиваются вверх какие-то больные белесые веточки, словно выросшие в подzemье. К таким же новым мотивам в творчестве Мягковой относятся и «Жертвы» — скульптурные стеклянные прозрачные головы, словно перебинтованные и почти одинаковые, как стриженные под пулевку молодые солдатские головы. Что имела в виду художница? Афганистан? Очередную катастрофу на железной дороге? Ту давнюю войну, о которой уже стали забывать? — Не в конкретике дело. Все равно нельзя быть спокойным, пока есть жертвы, и ее произведения — это тоже боль и тоже предупреждение.

Так от лирико-природной эйфории художница выходит на более серьезные, гражданственно звучащие темы. Таков жизненный опыт, и вместе с тем — это активная жизненная позиция, заинтересованность во всем. И в небольшой Березовке, нередко, особенно в бытность главным художником, задавленная планом, кучей дел и проблем, Людмила Михайловна оставалась человеком с широким кругозором. И поэтому она пришла к своей выставке в Москве, конечно, как преимущественно белорусский по тематике и истокам художник, но отнюдь не как художник периферийный. Ее ассоциативному взгляду, ее широкому мышлению могут позавидовать и столичные специалисты.

Говоря об искусстве Владимира Семеновича Мурахвера, я бы выделил три важных качества его таланта. Во-первых, по природе своего художественного мышления Мурахвер, конечно, монументалист. И может быть, даже в какой-то мере жалко, что он связал себя на всю жизнь только со стеклом, неизбежно диктующим камерные размеры. По творческому подходу, по умению выделить главное, не увлекаться деталями, стремиться к обобщению — по всем этим признакам, видимым не только в его стекле, но и в портретах, в живописи, он, несомненно, художник монументального плана, ибо, как говорила еще В. И. Мухина, монументализм — это не приемы и не техника, не огромные размеры, а метод мышления художника. И если приглядеться к его «Маскам», «Монстрам», «Королям», «Лицам», то мысль о монументальном начале его творчества станет самоочевидной.

Второе, что хочется отметить, это то, что Мурахвер — художник прежде всего изобразительного, образного искусства. Он умеет строить утилитарные вещи, умеет играть на ассоциациях, умеет изобретать. Но все же прежде всего он — фигуративный художник. И изобразительные вещи удаются ему гораздо более, чем чисто конструктивные и функциональные. И в бытовых вещах он скорее изображает наше представление об утилитарных предметах, чем создает что-то принципиально новое. Даже когда ему приходится иметь дело с бытовой формой, он вводит изображение в печатку на тулове, в пробку, в какую-нибудь лепную деталь, превращая привычный предмет в своего рода «одушевленную» бутылку, флягу или штоф.

Третья черта художнического дарования Владимира Семеновича, которую нужно особо выделить, — это его дизайнерская изобретательность и мужская основательность в работе. Вообще-то каждый мужчина, а тем более мужчина-художник, — немого изобретатель, технарь, комбинатор. По-видимому, это свойство мужского ума. И у Мурахвера оно сказалось и в области художественной, и в собственно технической. Им придумано большое количество различных приемов и методов, способствующих нередко неожиданному раскрытию художественных качеств стекла. Особенности его удач — это манипулирование с тиходутым и моллированным стеклом, с пластинами стекла, которые получают различную фактуру, а затем сминаются, склеиваются, кладутся горячими на какую-либо подставку-форму и стекают по ее краям, образуя причудливые и каждый раз разные чаши, блюда, вазы. Это также его бесконечные эксперименты с прессованным стеклом, приведшие в конце концов к созданию совершенно нового «неманского пресса».

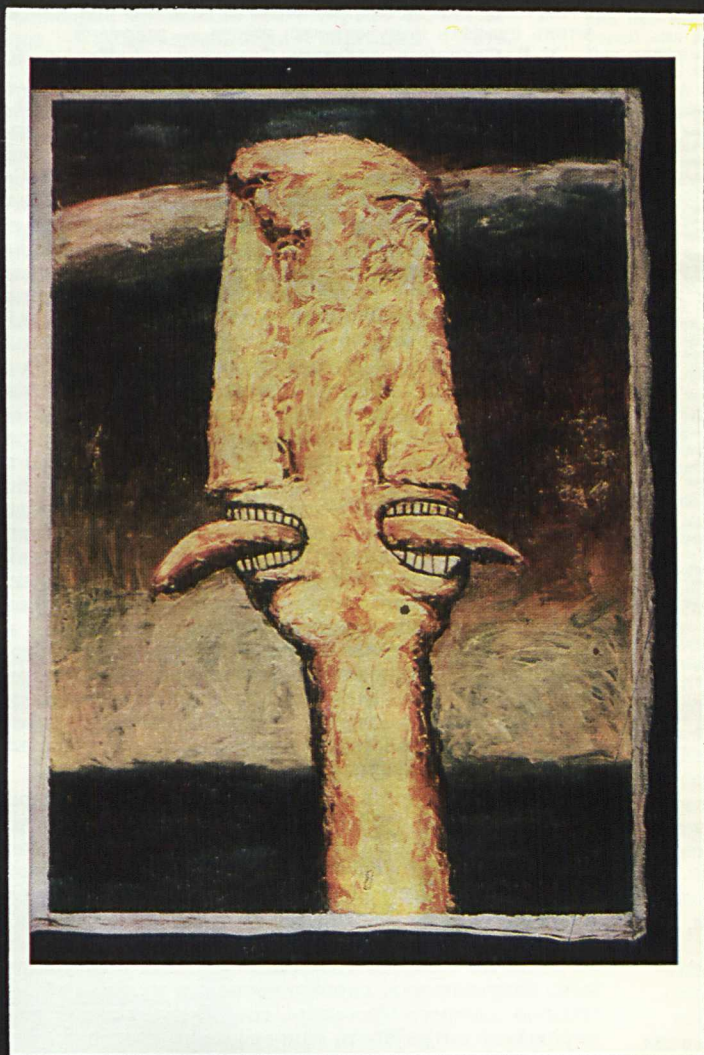
Наверное, сказанным не исчерпываются особенности творчества Мурахвера, но эти три черты представляются определяющими в его художественной деятельности, хотя, может быть, основательность, как свойство характера, следовало бы выделить отдельно как не зависящую от таланта и определяющую все поведение художника.

И все же в конце хочу сказать о том, что трудно понять отношение к Мурахверу властей предрежающих, в том числе и руководителей Белорусского Союза художников. Человек, сделавший несколько тысяч образцов для завода, то есть для нас с вами, украсивший Березовку своими мозаиками и витражами, обладатель ряда наград и премий советских и зарубежных экспозиций, общественник, вложивший столько сил в физкультурное развитие молодежи — в своей республике не удостоен даже почетного звания и дождался персональной выставки в Москве уже почти в пенсионном возрасте. Конечно, всем нам знакомо, а многие испытали и на себе правоту евангельского изречения о том, что нет пророка в своем отечестве. Но вроде бы это отечество мы перестраиваем, и остается лишь надеяться, что и по отношению к Владимиру Семеновичу восторжествуют справедливые принципы оценки его неустанной и благородной деятельности — деятельности не только на пользу заводу и поселку Березовка, но и всей белорусской культуре. Иначе нам останется лишь, как одному из его персонажей, недоуменно и горестно развести руками...

Никита Воронов

УКР-1

А. Ройбурд
Гармония высветляемого бытия
Х., м. 1989



В «Ракурсе-12» мы сделали попытку дать хотя бы фрагментарное представление о молодом поколении украинских художников, творчество которых, на наш, и не только на наш, взгляд, представляет собой одно из наиболее интересных явлений нашего современного искусства. Не все, вероятно, покажется понятным с первого же взгляда, что-то шокирует, что-то предстанет обыкновенным для молодых авторов стремлением к эпатажу. Однако мы просили бы читателей не торопиться с выводами уже хотя бы по той простой причине, что молодое украинское искусство и его самоосознание выглядит странным лишь на фоне широкого, но, увы, довольно бедного и довольно архаичного культурного пространства. В мировой практике, напротив, есть прямые аналоги этому явлению, и прежде всего европейский трансавангард, чрезвычайно самобытным вариантом которого и является, очевидно, новая «украинская волна».

ИНТЕЛЛИГИБЕЛЬНОЕ — предмет или явление, постигаемое только разумом или интеллектуальной интуицией.

МОСКОВСКАЯ НОМА — термин, введенный в оборот П. Пеперштейном, одним из трех участников группы «Медицинская медгерменевтика», и получивший широкое распространение.

ОЗНАЧАЕМОЕ — смысловое содержание в знаке, передаваемое **ОЗНАЧАЮЩИМ** как посредником.

ОЗНАЧАЮЩЕЕ — то, что в знаке доступно восприятию (зрению, слуху).

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ — представительство, представленность. Быть репрезентированным означает ввести результаты своей творческой деятельности в культурный оборот, перейти от автономного, отдельного (вплоть до полной неизвестности) существования наедине с натурой и Вечностью (вечными ценностями) к существованию внутри культурного сообщества, войти в его систему, стать ее элементом и, соответственно, быть ориентированным уже на культуру, социум (а не Натуру), историю (а не Вечность).

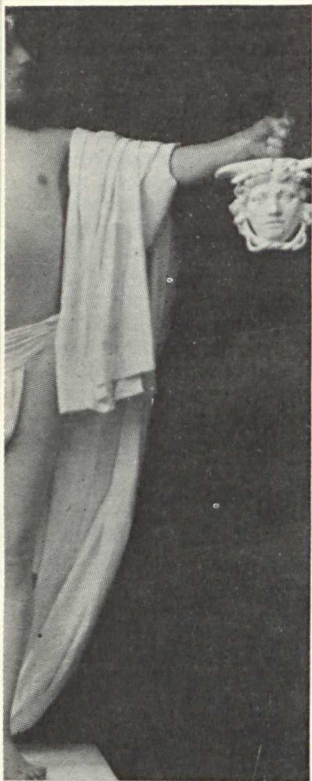
СИМУЛЯЦИОННЫЙ (СИМУЛЯТИВНЫЙ) ЖЕСТ — прием постмодернистской художественной практики, при помощи которого художник имитирует какое-либо действие, объявляет о собственном авторстве созданного до него, о совершении несовершенного в реальности (например, подписывает своим именем чужое произведение, имитирует чужую манеру) и т. д. С. ж. — своего рода демонстративный, игровой плагиат, имеющий исключительно эстетические цели.

РА 12 КУРС

Апокриф

Арсен Савадов Георгий Сенченко

И вняв Бытию, обратились к сущему, но не знали, что все движется к Имени. Уверовав в движение, разрушили сущее и обрели себя на недеяние. Пытались исчерпать Небытие, но устали от возвращения. Устрашившись, сотворили жертву, дабы призвать Волю, но Воля искушала Судьбу. Приняв керинейские розы, возрадовались благоуханию, и радости не было предела, и обратились они в бегство, и утвердились в том, что свободны, но что-то вечно ускользало. Пришли к утраченному, но значения были пусты. Воздали пустоте, но розы уже увяли. Раскаялись... И выпал снег... И было сказано: «Появись в чем бы то ни было, кто подчинит (с благими намерениями) кого бы то ни было».



Скetch о младоукраинской живописи (взгляд из Киева) Александр Соловьев

Прибегая к терминологии, используемой иногда в Ракурсе, следует сказать, что главное качество украинского Текста — это его объем. Текст этот тяготеет к множеству под-текстов более, нежели к единству. Уже репрезентированные Тексты Ленинграда и Москвы обладали тем же качеством в силу своей емкости и эклектичности. Но все же это Тексты Города, как сказал бы поэт, «охватываемые разом». Текст Украины — скорее географическая карта со своим Севером и Югом, с многочисленными городами, каждый из которых подобен Новому Вавилону, с местами, напоминающими. Эдем (Крым) и с зонами ада (Чернобыль). А памятуя еще о таких факторах, как скопление народов, стилей и культур, следует говорить уже не об эклектичности, а о конгломеративности.

Украина никогда не была отягощена веригами концептуализма. Его здесь не было нигде, за исключением Одессы, уроженцы которой не случайно составили ядро обосновавшихся в Москве «обустроителей смыслов» — медгерменевтов. Не получил развития соц-арт, непопулярны объекты, инсталляции, перформансы и неогео. Украина, сбрасывающая с себя ярмо соцреализма, обращает на себя внимание как носитель новых, или свежих, дрожжей витальности. У новой генерации украинских живописцев много общего с поколением в целом. Одни и те же любимые авторы-постструктуралисты, имена которых чтут, а книг не читают; один и тот же набор выделяемых эпох и стилей (от маньеризма — до «новой экспрессивности»); одни и те же общепотребимые термины (смерть Автора, жертва, качества, деконструкция, симуляционный жест, индивидуальный квазимиф, разрыв, пустотность). Все те же Х. Л. Борхес и М. Хайдеггер, тот же Восток. Главной же отличительной чертой младоукраинцев является естественный сплав небесно-астрального эсхатологизма и чувственного гедонизма, проистекающего от изобилия почвы и щедрого пластического рельефа. Художники «украинской волны» более всего привержены фигуративной и куда менее абстрактно-экспрессивной живописи, наделяя даже эту последнюю элементами фигуративности. Они обладают отчетливым чувством «гран стиля», картинности мышления. Ее иногда выводят из парадной сюжетно-тематической картины, однако гораздо резонней искать происхождение данного явления в практике современного мирового искусства (от Клементе, Шнабеля и Салле до Джилберта и Джорджа). И если А. Бонито Олива, исходя из образа московского метро, и назвал соцреализм «подземным постмодерном», то младоукраинцы ощущают себя в его «надземной» части.

Иногда говорят об исчерпанности миссии постмодерна, но с этим трудно согласиться — и потому, что подобные утверждения не подтверждаются художественной практикой, и потому, что постмодерн является естественным плодом нашей эпохи, которая завершает не только век, но и тысячелетие. Время заката всегда предполагает тот или иной вид декаданса, что же касается перспектив постмодерна на Украине, то они как раз и воспри-

нимаются в «закатном» (то есть обнадеживающем) свете.

Говоря об «украинской волне», нельзя не начать с А. Савадова. Писать о нем трудно не только оттого, что он сильный и сложный художник, сочетающий в своем искусстве концептуальные и витальные начала. Все дело в том, что уже будучи конституированным, он остается нереализованным — идеи опережают «руку». Савадов пришел в постмодерн не столько через ситуацию и среду, сколько имманентно, само-утвердившись в состоянии *разорванного* сознания и, одновременно, экипировавшись постмодерном как методом в поисках языка *цельного* «существования посредством чего угодно». «Меня как раз и устраивает, — говорит он, — разрушающая сила постмодерна, могущая строить только деконструктивный ряд, вечно кусающая себя за хвост, дающая мне тотальную свободу экзистенциального выбора как продукта уничтожения всяческого эстетического коррелята (конструкта), но не могущая не творить меня как блудного сына, осознавшего свои скитания как свой дом». В качестве центральной задачи он выдвигает возвращение языку живописи его необходимости, а значениям — значений. Или, иначе, — радикализацию живописи в плане ее априорной невербальности, но не для того, чтобы снова сделать ее «живописной», а чтобы еще более сакрализировать ее смысл, наполнить запредельным бытием. Чтобы, поминая Автора, возродить его из «структурального человека», возвратив тем самым отношение к живописи как к молитве, и вновь сделать искусство из жеста — жертвой.

У Г. Сенченко, соавтора Савадова по «Печали Клеопатры» нет энергетичности его коллеги, но зато есть тонкость, даже хрупкость. Эти качества, вкупе с «ново-дикой» манерой, сообщают его произведениям зыбкую, миражную метафизичность, дают ощущение балансирования на грани тайны. Он провоцирует зрителя на поиски разгадки происходящего на картине («Сакральный пейзаж Питера Брейгеля»), одновременно окутывая действие таким туманом, который делает само осмысление абсурдным, а сопереживание ложным. Разделяя убеждение Борхеса в том, что «в удел нам остаются одни цитаты», Сенченко целиком воспроизводит брейгелевский рисунок, повторяя тем самым распространенный постмодернистский ход. И если сам Брейгель «избрал сюжет, где человек, по форме своей сходный с пчелиной колодой, как бы исчезает в одушевленной безличности» (О. Бенеш), то смысл цитирования художником Брейгеля не может не соприкасаться с этим смыслом, имея, одновременно, свой собственный, отрицающий первый, смысл, который не требует расшифровки. Так каждый новый человек, каждое новое поколение перезаписывает давным-давно написанные историей «письмена».

Все чаще в киевской, а то и в московской, среде появляется термин «постсавадизм», которым обозначают главным образом живопись А. Гнилицкого, О. Голосия и В. Трубиной. Это достаточно разные — и по отношению друг к другу, и внутри собственного искусства — художники. Гнилицкий меланхоличен. Голосий интуитивен, «отвязан», импульсивен. Это — природные колористы. Живопись — сильная сторона В. Трубиной — ей свойственна специфическая псевдосюжетность картин и фактурная разработка живописной ткани. Будучи иногда чуть-чуть салонной и театральной («Благая весть»), она способна радовать большой непосредственностью и незаданностью своих работ («Декорации непреднамеренного убийства»).

Парадоксальность положения всех троих, которая, возможно, и является причиной их внутренней раздвоенности, заключается в том, что, будучи куда более плодовитыми, нежели А. Савадов, они предпочитают следовать за лидером-сверстником. Почему? Конечно, огромную роль здесь играет обаяние искусства и самой личности А. Савадова, олицетворяющего собой тип крайнего индивидуалиста, «пророка», убегающего от собственных пророчеств. Но сама сегодняшняя ситуация с ее крайним релятивизмом, допускающая, одновременно, и культ субъективности, и полную деперсонафикацию, способствует такой раздвоенности — порождает потребность одновременно следовать в кильватере, и порываться к одиночному плаванию. Возможно ли в такой ситуации возникновение некоей школы, направления? Скорее всего нет, необходимости в них не видят и сами художники, бегущие от «монокультурности». Но что же тогда «постсавадизм»? Скорее всего некая духовная общность, общее «поле». А. Савадов открывает новые горизонты художественного сознания, он художник «отсутствия идей», выстраивающий иные, чем прежде, системы ценностей. Идущие вослед улавливают лишь форму, манеру. Пародируют, играют («Вулкан героев», «Геронический канон» А. Гнилицкого), рассказывают страшные сказки, создают своего рода огромные иллюстрации, серийный мультипликационный («Тигры, пожирающие праведников» В. Трубиной), не выходя за пределы собственно сенсорного плана, не поднимаясь над уровнем чисто пластического мышления. Это не мешает появлению незаурядных результатов («Желтая комната», «Казнь» О. Голосия, «Дискурсия о тайне» А. Гнилицкого), но ничего не оставляет от савадовского порыва «в мир иной», замещаая его простой манипуляцией трансавангардной стилистикой.

Качество внутренней раздвоенности более всего воплощено в живописи А. Гнилицкого. Он совмещает в себе и по-барочному «теплого» живописца («Юдифь и Олоферн», «Стопники», и холодного постмодерниста, исповедующего своего рода «концепт без концепта» («Зов Лаодикий»). И если А. Савадов, умеет сочетать «витальность» с «концептуальностью», то А. Гнилицкий своим творчеством превращает их сосуществование в проблему. Сегодня, когда уже немыслима «бесследность концепта», не получается ли, что концепт без витальности — скучно, а витальность без концепта — грубо? Если же они, устремившись друг к другу, сольются — не будет ли и скучно, и грубо? Возможен ли действительно животворный синтез в искусстве младоукраинцев, так или иначе тяготеющих именно к по-современному расширенному мышлению? Как ни банально, это покажет будущее...

КИЕВ

как культурная модель

Сергей Ануфриев

Приехав в Киев, я сразу обратил внимание на большое сходство этого города с Римом. Уже сама архитектура натолкнула меня на это сравнение. Затем, увидев бесконечные холмы и открывающиеся пейзажи, я пришел к идее рельефности как основополагающей черте этого города. Рельефность ландшафта здесь переходит в рельефность оформления зданий, сообщая невероятную, очень приземленную и, одновременно, неистовую пышность всему декору киевской жизни и всякому сочному и мясному проявлению киевской ментальности. Это своего рода витальная ментальность барокко.

Если первым из основных признаков этого города является барочность, то другим — рекреационность. Рекреация — это, если использовать буквальный перевод, отдых; в социологии же — система санаториев, домов отдыха и детских площадок. Обычно в городе рекреационные зоны сведены к минимуму. Москва, к примеру, представляет собой непрерывное пространство движения, пространство интенций, некоего метафизического стремления. Такие же города, как Одесса или Ленинград, вместо рекреационных зон имеют зоны запустения: отсутствие каких бы то ни было обустроивающих признаков.

Гуляя с киевскими жителями, я обратил внимание на то, что их город, в отличие от Москвы или, скажем, Одессы, очень сильно расчленен зелеными пространствами парков, где проложены очень красивые и приспособленные для ходьбы дорожки, стоят очень удобные скамейки. Всегда можно осмотреться и полюбоваться красивыми видами. Деревья будто бы посажены специально. Фонтаны, спуски и подъемы — все устроено так, что гуляющим пребывание здесь не составляет никакого труда. Это — окультуренная среда, а не аморфное «криминальное пространство», которое всегда противостоит в городе пространству напряжения: строгой и жесткой системе улиц и площадей.

Пространство Киева не менее напряженно, чем в других городах. Я бы даже сказал, что знаковая напряженность здешней архитектуры больше, она просто предельно напряжена. Сплошной рельеф, являющийся в Киеве многомерным состоянием (ландшафтный рельеф и рельеф поверхности жилищ), был бы невыносим, если бы не существовало променадных пространств, то есть рекреационных зон. Благодаря им напряжение имеет характер не интенции, а растекания. Если сравнить, к примеру,

Киев с Одессой, то последняя — это рунированный город, помещенный среди сплошной никак не обустроенной, дикой природы. Она просто дикая, там может быть все что угодно. В парках Киева, напротив, понимаешь, что с тобой ничего не произойдет. Такое пространство своим устройством корректирует человеческое поведение. В нем трудно быть криминальным: оно, с одной стороны, не расслабляет, а с другой — не напрягает. Здесь человек действительно отдыхает. Однако этот отдых не имеет характера массового гуляния, карнавала. Это места частного отдыха. Карнавальность перенесена на знаковое пространство города, на его улицы, площади, оформление домов. Они совершенно карнавальны и очень обобщены. В то время как рекреационное пространство очень индивидуально.

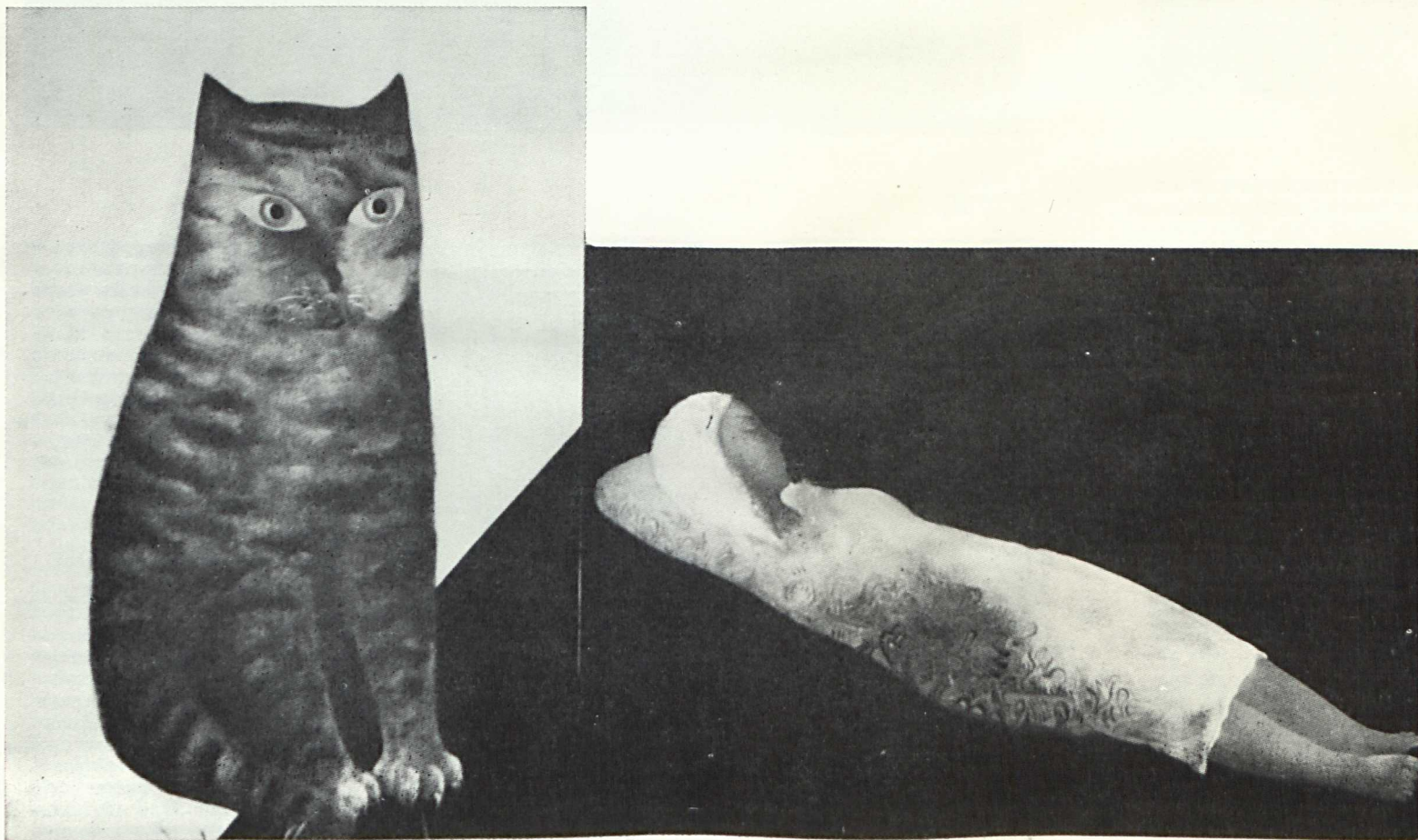
Мои впечатления от Киева вылились в следующую метафорическую схему. Культура, если говорить о ней как о целостном феномене, сравнима с городом. Она, конечно же, не едина, как не едины и города. Культур много, и они разные. Современная культура — культура напряженная, представляющая собой пространство непрерывного движения без отдыха. И ее пространство исключает ортогонализированный взгляд откуда-то сверху. Дистанция по отношению к культуре считается продуктивной и потому узаконена. В такой культуре пространство, откуда можно взглянуть (то пространство, где находится тот самый человек, который дистанцируется), совершенно не определено и не обустроено. Максимальное дистанцирование, к примеру, является основным принципом Кабакова. Он выстраивает бесконечную цепь авторов и персонажей, за которыми невозможно увидеть настоящую личность. А то место, где она все-таки находится, эта личность, и есть рекреационная зона, в которой она внутренне отдыхает от обязанности «быть в культуре». Как Бог, который, сотворив мир, в то же время почивал, или же, что в нашем случае то же самое, сотворив его, почил.

Однако здесь таится опасность противопоставления культуры бытованию. Потому что, чем больше дистанция, тем механистичнее становится культура. И потому настоятельным становится требование введения рекреационных зон внутри самой культуры. Конечно же, любая культура обладает некими пустырями. Старые культуры — это разрушающиеся города, окруженные дикой природой, современные — это города урбанизированные, со своими заросшими пустырями. Но речь идет не о тех местах, которые находятся за пределами города, и не о тех необустроенных, заброшенных местах внутри него, где нет ничего городского, где черт знает что происходит и куда человек попадает по чистой случайности. Такие феномены культуры, как искусство сумасшедших, психоделическое, детское искусство и т. д., подобны заброшенным местам: они находятся прямо внутри культуры, но как бы не являются культурой. Задача как раз и состоит в том, чтобы их окультурить. Очистить все эти пустыри от мусора, разметить, проложить удобные для ходьбы дорожки, поставить скамейки и создать атмосферу, которая позволит не «расслабиться», а именно отдохнуть. Пространство, повторяясь, с одной стороны, не расслабляет, а с другой — не напрягает. Идя по городу, человек уже не испытывает чудовищного напряжения. А проходя через напряженные пространства, он способен увидеть их пышность и величие, не забывая о том, что существует рекреация. То есть, работая, человек знает, что у него есть путевка в санаторий.

Такое требование к культуре можно рассматривать как требование ограничения рабочего дня. Как, допустим, в Италии, где существует четырехчасовой обеденный перерыв, служащий не для гульбы, после которой о работе уже никакой речи быть не может, а именно для рекреации — спокойного, сосредоточенного и очень продуктивного отдыха, который не противостоит культуре, а встроен в нее.

Возможности именно такого рода в изобилии предоставляет Киев. Их наличие позволяет этому городу существовать богато и полнокровно. Сейчас это практически наш единственный крупный город, который вызывает. Москва искусственно поддерживается в качестве зоны деятельности лишь потому, что обладает с т а т у с о м. Иначе с ней начало бы происходить то же самое, что с Ленинградом, Одессой, Львовом и другими старыми городами, лишенными рекреационных зон. Киев же город, в котором есть еда, в котором люди веселы, тучны и рады жизни. Можно сказать в связи с этим, что Киев является наиболее точной моделью не той культуры, которая существует, а той умозрительной культуры, которую хотелось бы себе представить как более культурную культуру. Такую культуру-город, в которой человек может себя чувствовать знакомо-напряженным и культурным потому, что у него есть возможность оглянуться по сторонам и увидеть не рельеф, а ровную, спокойную листву и уходящую вдаль дорожку, на которой он никогда не споткнется.

Р. Жук
Спящая женщина
Х., м. 1988





А. Савадов
Вавилонский приют
Х., м. 1987

В. Трубина
Тигры, пожирающие праведников
Диптих. Х., м. 1989

лизует «цы». Великорусское сознание ориентировано в основном на «малое богатство». В силу этого оно с недоверием относится к категории «сю». Перефразируя И. В. Мичурина, это можно выразить так: «Мы не можем ждать «сю» от природы, взять его у нее — наша задача». (Ср. у А. Толстого: украинские степи «что девка ядреная, портками потряси — по уши в зерне ходить будешь».) «Цы», возвышенное присутствием «сю», безмятежно витает в поле витальности, исходящей от плодородной украинской земли, образуя тем самым некое эфирное тело — «Виталию». Константные характеристики фундаментальных реалий Украины (голубое, пышное, солнечное, роскошное, черноокое, сладкоголосое и т. п.) дают возможность прочтения термина «витальность» (в — Итальяность) как «восточнославянская Итальяность».

Параллель Украина — Италия можно рассмотреть на многих уровнях. Например,

О душевном искусстве

Александр Ройтбурд,
Михаил Рашковицкий



С. Панич
Вопиющий
Х., м. 1989

В восточнославянском мифо-космосе Украина воплощает понятие Юга. Отсюда мифологема украинской природы как роскошной, избыточно плодородной (невозможность высказываний типа «Россия! Нищая Россия!»). Если в великорусском государственно-культурном сознании середины XX века миф об изобилии подчинен культу труда, то в украинском — доминирует: изобилие рассматривается не столько как вознаграждение, сколько как ниспосланный небом щедрый мир. Это согласуется с конфуцианской традицией: «Малое богатство дается усердием, большое богатство — Небом». В чжоуской идеологии можно встретить и понятие «цы сю» — милостивое, благое одаривание. При этом дар (цы) рассматривается как истечение избыточной благодати (дэ), пролитие безграничной милости (сю) — Неба. Имманентно присутствующее в даре «сю» возвышает и сакра-



на историко-этнографическом, указав на структурное сходство космологического устройства Киева и Рима, расположенных, как известно, на семи холмах; или же сопоставить героические идеалы республиканского Рима и Запорожской Сечи, которую Ф. Энгельс характеризовал как «своеобразную казацкую республику»:

*«Що ті римляни убогі!
Чортзна що, не Брути!
У нас — Брути! І Коклеси!
Славні, незабуті!»*

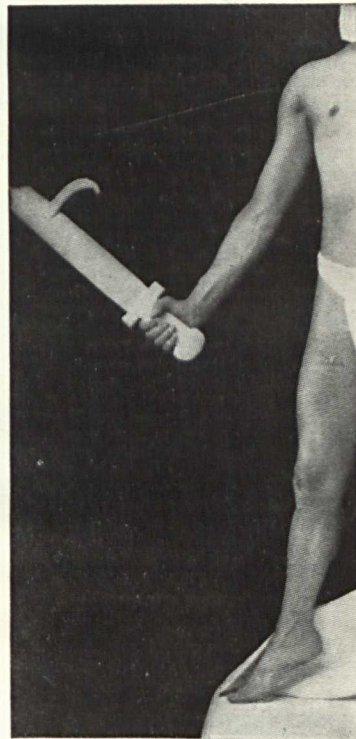
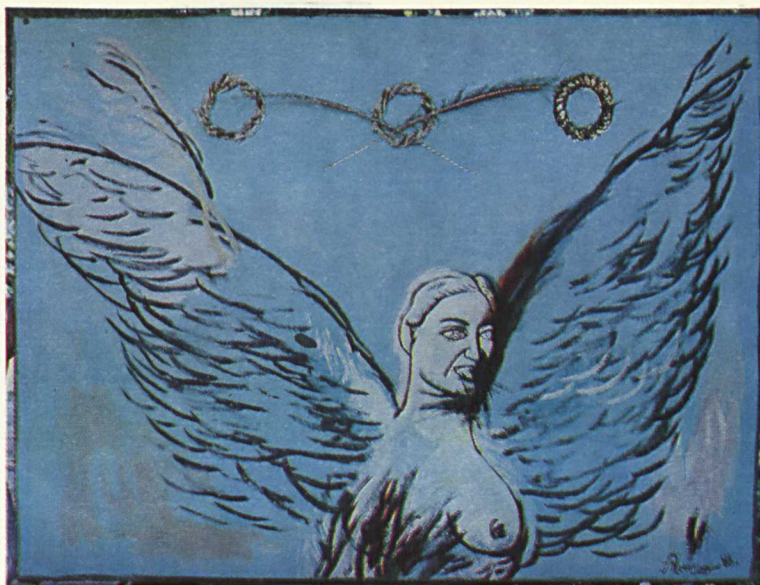
Т. Шевченко

Однако душа Италии отягощена тоской по невозвратному Золотому веку, по утраченному античному величию. Украина, не знавшая столь блестящего имперского прошлого, тоскует по самой возможности такой тоски. Тоска эта прекрасна, как неутоленное любовное томление, но

предмет ее иллюзорен. Таким образом, Украина мыслит себя в роли некой иллюзорной, «Небесной Италии», столь же отличной от земной, сколь Небесный Иерусалим от реального.

Однако любовное томление, сколь бы оно ни было прекрасно само по себе, тяготеет к реализации (в данном контексте — к репрезентации). Автономная же репрезентация оказывается для Небесной Италии неполной в силу сложившихся культурных приоритетов. Ее тяга к реализации, как правило, разделена с собственным инструментарием, в той или иной степени дистанцированным во внешний локус. Таковым выступает «московская нома». Описывая структурные особенности индивидуально-креативного менталитета члена этой номы, П. Пепперштейн пользуется метафорой «шизофренического Китая», которую мы считаем корректным распространить на понятие номы в целом. При этом

А. Гнилицкий
Зов Лаодикий
X, м. 1988



нельзя не заметить наличие в ментальности «шизофренического Китая» тенденций к десакрализации, деструкции архетипа, ироническому дистанцированию и т. п. Вступая в вассальные отношения с ним, Небесная Италия вынуждена совершать ряд чисто ритуальных жестов, удостоверяющих ее приверженность нормам и привычкам «шизо-китайского» менталитета.

Свершив сей условный ритуал, Небесная Италия освобождается от оценочных императивов сюзерена. Отныне ничто не препятствует ей обратиться к Пластике и Поэтике, в которых искусство обретает плоть и кровь, дабы созидать собственное тело. Это тело, являясь продуктом созидания, само становится созидательной силой. Оно создает, по Ф. Ницше, дух как орудие своей воли.

Космос «шизофренического Китая» интеллигибелен. Пребывая в нем, художник устремляется к реальностям, лежащим вне пространства сознания, но обречен описывать их в координатах сознания либо предусматривать возможность таковых описаний. Дух Небесной Италии не стеснен повинностью «обустройства смыслов», зато томим тоской по возможности тоски, которая влечет не шизофренические опыты расширения сознания с последующей рефлексией и структурированием (П. Пепперштейн), но помутнение рассудка и вслед ему — тотальное поэтическое безумие. Роль интеллекта здесь — предпринимать заведомо тщетные попытки познания сущего и, внезапно осознав их тщетность, актом импульсивного самоустранения дать возможность моментальной трансформации

концентрированной энергии познания в вопль высокого безумия, в момент исторжения коего дух устремляется к сущему. При этом сам вопль обречен кануть в звукопоглощающую пустоту духовного за-пространства изображения. Беспредельность пустоты обращает вопль в невопл, его звучание — в незвучание и даже соответствующий ему жест — в нежест, поскольку изображение выполняет функцию непрозрачного экрана, сокрывающего Великую Пустоту. Однако функции явленного не могут быть редуцированы к утилитаризму дорожного знака, указующего на за-присутствие сокрытого. Ведь именно в пространстве явленного искусству предоставляется обрести плоть, кровь, тело, дух. Именно отсюда последний устремляется к сущему. Само указующее латентно пребы-

вает в явленном, определяя механизм его репрезентации, вызывая деформацию смысловых коммуникаций, кажущихся, на первый взгляд, произвольно и бесцельно разомкнутыми, но, на самом деле, суггестивно предрасполагающих перцепиента к проникновению в сакрализованное за-пространство. Иначе говоря, механизм действия указующего подобен механизму считывания информации об ощущении присутствия ложечки в чашечке, описанному в известном анекдоте о советском разведчике в Лондоне (ложечки уже нет, но след от нее остался).

Таким образом, в идеале может возникнуть некая пустотная модель, холодная и гулкая, одухотворенная и, в то же время, как бы неодушевленная. Но — в идеале. На самом деле благодатная небесная почва делает не-

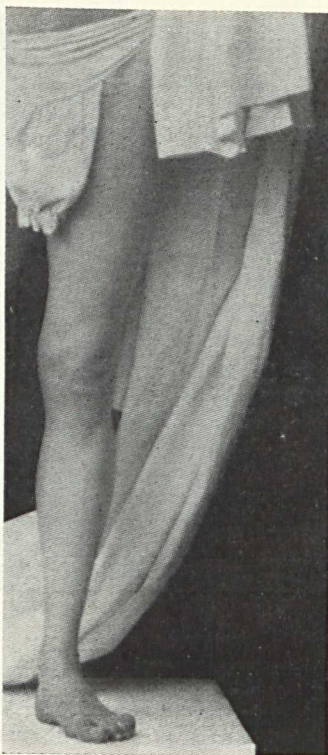
избежании прорастания — в зазорах между элементами пустотного каркаса — одушевленного, вернее, одушевляющего, а именно: нежности, трогательности, юношеского эротизма, сладкоголосия и т. п., что, с известной долей погрешности, может быть определено как «комплекс душевности».

Наличие такого характера творчество младшей ветви украинского трансавангарда, иногда определяемой как «новые пежные». Иначе говоря, речь идет о своеобразном «трансавангарде с человеческим лицом». На первый взгляд, это обозначение тавтологично, поскольку интернациональный трансавангард с первых дней своего появления отчетливо декларировал, что обладает таким лицом. Но нельзя не заметить, что лицо это уже как бы «иначе устроено». Это естественно, поскольку оно пережило тотальную деструкцию в эпоху авангарда и было успешно реконструировано в ходе постмодернистской контрреволюции. Ряд важных черт прежнего «лица искусства» либо атрофировались, либо претерпели необратимые структурные изменения. Однако новое образование идентифицирует себя с этим ранее потерянным лицом — следовательно, оно таковым (разумеется, с ритуальной постмодернистской оговоркой) и является.

В обозначенном общем случае трансавангарда в коммуникативном процессе «искусство—зритель» вступает в действие система встречных жестов, обусловленная классическим ритуалом. Каждая из вступивших здесь в коммуникацию сторон — «с человеческим лицом», но у первой из них оно является таковым отчасти номинально, в силу конвенционального допущения, и жесты, совершаемые ею, соответственно деформируются, приспосабливаясь к «неправильному устройству» лица. Если даже вторая сторона сама по себе не является источником деформаций, то они проявляются хотя бы как реакция на деформации со стороны первого участника коммуникации. То есть мы сталкиваемся с дихотомией встречно-деформированных, заведомо «неправильных» жестов, условно считаемых правильными.

В случае с «новыми нежными» художник изначально стремится выстроить коммуникацию по уже деформированному-канону. При этом «комплекс душевности» провоцирует реверсию к некоторым утраченным в процессе деструкции-реставрации «человеческого лица» функциям, что, в свою очередь, несколько «выправляет» деформированные жесты. Однако это не «более правильные», а «выправленные» жесты, пережившие деформацию и обладающие тайной памятью о переживании.

Из всего вышесказанного напрашивается вывод, что степень деформаций обусловлена произрастающей душевностью, которая, в свою очередь, регламентирована степенью деформаций.



*«По-прежнему, о лампа, красота твоя,
живит собою зал полузаброшенный...»*

Э. Мерики

СЕМЯ ОЛИВЫ

Александр Гнилицкий

Бесплодный поиск истины довел мой мозг до зыбкого желе. Аморфен он. Показывание любое или брожение-потрескивание рожаемое произвольно им же способно сдвинуть и увлечь в любую сторону. Больное состояние. Предчувственное, предволевое. Ему, разжиженному до состояния разложения нужна холодная стальная игла. Я — желание боли. Я желание быть иглой, парализующей усталую рефлексию мозга. Вонзить и прекратить дрожь жалкую. Я весь желание холодной точки моего затылка, в которую стремится жало, чтоб мозг мой, превратившийся в предострие, струился, принимая

тотальное как сущее свое.

Ищу и в страсти я свои потери. Когда, набравшись губкой крови, затвердевает череп, я первый пересплю со словом и буду феодом первой ночи. Но, чу — слабее спазм. Я остываю, расслабляясь мягким. Я слаб витально. Нет. Мне ни за что не стать отъявленным злодеем, мне не достать плевы монаршей девы-слова. Я слаб витально. О, толпы дивных амазонок. Что ж, чужою болью обстрадаю

я свой гнилой постмодернистский
век.

Ирония, я дань тебе плачу устало.

Искусство наше, точно сельское хозяйство, вширь стремится. Когда-нибудь оно, бежа соблазнов целины, в песках приляжет утомленным македонским, предвкушая самое себя. Тут я как тут, засохшей азиатской спорой заколосюсь в усталой Александром почве.

Ищу и в страсти я свои потери, но предельна страсть. Оргазм — смерть страсти. Возрождаясь вновь, сквозь бардо проходя, — желание обретаю и так играю со своею половиной нижней в чехарду.

Ирония, я дань тебе плачу устало, но к истине стремлюсь.

Оно (искусство) не хочет и не может ни с кем общаться более. Немо оно и безъязыко. Что делать мне — его отцу и сыну. Осталось мне спасение себя или продление хотя бы. Рай, где ты, отзовись, молчанье нарушь. О мир, уродлив ты и извращен. Где истина?

Сократ, я понял: в наше время в софизм я верю более, чем в миф. Мой рай — где ад, покой — где смерть. Софизм, Сократ, язык эзопов мифа.

Сочинение «Семя Оливы» принадлежит одному из наиболее интересных, оригинальных художников, представляющих лицо «украинского постмодерна». Современные художники не ограничиваются лишь пластическим творчеством, включая в пределы собственной деятельности и литературную практику. Это вполне естественно в ситуации, когда искусство не желает замыкаться в старых рамках, превращаясь в эклектическое соединение ранее достаточно отдельных видов творчества. Текст А. Гнилицкого содержит типичные для артистического мышления нового поколения украинских художников мотивы и мыслительные принципы, которые несколько проясняются при сопоставлении данного текста с сочинениями других авторов, представленных в настоящем Ракурсе. Достаточно характерно в этом смысле уже и название текста, соединяющее в себе тему южного витализма с фамилией известного итальянского критика, крестного отца трансавангарда, А. Бонито Оливы.

Поэтика Суржика, или котлета по-киевски*

Константин Акикша

В современной художественной жизни на Украине, в Киеве, Олег Тистол и Константин Реунов занимают обособленное место. Сознательно обрекая себя на «запредельность», положение «и здесь и не здесь», они распространяют отличия за пределы творчества, пестуя свою независимую поведенческую модель. Начали даже поговаривать о том, что они художники уже не украинские, а «московские». И причиной подобного размежевания послужила не только «необычность» их творческой программы, но и то, что для многих украинцев Реунов и Тистол превратились в художников диаспоры (читай: Москвы). Ибо очень возможно, что продолжительное «московское сидение»: штурм Фурманного переулка, закончившийся завоеванием необходимого жизненного пространства, определенной репутации и, судя по всему, вождельного рынка — вызвано и некоторой идейной близостью к столичной школе.

Так кто же Тистол и Реунов — «киевляне» или «москвичи»? Односложно не ответишь. И потому, прежде чем перейти к анализу их творческой программы, звучно нареченной «волевой гранью национального постэксцентризма», хотелось бы прояснить их отношения с тем, что все чаще именуют «украинской волной», ибо, отрицая родство с киевской школой постмодернизма, «национальные постэксцентрики» связаны с нею не слишком заметными, но неразрывными узами.

Феномен «украинской волны» ждет серьезного осмысления, но уже сейчас можно заметить некоторые черты, характеризующие неординарный для столичных

критиков живописный ренессанс, разразившийся на Юго-Западе. Украина, фактически не знавшая серьезного неконформистского движения, миновавшая концептуализм (е общему-то изначально чуждый чувственной южной натуре), вдруг породила целую волну постмодернистской живописи, причем не вопреки, а благодаря обстоятельствам. Строгость крайне консервативной школы неожиданно сослужила молодым художникам добрую службу: даже традиционное для украинской живописи 60—70-х годов маниакальное пристрастие к эрзацу «картины большого стиля» они сумели обратить в свое преимущество, адаптировав «картинное мышление» отцов и наполнив его новым содержанием. Мэтры местного соцреализма должны ликовать, ибо в конце концов произведение нового поколения можно охарактеризовать как «искусство с качеством».

Что касается Тистолы и Реунова, то, при их определенной формальной близости «украинской волне», все же существует принципиальное идеологическое различие. Многие молодые киевские коллеги относятся к «постэклектистам» с настороженностью, подозревая их в неискренности. Со стороны их программа выглядит не более чем отмычкой, удачно подобранной к «московскому замку», к тому же — настолько своеобразная житейская ситуация, вольно или невольно сформированная Реуновым и Тистолом. Бурление «постэклектизма» они противопоставили метафизическому спокойствию несомненных лидеров и основателей «украинской волны» А. Савадова и Г. Сенченко. Мало того, невольно пародируя ситуацию, сложившуюся среди киевской молодежи, естественно, подпавшей под мощное влияние творчества и личности Савадова, Реунов и Тистол начали рекрутировать своих сторонников. И можно сказать, что первая мобилизация в ряды «волевой грани» уже завершилась.

Обвинение в эдиповом комплексе по отношению к «отцам» — основателям «украинской школы» я отрицать не берусь, хотя и замечу вскользь, что эдипов комплекс может быть двигателем прогресса. Что же касается первого обвинения, то осмелюсь утверждать, что оно неверно. Элемент «программного цинизма», вне всякого сомнения, присутствует в теоретических построениях Реунова и Тистолы, но они этого с самого начала и не скрывали.

«Трансцендентальному космополитизму» постмодернистов «национальные постэклектисты» противопоставили не только актуализированный гротеск, но и свою «украинскость», заявив о ней как о краеугольном камне собственной программы. Тут-то и началась «волевая грань». Сущность «волевой грани» национального постэклектизма сводилась на практике к использованию набиших

оскомину национальных (или же региональных) символов-стереотипов в гротескном контексте. Художники объясняли подобное использование как единственный способ бегства от эстетизации реальности, ибо они еще и поэтизируют используемые знаки, а не только оперируют ими, как московские соцартисты. И все же их творчество типологически близко соцарту. Недаром же коллеги по Фурманному, очевидно, затрудняясь всякий раз произносить длинное название группы, стали именовать их «нацартистами», конституировав тем самым их генетическое родство с соцартом. Справедливости ради, к этому следует добавить, что «нацарт» оказался не столь прямолинейным, как его сооправдатель, да и чисто живописные качества во многом смягчили его литературность: неожиданный гибрид, таким образом, был выведен путем скрещивания «украинской живописности» и «московского ерничества».

И тут придется вернуться к декларативному «украинизму» Тистолы и Реунова. Боюсь, что для художников, с сожалением замечаящих сегодня, что есть уже «украинская волна», но еще не состоялась «украинська хвиля», дионисийская пляска Тистолы и Реунова может показаться куда более опасной ересью, чем «безродный космополитизм» постмодерна, ибо постэклектисты, исполняя жигу на «могилах отцов», мешают дальнейшему процветанию национального салона, столь милого сердцу представителей нарождающейся «хвилы». Но в конечном итоге Реунов и Тистол используют не столько штампы национальной культуры, сколько своеобразную субкультуру, характерную для востока Украины, которую можно определить как культуру «суржика». Этим словом называют смесь украинского и русского языка, на которой говорит киевское население, в большинстве своем об этом и не подозревая. Но суржик — это не только язык. Это и фальсифицированная история, переполненная штампами, это буйное цветение национального кича. Это свечка каштана, это девушка в венке, это тысячи метров холста, изведенных киевскими живописцами на изображение «Киевских схилив» (склонов) и пейзажи «Мальовничой Украины».

Несмотря на все свои различия, оба художника едины в том, что поэтику суржика они воплотили (может быть, не задумываясь об этом) в изобразительном языке, по структуре своей удивительно напоминающем суржик лингвистический, ибо как первый, так и второй состоят из смеси русских и украинских элементов.

Материал этот безграничен, творчески пока не осмыслен. И комическая его красота — сама по себе есть гарантия искренности намерений Реунова и Тистолы.

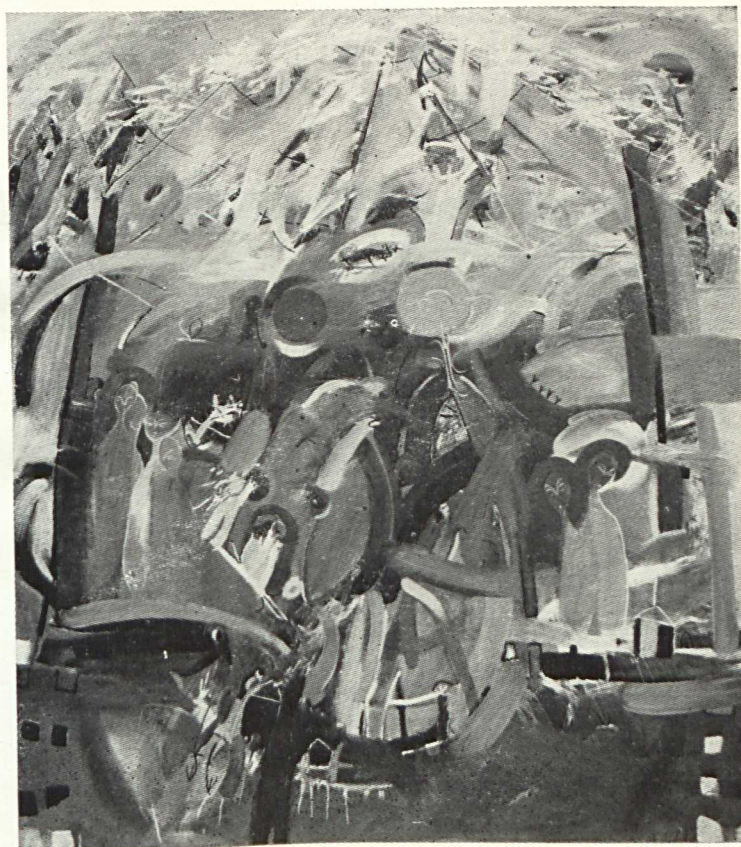
* «Котлета по-киевски» — название одной из работ К. Реунова.



В. Трубина
Поклонение новорожденному страху
Х., м. 1989



П. Керестей
Новый год
Х., м. 1988



Другое лицо: украинский феномен (взгляд из Москвы)

Владимир Левашов

На карте «живого искусства СССР» (редакции до 1988 года) район Украины представлял собой пустыню с редчайшими оазисами. И оттого появление на молодежной выставке «украинской волны» стало сенсационным открытием неизвестной культуры на давно изученной территории. Пришлось вспомнить, что Украина издавна выступала по отношению к Москве в качестве региона-донора, питая своими соками разные участки креативного тела столицы.

Москва была конечным пунктом своего рода художественной эмиграции, и новоприбывшие, подчиняя свою деятельность господствующим на приютившей их территории законам и обычаям, вносили в них определенные изменения, но все же врастали в ту или иную московскую традицию. Поэтому, в конечном счете, украинского искусства как такового для столицы и не существовало, налицо была та же Москва, продолженная в некоторые географические пункты за своими пределами.

Эффект новизны, порожденный украинским присутствием на молодежной выставке, по-моему, был как раз и связан с обнаружением впервые чужого незнакомого лица. А вернее, того, что было наконец опознано именно как лицо.

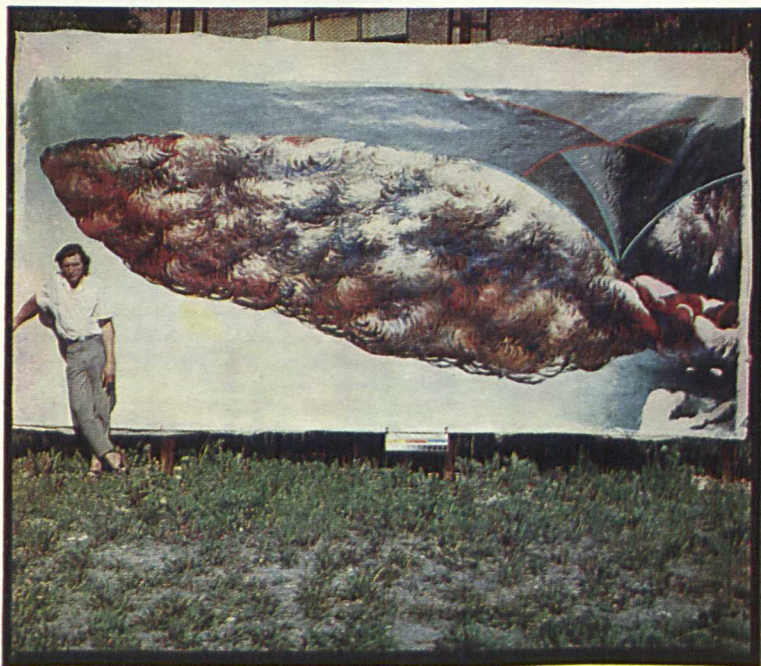
Новое поколение киевлян и одесситов (особенно киевлян) явило широкий поток сильной и свободной фигуративной живописи. Именно живописи в виде картин больших и очень больших форматов, а не объектов в виде живописных полотен. Во-вторых, эта постмодернистская живопись не имела заметных предзнаменований в ближайшем прошлом: подпольно-альтернативного движения (если говорить о Киеве, откуда все и пошло) не существовало, господство социалистического реализма было практически тотальным. В-третьих, постмодерн на Украине зародился без сколько-нибудь заметного участия Москвы.

Предпочтение «горячего постмодерна» «холодному» постконцептуализму, принятому Москвой, было предопределено исторически, а отнюдь не является результатом свободного и здорового выбора «лучшей» из этих двух тенденций. Ибо молодые киевляне только и могли стать «постмодернистами», для этого им оказалось достаточно культурной почвы, на которой они родились. «Концептуалистами» они стать просто не могли, ибо концептуализм есть уже достаточно поздний продукт эволюции неофициального, или хотя бы не официального, искусства.

Однако из всего сказанного отнюдь не следует заключать, что новое украинское искусство хуже московского. Оно — иное. Более того, стадийно иное. И в этом смысле история московского неофициального искусства помогает понять, что происходит сейчас на Украине.

Как пишет А. Ерофеев («Метаморфозы «московского авангарда». — Искусство, 1988, № 10), альтернативное искусство 60-х го-

А. Гнилицкий
Авзония обитель Рая
Х., м. 1989



О. Тистол
Воссоединение
Х., м. 1988



К. Реунов
Катастрофа
Х., м. 1989

дов «во многом носило реставрационный характер», восстанавливая ценности, утерянные в предшествующие времена. Поэтому естественно, что живопись была чем-то большим, чем «чистая пластика». Художники выходили за пределы эстетики, в область свободного философствования, желая создать «единственное в своем роде «тотальное» произведение». Это вполне приложимо к творчеству А. Савадова и Г. Сенченко. Именно они, как основатели украинского постмодерна, вновь ввели в обиход крупный (как можно крупнее) формат и монументальную форму, повысившую температуру пафоса и гротескную квазиакадемическую содержательную программу, сделав ставку на создание одиночной, уникальной Картины. Конечно, все это было в европейском, особенно южноевропейском трансавангарде, который здесь и взят в качестве модели (пусть и в чисто инструментальном смысле). Но все это было и в соцреализме, столь долгожительствующем на Украине, а потому вызывающем особенную аллергию. Савадову и Сенченко, как ни парадоксально, очень повезло, что они застали соцреализм. И что именно в последний, падеюс, период его украинского цветения — на Западе произошла «постмодернистская революция», переориентировавшая искусство с космополитического идеала прогрессизма на возврат к региональным ценностям. Поэтому от соцреализма, не прыгая через пропасть, можно было сразу вступить в постмодернизм. Это совпадение давало редкую историческую возможность «художественного взрыва» в украинском регионе. Заслуга обоих художников в том, что они ее не упустили, а уже с их легкой руки и, возможно, против их желания, «горячий постмодерн» стал своего рода «национальным стилем». При этом Савадов с Сенченко остаются в исключительноном положении не только в силу своих природных способностей, но и потому, что последователи выглядят уже «национальными» художниками, а основатели — еще «космополитами»-западниками (и восточниками).

Возвращаясь к местным истокам, интересно все-таки сравнить тип старой, соцреалистической, и новой, постмодернистской картины «савадовского» типа. В обоих случаях форма и содержательная программа находятся в отношениях господства и подчинения: содержание есть причина формы, форма исполняет по отношению к смыслу прикладную роль. Но соцреалистическая картина доводит до нас вполне — по крайней мере по своей интенции — земную программу, «савадовско-сенченская» — открывает Небесный Образ. И там, и здесь присутствует обман: в первом случае обман перманентен (лживо содержание, халтурно-ремесленная форма), во втором случае обман инструментален, подчинен запредельной ему истине. Но при этом форма и содержание в соцреализме одинаково лживы, и потому их взаимонадежность дает эффект тотальности обмана и, одновременно, внутренней непротиворечивости, неложности. Социалистическая картина имманентно истинна, ибо вся она целиком — в плане формы и содержания — трансцендентна земной реальности, несоотнесима с ней. А постмодернистский опус разводит форму и содержание к разным полюсам: план формы характеризуется разомкнутостью и имитированностью смысловых связей, план подлинного содержания спрятан за формы, трансцендентен им. Здесь жалкий обман соцреализма превращается в Великий Обман. Форма не способна вместить содержание, более того, лжет о нем. Она может только открыть его, расступившись, образовав внутренние разрывы. Будучи запредельным формой, содержание не может, следовательно, быть выстроено в литературную программу, а форма не может «нарисовать собою» хотя бы контуры содержания, она может только расступиться перед ним, явив пустотную плоть Небесного Образа. И если разрыв порождает обман, то сам обман указывает на конечную истину, тая в себе пескываемое. То есть Великий Обман есть Не-обман, ибо в пустоте вечности противоположностей не существует, она недуальна.

Говоря о «новой поэтике», Савадов, как я понимаю, имеет в виду не что иное, как бытие Поэта. Поэт, будучи именно Поэтом (с большой буквы) — слитен с Бытием. Он — Тот, Кто Приходит из области абсолютной свободы и приносит ее с собой. Поскольку он приходит, то явлен, поскольку явлен, то посредством формы. Но форма лжива, следовательно, явление Поэта

возможно лишь в акте разверзания формы и высвечивания заформенного. То есть это своего рода «транспенированное явление». Форма и существует только затем, чтобы совершить этот жест приоткрытия Того, Кто Приходит; следовательно, чем более они не привязаны друг к другу — «отвязаны», тем менее инструментальны, более бытийны. Степень разверзания формы соответствует уровню явленной нам свободы Поэта, этим актом они высвечивают сияние креативной свободы своего автора. Их автор, умерший в них здесь, вечно жив на Небесах, ибо его произведение поминает его, свидетельствует о нем — находящемся Там.

Таким образом, деконструкция формальной, хоть и ново-формальной, ткани производится не во имя самой себя, а для отвержения своего запредельного «фона». В этом смысле савадовский постмодерн постконцептуален, но он разрушает не концепт концептуализма, а концепцию соцреалистического типа, имеющую своим правилом связность формально-содержательной ткани. Такой постмодерн не тождествен «классическому» европейскому, ибо план означаемого (истинного содержания) остается по-прежнему сакрализованном: задача тематизировать его даже не предусматривается, а потому не может и быть его деконструкция — сама она здесь частична, затрагивая лишь форму. Так появляется постмодерн с художественным идеалом модернистского типа или, иначе говоря, постмодерн, проповедующий идеологию мистического модернизма. И уникальность его появления как раз и связана с перманентной уникальностью нашей культурной ситуации, где вместо стадии модернизма присутствует стадия социалистического реализма, конфронтирующего с модернизмом. Однако соцреализм есть тоже модернизм, но извращенный. И борьба с ним всегда шла под знаменем модернизма истинного, а победа совпала со временем победы постмодернизма на Западе. Так пропущенный этап накладывается на следующий, модернизм латентно присутствует в постмодернизме. Не согласиться же с тем, что с точки зрения хронологии постмодернистский модернизм есть аномалия — невозможно.

Искусство «постсавадистов» выглядит более нормально-европейским, хотя, с точки зрения основателей «стиля», легковесность и отсутствие у последователей желания служить «высшим» целям кажется ополнением однажды найденного, вялым эпигонством.

«Постсавадисты» делают искусство явлением только культурным, а не духовным (метакультурным). Их творчество отменяет аскетически-торжественную монотонность искусства лидеров-предшественников, распадаясь на ряд персональных версий, которыми эти художники доказывают свое право на индивидуальную судьбу. О. Голосий может позволить себе демонстрировать живописный темперамент, используя некую темную систему являющихся в его холстах образов-символов; В. Трубина, ничуть не чувствуя себя преступницей перед «священной доктриной» Савадова, — создавать живописные вышивки-псевдоиконы. А. Гнилицкий может спокойно находиться в состоянии типично постмодернистского кризиса, сделав самую эту кризисность индивидуальной ролью. Кризисность при этом может оставаться только необходимым составляющим его живописи, тогда как кризис Савадова или Сенченко был бы для них, пусть и временным, но крахом.

Эти «новые нежные» (выражение А. Ройтбурда) сделали то, что при всем желании не смогли бы сделать двое первых украинских постмодернистов: они образовали тело нового искусства, соединили его с почвой культуры и развили постмодерн «вширь». Если бы Савадов и Сенченко остались «одинокими гигантами», их открытия умерли бы вместе с ними, а скорее всего, даже гораздо раньше, ибо для жизни искусства нужна традиция, а значит последователи. Они всегда «искажают» идеи первооткрывателей, может быть, даже не заботятся о верности им, «разграбляя» созданное когда-то в поте лица, но в их творчестве начальные открытия и получают жизнь, остаются в истории искусства. Хороша эти открытия, они их тем самым берегут.

Трудами «постмодернистов второго призыва» это искусство избавляется от опасности остаться монокультурой. Оно начинает идти в рост в Одессе, прорастая сквозь фундамент рафинированной живописной традиции и сугубо оригинальной местной ментальности. «Главный одесский постмодернист» А. Ройтбурд, борясь с остатками жанровости и сюжетности, упорно конструирует из развалин собственной, чуть более ранней живописи сумрачно-циничные квазисакральные пространства. Более привязанные к городской традиции местного искусства С. Лыков и В. Рябенко тоже медленно, но верно эволюционируют в сходном направлении. Постмодернизм, таким образом, начинает постепенно распространяться по Украине, захватывая не только Одессу, но Ужгород (П. Керестей) и Львов (Р. Жук), выстраивается, как и подобает живому растущему организму, во многоуровневую систему, обретая своих радикалов и консерваторов, художников, целиком захваченных его течением и имеющих к нему лишь косвенное отношение. То есть это искусство приобретает лицо. И если на прошлогодней выставке московский глаз выделил украинское искусство в качестве «другого лица» из множества нелиц, то еще и потому, что у объекта и субъекта взгляда есть кое-что общее. Более того, им уже есть, что делить. И тут вопросы собственно искусства и художественной стратегии перерастают в проблему раздела территорий и становятся вопросами «геополитики».

Вообще, видимо, современная склонность к «номадизму» в практике живописи перерастает в борьбу за «сферы влияния» и «энергетические источники» — даже в области артистической мифологии. На мифологической карте оказалось по крайней мере две спорные области. Это Италия (с Римом) и Китай. Устами П. Пепперштейна «московская нома» была идентифицирована с Китаем, в то время как Украина отождествляет себя с Италией

(а Киев — с Римом). Такое разделение ролей вполне понятно, поскольку Китай в данном случае символизирует ментальные и концептуальные (холодные), а Италия — витальные и пластические (горячие) качества. Но украинцы-«итальянцы» считают себя верными хранителями восточного духа и потому претендуют на «китайское наследство». Они стремятся к преодолению грубой витальности, гармонизируя ее интеллектуализмом, чтобы в конечном счете подняться над тем и над другим, взойдя в сакрализованные метапространства.

Москва же не могла похвастаться столь беззаветной верностью всевозможной «китайщине». «Паломничество в Страну Востока» здесь возродилось лишь усилиями пилигримов из медгерменевтов (двое из которых — бывшие одесситы), принявших от А. Монастырского эстафету «шизоанализа» и все шире разворачивающих собственную деятельность.

В свою очередь московские авангардисты тоже не прочь «разыграть итальянскую карту». Тема Москвы и Рима вполне плодотворно разрабатывается в творчестве А. Филиппова, и у столицы на звание «третьего Рима» есть, кажется, свои права, основывающиеся на историко-идеологических прецедентах. А после недавно прошедшей в итальянской столице выставки нескольких московских художников, имевшей название «Москва — третий Рим», эти права начинают получать «международное признание».

В свете сказанного выше следует заключить, что лицо украинского искусства было опознано московским взглядом не просто как другое, но как противоположное своему. Противоположное, однако, в том смысле, что устроено оно обратно симметричным образом. Именно так выглядит обычно отражение нашего собственного типа в зеркале. И поскольку для понимания себя и самоопределения нам всегда нужно Иное, вглядывание в зеркало не останется только нарциссическим занятием, но послужит всеполезному делу самопознания.



Г. Сенченко
Сакральный пейзаж Питера Брейгеля
XII, м. 1988

ПОПРАВКА
В «Ракурсе-10»
статья «Свобода — это как?» принадлежит не Сергею Киселеву, а Александру Киселеву. Приносим обоим наши извинения.

Персей.
Открытка. Фрагмент
(не картина)



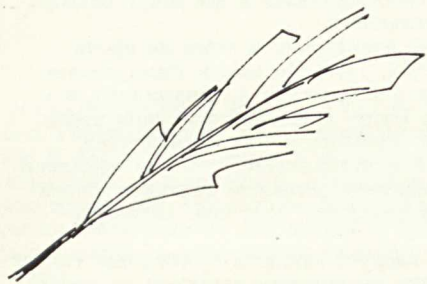
Консультант
«Ракурс-12» В. Левашов
Редактор А.Тарханов
Художник И.Тарханова

В следующем выпуске:
Ракурс-12
Фурманный переулочек, роман
с продолжением

Гоголевы дни*

Александр Амфитеатров

Здесь



Николай Васильевич —
Александру Сергеевичу
Его высокородию милостивому государю
Александру Сергеевичу Пушкину,
двора Е. И. В. камер-юнкеру.
По Тверскому бульвару, насупротив
Страстного монастыря,
на собственном памятнике.



Любезный друг Александр Сергеевич!

Поздравь: меня открыли! Событие, наверное, уже известно тебе из газет и городской молвы. Я слышал даже, что тебя, по случаю моего праздника, вымыли. Приятно было узнать. Это обещает, что лет через тридцать, когда будут открывать памятник Виссариону Григорьевичу Белинскому или Ивану Сергеевичу Тургеневу, меня тоже помогут. Это хорошо. Чрезмерного франтовства не похвалю ни в ком, но время от времени умываться не мешает. Впрочем, в Москве о чистоплотности памятников усердно заботится климат. Еще накануне моего открытия начало мне на голову капать холодной водою. Такого ада я еще никогда не чувствовал. Предполагал сперва, не попался ли я в руки инквизиции, а тот, кого я принимал за скульптора Андреева, не есть ли самый Великий инквизитор?

Праздники мои кончились. Сажу и отдыхаю от впечатлений <...>

Доволен ли я собой? Ты по собственному опыту знаешь, что все русские литературные монументы походят на пробку, которую, совершенно неизвестно, по каким причинам, некто взял из графина и воткнул в пирожное. Я не исключение. Прибавь к тому, что тебя все-таки делал г. Опекушин, тогда как меня — г. Андреев. Москва уже выразила ему благодарность на банкете в честь мою, просвистав ему сперва из балета «Роберт и Бертрам, или два плута», а потом просто: «Не лей ты мне, батюшка, медный истукан!» В обильных лужах Арбатской площади вижу отраженную фигуру. Платье на ней совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот. Впечатление — как от Плюшкина: — Ой, баба! Ой, нет! — Конечно, баба!... — Подобный капот носил Акакий Акакиевич, прежде чем Петрович сшил ему новую шинель с серебряными лапками под апплике. Правда, с Акакия Акакиевича роскошную шинель эту немедленно сняли воры на такой же огромной и пустынной площади, как Арбатская, на которую меня задвинула «просвещенная заботливость московского городского управления». Очевидно, из таких именно опасений г. Андреев и оставил меня кутаться в капот Акакия Акакиевича. В недостатке средств одеть меня приличнее сомневаюсь, так как слышал, что г. Андреев за истукан мой получил хороший гонорар.

А впрочем, если говорить откровенно, то я и тому уже рад, что как бы то ни было и в каком бы то ни было виде, но я все-таки существую. <...>

Открывать меня набралось великое множество народа. Но тщетно искал я в толпе товарищей и наследников моих по литературе. Если кого и находил, то лицо его походило на лицо школьника, выбежавшего из секретной комнаты, куда начальник призвал его с тем, чтобы дать кое-какое наставление, но вместо того выскочив совершенно неожиданным образом. Первым впечатлением моим, когда упала пелена, было: здесь много чиновников. Затем, ослепленный пестротой мундиров, оглушенный пением кантаты, я уже ничего не видел — видел какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего. С перепуга едва не крикнул, как Агафья Тихоновна: «Пошли вон, дураки!» Но снизу на меня смотрел экзекутор Яичница, косился городничий Антон Антонович Сквозник-Дмухановский <...>

Что сказать тебе, любезный Александр Сергеевич, о речах, произнесенных в честь мою? На площади, у памятника, говорил один А. Е. Грузинский. Русский оратор — такой чудак: до тех пор, пока не войдет в комнату, ничего не рассказывает. А. Е. Грузинский назвал меня «триумфатором, но лишь на свой особый лад». Это похоже на «генерала, да только с другой стороны», и я совершенно смущен теперь: что же я — больше или меньше настоящего триумфатора? Г. Грузинский успокаивает, что больше. Но потом, в университете, профессор Сперанский переубедил меня, что меньше. Оказалось главною моею заслугою, что меня выбрали некогда в почетные члены Московского университета. А выбрали за то, что были равно дружны со мною Тимофей Николаевич Грановский и Михаил Петрович Погодин. А сам я был, дескать, ни славянофил, ни западник, не красавец, но и недурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы

молод. Я хотел заметить профессору, что он горько и оскорбительно ошибается, навязывая мне чичиковские приметы, но не успел, так как заговорил виконт Мельхиор де Вогюэ. Виконт заключил речь таким комплиментом, какой разве только приличен одной девице, с которой идут танцевать. <...>

Князь Е. Н. Трубецкой сделал выговор тройке, птице-тройке, зачем слишком быстро скакала. Спасибо еще, что не оштрафовал за быструю езду без принятия предосторожностей. <...>

Некоторые из ораторов пытались пускаться в политику. Иные рассуждали с жаром, но большая часть была таких, которые на весь мир и на все, что ни случается, смотрят, ковыряя пальцем в своем носу. <...>

Приключения с г. Валерием Брюсовым не берусь тебе объяснить. Ведь это история, понимаешь ли: история, сконапель истуар¹. Явился, вооруженный цитатами с ног до головы вроде Ринальдо Ринальдини, и скандалиозу наделал ужасного. Говорил такие речи, что, признаюсь, у меня не станет духа произнести их. Вся зала сбежалась, председатель плачет, все кричат, никто никого не понимает, — ну, просто оррер, оррер, оррер!² Но каково же после этого декадентское воспитание? Ведь это просто раздирает сердце, когда видишь, до чего достигла, наконец, безнравственность.

Хорошо еще, что случился тут харьковский профессор Багалей. Хотя он генерал какого-то даже вовсе постороннего ведомства, но шум поднял такой, всех распустил! Всех там этих декадентов, символистов, всех начал откалывать и гвоздить: «Да вы, говорит, что! говорит; да вы, говорит, это! говорит; да вы, говорит, литературы своей не знаете! да вы, говорит, искусство-продавец, говорит». Испуганные декаденты бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь; но не тут-то было: так и остались там, завязнувши в дверях и окнах.

А меня профессор Багалей похвалил:

— Не знаешь, — говорит, — чему удивляться: верности ли и сходству с оригиналами или необыкновенной яркости и свежести кисти. <...>

Зачем же, однако, изобретать бедность да бедность, да несовершенство нашей жизни? Был истинно отрадный момент и на моем празднике. Слышу вдруг:

— Желаю, — говорит, — чтобы скорее, — говорит, — наступило, — говорит, — время, — говорит, когда творения, богатые русскою мыслью и словом, станут доступными всему русскому народу, когда все русские без исключения воспользуются благими плодами просвещения.

— Батюшки, кто бы такой? Только не стихами выражается, а то совсем бы Николай Алексеевич Некрасов:

*Эх, эх! придет ли времячко
(Приди, приди, желанное!),
Когда мужик не Блюхера
И не маркиза глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет!*

<...> На этом радостном проявлении просветительной искренности позволь, дорогой друг, прервать письмо и мысленно проститься с тобою! Нуждаюсь в отдыхе. К тому же встревожен: из Петербурга телеграфируют, будто Меньшиков написал три миллиона строк в доказательство, что я был яростный черносотенец. Три миллиона строк! Что за скверный город! Только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник, черт их знает как, откуда-то нанесут всякой дряни!

Будь здоров. Любящий тебя

Николай Гоголь.

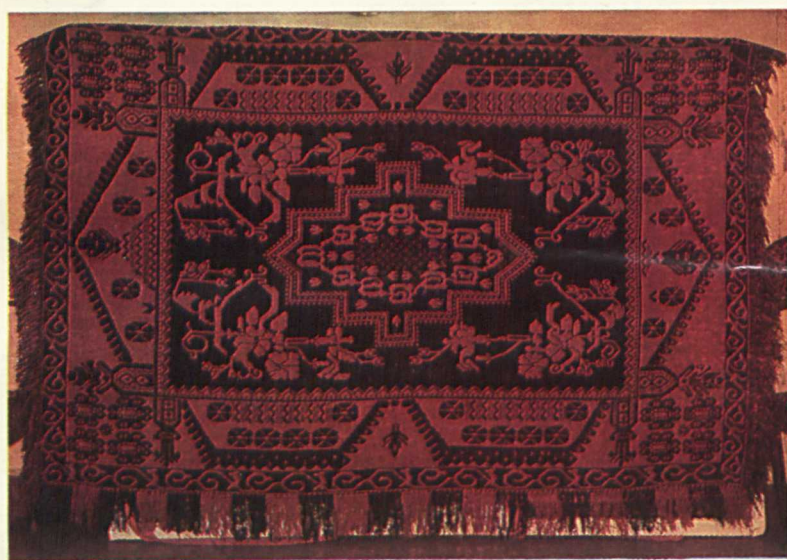
P.S. Новый адрес мой: Арбатская площадь, собственный монумент. А впрочем, время дачное. Пиши лучше по старому на Даниловское кладбище. Что-то мне монумент этот не того...

¹ От франц. *ce qu'on appelle histoire* — такая вот история.

² От франц. *horreur* — ужас.

* Александр Амфитеатров. Заметы сердца. — М., изд-во А. Д. Друтман, 1909.





Двухосновные ковры

Татьяна Малиновская

В огромном море видов и техник белорусского народного ткачества загадочным айсбергом встают так называемые «гродненские двухосновные ковры», которые обратили на себя внимание исследователей еще в 20—30-е годы XX века. Гродненские двухосновные ковры — это вид декоративных народных тканей, выполненных в технике двухосновного ткачества на широких кроснах длиной до 2 м, шириной — 1,5 м. Такие кросна заправляются на два навоя разными по цвету нитками. Каждая нитка создает свое цветовое поле, и лишь по контуру рисунка обе полы ткани соединяются — отчего цвет нижнего полотна создает узор верхнего и наоборот.

Территория, где встречаются памятники двухосновного ткачества, сегодня довольно обширна — это Гродненский, Шучинский, Свислочский районы Гродненской области, а также Витебщина и Минщина. За границей, кроме Польши, эти изделия зафиксированы в Германии, Швеции и Норвегии, отмечены они в энциклопедических изданиях,

представлены в музеях народного искусства Польши, в Шведском музее Стокгольма и др.

Вопрос о происхождении двухосновного ткачества впервые был поднят польским исследователем Адамом Нахликом. Истоки двухосновного ткачества автор выводит от его прототипа, который в X—XV веках был распространен на территории Смоленской, Калужской, Московской и Владимирской областей. В 1926 году Государственный Исторический музей организовал выставку тканей XII—XIX веков. На этой выставке были представлены фрагменты тканей из курганов кривичей и вятичей, среди которых — шерстяные ткани с мережкой близки по технике двухосновным тканям. Эти ткани А. Нахлин определил как прототип двухосновных.

Центр двухосновного ткачества заключен в своеобразном территориальном треугольнике: Гродно — Белосток — Элк. В средневековье через эту территорию проходил важный торговый путь из Руси в Самбию — эта земля была местом посто-

янных военных столкновений, которые полностью опустошали территорию. Заинтересованные в возрождении этих богатых и удобных земель, местные князья заселяли ее колонистами из глубины чернорусских земель, а с XIV века Великие князья литовские заселяли эти земли захваченными в многочисленных походах на Восток ремесленниками старорусских городов, которые и были носителями технологического опыта двухосновного ткачества, расцветшего на этих землях в условиях городской культуры и полученного городами магдебургского права. Все это способствовало процвета-

хами Гродненщины. Одной из редких ткачих, владеющих этой техникой и художественной традицией, является жительница деревни Одельск Гродненского района Ядвига Августовна Райская. Она родилась в 1913 году и прожила в этой деревне всю свою жизнь. Технике двухосновного ткачества ее обучала Бронислава Яцкевич из Соколки, которая предложила нескольким девушкам их деревни обучить этому, уже в довоенные годы редкому, виду ткачества.

Надо отметить, что во все времена овладевали этой техникой лучшие ткачихи. В 20—30-е годы наставница

нако уже в XIX веке мастера создавали чисто декоративные композиции, мотивы которых утратили свое сакраментальное значение.

Двухосновные ковры, выполненные народным мастером Ядвигой Райской, в полной мере отражают трудности ткачихи — еще неосвоенный пласт новой культуры вписать в сложившуюся традицию, в чем и заключена сила художественного народного творчества.

Какие только влияния не прослеживаются в ковровых композициях Я. Райской! Здесь и традиция, и фабричные образцы, и профессиональное искусство модерна, и народ-

Предметы Гродненского двухосновного ткачества выполняются на обычном, традиционном для западных областей Белоруссии, варшате с одним навоєм, на который заправляются нити обеих основ. Основы отличаются по цвету. Заправка производится на четыре ничельницы. Каждый цвет основы проходит через две ничельницы с целью образования зева. Таким образом четыре ничельницы заправляются двумя цветами основы. Необходимо иметь устройство для изменения места основы в полотне, то есть чтобы на

место одной (например, черной основы) поставить в работу другую (красную) и наоборот. Для этого служит система блоков, скрепленных с поножами. По окончании заправки ничельниц заправка бёрда производится по две нитки одного цвета в каждое отверстие бёрда.

Начало процесса ткачества производится на одном из цветов, который посредством поножей опускается вниз. Далее по этой нижней основе с помощью специальной плоской длинной палочки набирается нужный рису-

нок, после чего, не убирая палочки, делается зев по цвету, противоположному рабочей основе, и прокидывается уток с нитью противоположного цвета. Затем палочку следует убрать, наступить на понож и набирать тот же рисунок по другой основе. Здесь есть два момента, которые необходимо особо подчеркнуть: во-первых, набор ведется по нижней основе («па-сподзе»); во-вторых, особо важным является ход поножей, — если перебор ведется «па сподзе», то поножи на верхнем поле.

нию этого вида ткачества не только в регионе, но и его распространению в Прибалтику, Германию и Скандинавию.

Двухосновное ткачество в ПНР — это живое творчество многих народных мастеров. Среди них Фелиция Ярошевич из деревни Янова, изделия которой представлены во многих музеях и культурных центрах страны.

Гродненские двухосновные ковры известны с XIX века. Двухосновные ткани использовали для убранства домашнего и церковного интерьеров. В домах ими покрывали кровать, стол и куфры; в церквях — пол у алтарей; использовали как покрытие на козьях, вместо попоны. Их дарили невесте к свадьбе, «афя-ровали» костелу, ткали для «пана», а с конца XIX века — на продажу. Изготовление подобных изделий требовало больших затрат и высокого профессионального мастерства — поэтому они всегда ценились.

Ковры выполнялись в старину из некрученых ниток. Ткались двухосновные тканые изделия из чистой шерсти. Нитки раньше красили сами ткачи натуральными красителями. В 20—30-е годы их окраску производили евреи в местечках, а также Виленская красильня Товарищества содействия народным промыслам, которая работала по заказам народных мастеров.

Техника двухосновного ткачества почти забыта современными ткачи-

обучала этой технике в течение месяца-двух. За обучение ученица расплачивалась вытканым ею «дываном» (ковром). Если наставница совмещала обучение с работой по хозяйству, то обучение продолжалось с осени до весны. В этом случае ученица выполняла за обучение разнообразные работы по хозяйству в доме наставницы и в ткацкой мастерской — таким образом, процесс обучения основывался на средневековом принципе «мастер — подмастерье».

Интересная коллекция двухосновных тканых изделий хранится в куфре Индурского костела Гродненского района. Самый старый был выткан в 1898 году. Это красно-белый ковер, на кайме которого выткана дата. Все в этом ковре: и мотивы, и композиция с четким ритмом треугольников и линий — выдает руку высокого профессионала.

Зелено-белый ковер из Индуры с датой «1958» уже слегка потрепан из-за частого его использования. Центральное поле его занимают изображения виноградных листьев, звездочек-«рачков» и пятилепестковых цветов с листочками и профильными изображениями птиц. Изображения звездочек-«рачков», разбросанных по всему полю, считают наиболее древним и традиционным мотивом двухосновного ткачества. Такие исследователи, как К. Хам, считают, что их количество и расположение в старину имело свое значение. Од-

ное искусство (прежде всего влияющие рисованные ковры) — все это умело перерабатывается в великолепные ковровые композиции, овеянные традицией.

Один из них очень красив. По рисунку и композиции этот ковер ближе к вышивкам, тканям и гобеленам модерна, чем к народному искусству. И лишь членение на геометрические плоскости выполнено на уровне старой народной традиции, характерной для гродненских ковров.

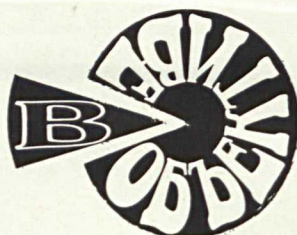
Когда Ядвига Августовна, быстрая, несмотря на возраст, женщина, садится на отполированную до блеска за долгие годы труда лавку при кроснах, большой и старый станок сначала как бы нехотя, со скрипом и стоном, приходит в движение. И вот уже не видишь, что за станком немолодая женщина да и станок пережил не одно поколение, — наблюдаешь единый слитный ритм целовека и станка. Юрко снуют пальцы ткачихи, перебирая нити согласно узору. За пальцами, догоняя их, продвигается «дошчатка-перабиранка», а уж за ней торопится челнок. Четыре поножа и ничельницы регулируют поле, через которое струится нитка из челнока.

Таким образом, изделия двухосновного ткачества, несмотря на все превратности времени и истории, продолжают жить в народном искусстве Понеманья как оригинальная и устойчивая традиция.



На стр. 34
Мой узкий, узкий,
узкий путь
Незнакомец в саду
Так проходит
земная слава
Отражение
Натюрморт с газетой

На стр. 35
Увидимся завтра
Автопортрет в образе
Винсента
Автопортрет в позе
Цицерона
Кадлит
Ватерлоо

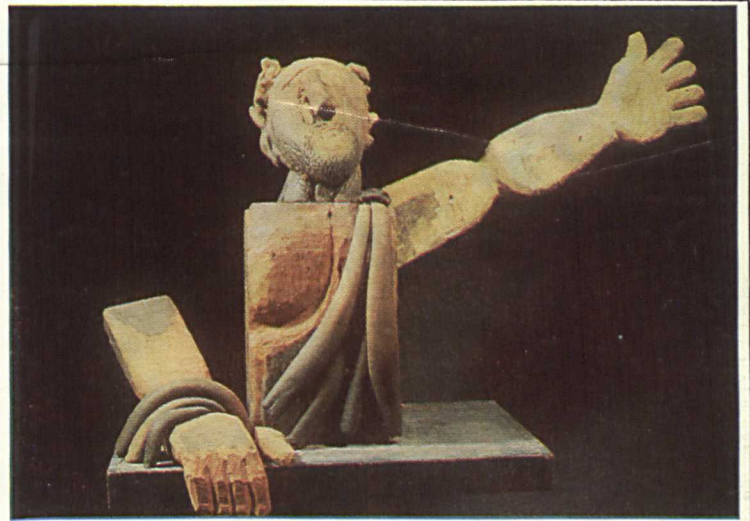


Леонид Лерман

— прогулки по Нью-Йорку

Дерево — любимый материал Леонида Лермана. Скульптор, окончивший ЛВХПУ им. Мухомовой, в настоящее время гражданин США; он в своих работах остается верен традиционному русскому отношению к этому материалу — бережно сохраняя природно-естественный характер его текстуры, демонстрируя привязанность приемам «рубленой» обработки форм, шероховатым фактурам, с введением грубоватой раскраски «под примитив». Смена географии мало повлияла на характер его творчества, которое развивается вполне в русле современной отечественной культуры и в этом смысле может служить подтверждением справедливости старой поговорки: «Сколь далеко ни пойдешь, а от себя не уйдешь».







ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ВОДЫ

Устремленные в небо струи воды, решительно преодолевающие сопротивление силы тяжести, — возможно, самое неестественное, но и самое зрелищное использование воды.

В воде есть некие свойства, которые вызывают к самым атактистическим глубинам нашей природы. В глубоких каньонах городов вода вместе с огнем, деревьями и почти скрытым небом над головой входит в состав тех немногих элементов, которые все еще связывают человека с его примитивным прошлым. Из них наиболее сильные эмоции пробуждают вода и огонь. Огонь в городе опасен, нежелателен и страшен, в то время как вода несет в себе радость: она животворна, она есть то вещество, из которого вышли мы все. Необузданность и изобилие воды будоражит ощущением ее первозданной мощи. Но и в неподвижных и мирных городских прудах и бассейнах вода действует на нас, как вид диких животных в зоопарке, мечущихся взад и вперед в своих клетках в прекрасном и тихом отчаянии, укрощенных решеткой, но всегда готовых к взрыву дикой ярости. Вода напоминает нам о высоких горах и потоках, о глубоких расщелинах и звонких ручьях, о тишине первозданной природы. Даже в городе вид и звуки воды волнуют в человеке самые сокровенные струны его души.

На протяжении многих веков люди использовали воду для украшения своих городов, а не только для питья и умывания. Самыми первыми водными артериями городов на Востоке служили ирригационные каналы, которые сбегали с гор и тянулись вдоль тротуаров мостовой, расходясь по прохладным зеленым садам за глухими стенами. На своем пути они поили пальмы и заросли цитрусовых, и звучание водяных струй охлаждало воздух не меньше, чем их брызги.

Любая культура с самых ранних времен вырабатывала свое отношение к воде и к тому, как следует ее использовать. В любой период истории высочайшие таланты и бесконечная изобретательность щедро расходовались на изобретение новых способов использования воды. В Персии и на Ближнем Востоке воду превращали в гладкие пруды, заполненные до самых краев настолько, что вода готова была перелиться через них, как вино в переполненном бокале. Края таких прудов всегда тщательно лепили и оформляли. И этот «сосуд», вмещающий воду, был архитектоничен, а конструкция его отрабатывалась с большой тщательностью. В воде ценилась ее способность к отражению и то ощущение прохлады, которое она давала. Здесь даже разбрызгиватели (фонтанчики) давали лишь тоненькую журчащую струю. Впоследствии этот принцип был заимствован в испанских садах.

Водяные сады Италии были более роскошны и активны. Водяные потоки начинались с источников высоко в горах, затем их разводили в желобах по террасам, покрывавшим склоны гор, где вода, бегущая с высоты, превращалась в тысячи водопадов, струй, каскадов, водяных стен и даже фонтанов с сюрпризом. Такой фонтан мог внезапно обливать гостей во время праздника в саду. В Италии фонтаны возводили на каждой площади, большой и малой. Обычно фонтан стоял вместе со скульптурой, где вода и мрамор сплетались в бесконечном разнообразии комбинаций. Причем эта их барочная сплетенность затрудняет представление о том, что действует тут более активно — мрамор или вода.

Воды Франции — тише. Большие гладкие поверхности, отражающие небо, располагались в больших симметричных бассейнах. Их геометрия, равно как и форма деревьев и лужаек, характеризовала отношение французов к природе. Прекрасная природа — это та, которая хорошо организована. Японский подход диаметрально противоположен. Каждый прудик там был миром в миниатюре. Каждый поток скрывал в себе свой источник, каждое озеро было окружено холмами и скалами — символ нетронутой природы, не поддающейся однозначному определению, миниатюрная модель отношения человека к окружающему его миру.

* * *

В наше время прогресс технологий создает все новые возможности для эффективного использования воды в городе. Новые насосные установки позволили решить трудную проблему водоснабжения большого города. Людовик XIV призвал к себе на службу три тысячи швейцарских наемников, для того чтобы выкопать каналы, по которым подводилась вода к фонтанам Версаля. Швейцарцы работали два года, половина из них умерла от малярии, а фонтаны все равно можно было включать только в особых случаях. Наши современные рециркуляционные насосы позволяют справиться со всеми трудностями подобного рода и дают возможность использовать многократно и без потерь добытую изначально воду в любом желаемом количестве. Кроме того, клапаны-расходомеры и специальные сопла, выпускаемые сейчас в необыкновенно широком ассортименте, делают всевозможных размеров, форм и конструкций, что позволяет создавать любые нужные гидравлические эффекты.

Самые последние достижения в этой области — программы с меняющимися водяными эффектами. Используя новейшие таймеры и программы, записанные на лентах, печатающие устройства, электронные системы управления и компьютеры, можно исполнять самые сложные и необычные трюки. При этом водяные эффекты можно комбинировать со звуком и цветом и получать многочисленные и разнообразные серии, сложные или простые, в которых вода является лишь одним из многих элементов праздничного представления. Однако в этих экзотических представлениях нетрудно и потерять ту специфику воды, которая делает ее столь привлекательной для нас. Когда контроль становится всемогущим, из программы уходит такой замечательный элемент, как непредсказуемость и своеволие, а подвижный природный элемент становится статичным.

Перевод А. Закс из книги: Lawrence Halprin. «Cities». N. Y., 1964.

К нам вести горькие пришли, что зыбь Арала в мертвой тине...

(из стихотворения Николая Клюева, приложенного к протоколу допроса от 15 февраля 1934 года)

Александра Свиридова

На вопрос Гераклита: «Можно ли дважды войти в одну и ту же воду?» философы прошлого знали один ответ: — «Нельзя!»

«Можно!» — утверждает сегодня неизвестный автор известного афоризма: «Если это стоячая лужа».

Новое время — новая философия. Взамен быстротекущей реки появился образ стоячей воды. Жутковатый символ!

В фольклоре и мифах у каждого места свои обитатели: русалки в море, в реках — нимфы. В болотах же может жить только «нечисть» — водяные, лешие и прочая живность той же породы.

Как тут не вспомнить любимую сказку из детства. «Сестрица Аленушка, — просит братец Иванушка, — пить хочется. Позволь напиться из козьего копытца!» «Не пей, братец, — отвечает она, — козленочком станешь!»

Что-то похожее происходит сегодня и с нами.

Разговоры о фонтанах не радуют — раздражают. И наоборот, заболоченные реки, умирающие моря, непросыхающие лужи не замечаются, стали привычным состоянием окружающей среды, нормой человеческого существования.

Человеческого ли?

Однажды довелось мне услышать историю, рассказанную свидетелем и очевидцем. О том, как в первые годы войны на линии фронта, проходившего по территории Петергофа, во время ожесточенного боя один из снарядов попал в распределительный узел, хранивший воду знаменитых его фонтанов. И случилось чудо! Струи воды взметнулись в небо из всех сопел и, рассыпаясь брызгами, заиграли радугой... И пока продолжалась эта феерия — не раздалось ни одного выстрела, ни с той, ни с другой стороны. Пушки молчали, пока «говорили» музы фонтанов!

Нынче фонтанов становится все меньше. Все реже радуют они красотой своего искусства. Упрятанные в бетонные трубы, реки и родники исчезают с поверхности земли, а с ними уходит из городской среды и непреходящая атрибутика воды — фонтаны, бассейны, пруды.

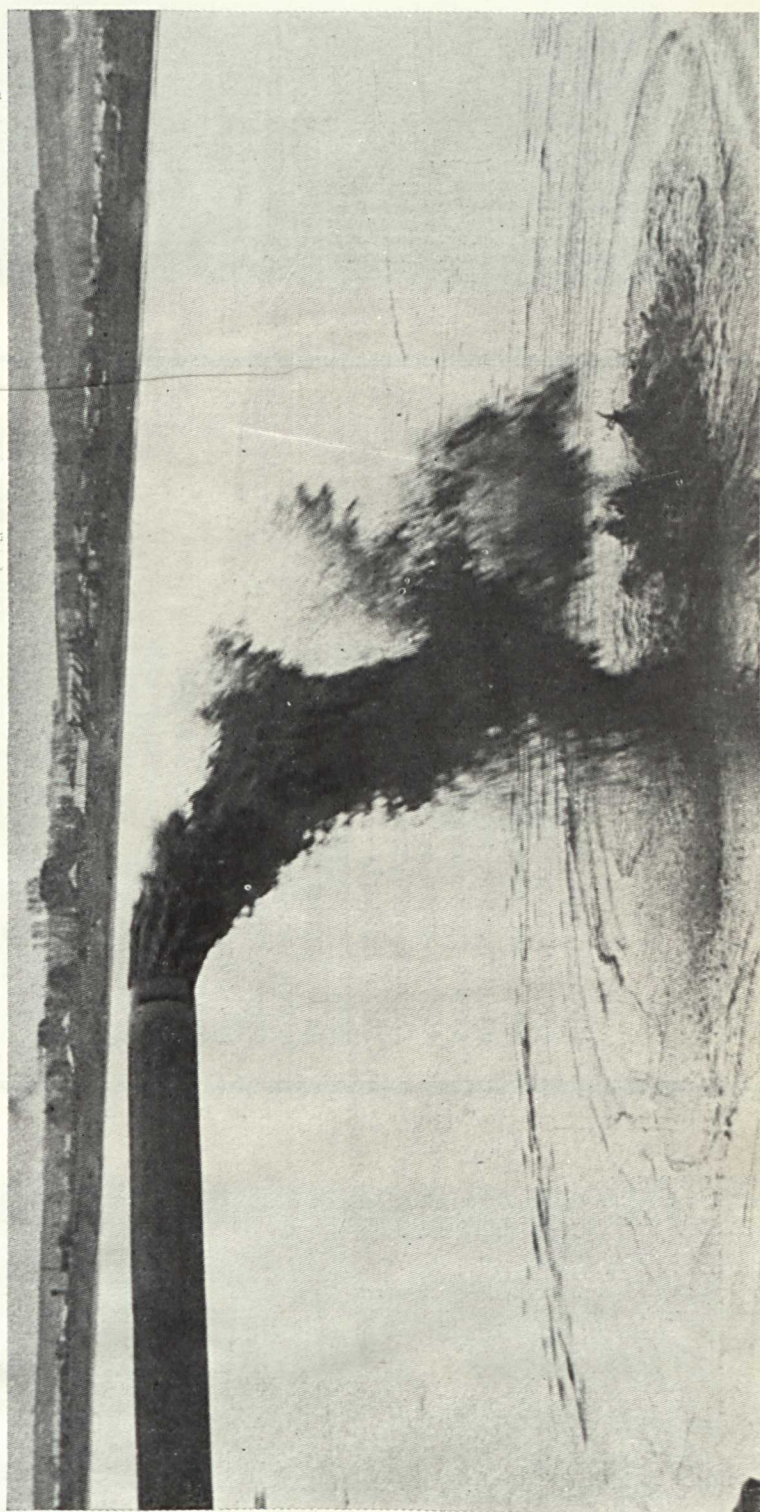
Ну а те, что еще остались от прежних времен — чаще молчат, затягиваются паутиной пыли и ила.

Но ничто не проходит бесследно. Высыхание рек начинается с иссушения душ... И хотя давно уже нет войны, но снова тишина взрывается криками озлобления, выстрелами, стонами пострадавших в междоусобицах...

Возможно, что и нет тут прямой связи. Возможно!

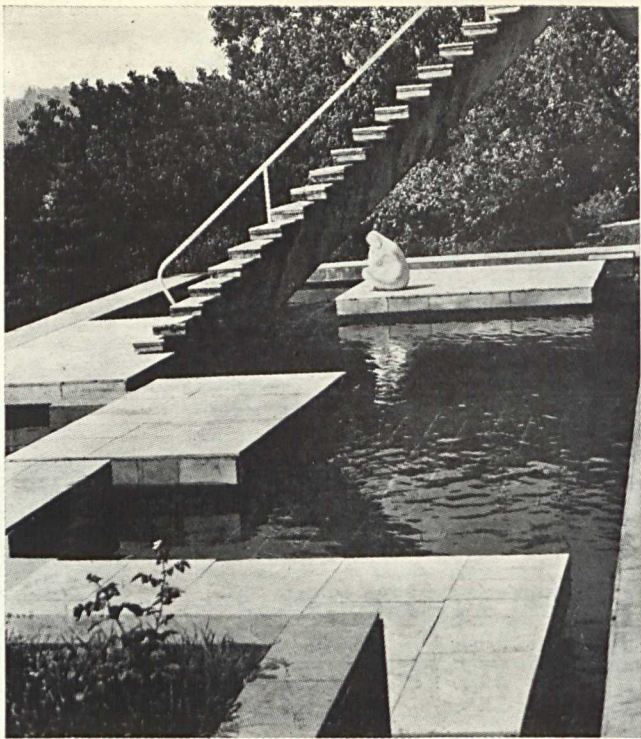
И все-таки... Та история военных лет не просто случай, она по-своему символична. Как символично единство корня в словах: род — родина — родник... Единство, обнаруживающее нерасторжимость понятий и явлений, сколь бы далекими они нам ни казались.

«Каждая культура вырабатывала свое отношение к воде», — пишет Лоуренс Холприн. Точно так же отношение к воде может служить показателем культуры общества, страны, нации. Трубы, изрыгающие круглосуточно потоки нечистот — вот они наши «фонтаны», — красноречивое свидетельство неблагополучия в нашем «королевстве», симптом нашего нездоровья.



AQVA

AQVA



Природный

ряд

исток
ключ
родник
гейзер
ручей
пруд
озеро
поток
река
перекат
омут
водопад
струя
волна
море
прибой
брызги
океан
облако
тучи
капля

ЗАСТЫВШЕЕ ЗЕРКАЛО ВОДЫ

Края зеркальной глади таких бассейнов часто служат подиумом для скульптуры, чье отражение в естественном зеркале подчеркивает таинственную прелесть этого мотива, будоража воображение и располагая к мечтательным размышлениям.

Кое-что о воде

Вода — одно из самых удивительных и необыкновенных химических веществ на земле, единственное, которое существует в трех состояниях — жидком, твердом и газообразном. (Энциклопедический словарь) Наша планета — это шарик в мокрой оболочке, а водная среда и водный режим — основа зарождения и поддержания всего живого. (Г. Воропаев. — Курьер, февраль, 1985)

Вода занимает 70% поверхности земного шара и является самым распространенным на нашей планете природным соединением. Она есть в воздухе, которым мы дышим, и в земле, по которой мы ходим. Она образует океаны, реки и озера. Вода — это источник жизни, без нее невозможно существование ни растений, ни животных, ни человека. Вода — основа живой материи. Вода — наш раб и наш господин. (От Главной редакции. — Курьер, февраль, 1985)

Что такое вода? Жидка она или плотна по своей природе? <...> Почему вода нежидкая? Почему у нее нет никакой упругости? И что это такое — упругость? <...> Почему вода в паровом состоянии обладает такой огромной силой? На все эти вопросы трудно ответить. (Вольтер. О феноменах природы)

ТИХИЕ ВОДЫ

Зыбкая гладь воды в жестком обрамлении выложенного камнем контура чаши бассейна усиливает впечатление контраста, заостряя на нем наше внимание, приучая зрение к различению противоположностей, приоткрывая красоту разных по свойствам материй и стихий.

СКУЛЬПТУРНЫЙ ФОНТАН

Старая традиция соединения естественных в своем стихийном движении водяных струй с неподвижностью созданного искусством ваятеля мраморного образа, словно оживающего в соприкосновении с движущимися потоками водной стихии.



дождь
ливень
лужи
туман
роса
пар
иней
изморозь
снег
сосулька
сугробы
снежинка
льдина
ледоход
айсберг
лавины
сель
буран
тайфун
пучина
цунами
радуга
шульга
прилив
водоворот
протока

AQVA

ряд

купель
колодец
акведук
арык
канал
шлюз
мосты
плотина
водосброс
мельница
причал
плот
верфь
пристань
пирс
фрегат
субмарина
ледокол
паровоз
водозабор
умывальник



Чрево каждой женщины — это океан в миниатюре, своей соленостью напоминающий перловобитые воды; в таком микроокеане при развитии эмбриона повторяется великое событие — зарождение жизни, которая развивается, проходя все фазы от простейшего одноклеточного организма, жабернодышащего, земноводного, вплоть до млекопитающего. Каждое человеческое существо, в свою очередь, является как бы океаном, потому что 71% его массы — это соленая вода, подобно тому как 71% поверхности Земли покрыт океанами.

(Элизабет Манн-Боргезе.
Драма океана.)

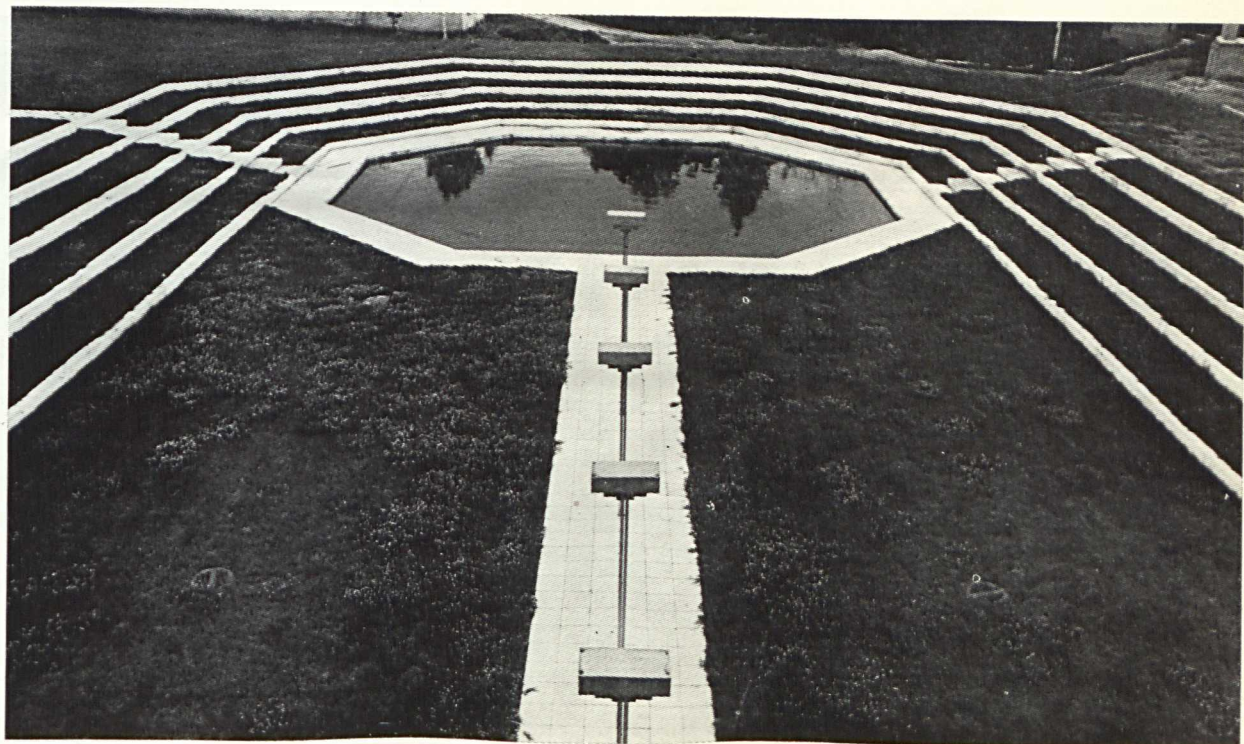
Несущие жизнь, подобно Нилу, дающие пристанище в смертный час, как Ганг, изо дня в день испытывающие изобретательность человека, как Миссисипи или Янцзы, служившие бастионом для отражения вражеского нашествия, как Волга и Дунай, или сохранившие многие из своих секретов, как могучие, стремительные Амазонка и Конго, великие реки мира неразрывно связаны с историей человечества.

(От Главной редакции. —
Курьер, октябрь, 1983)

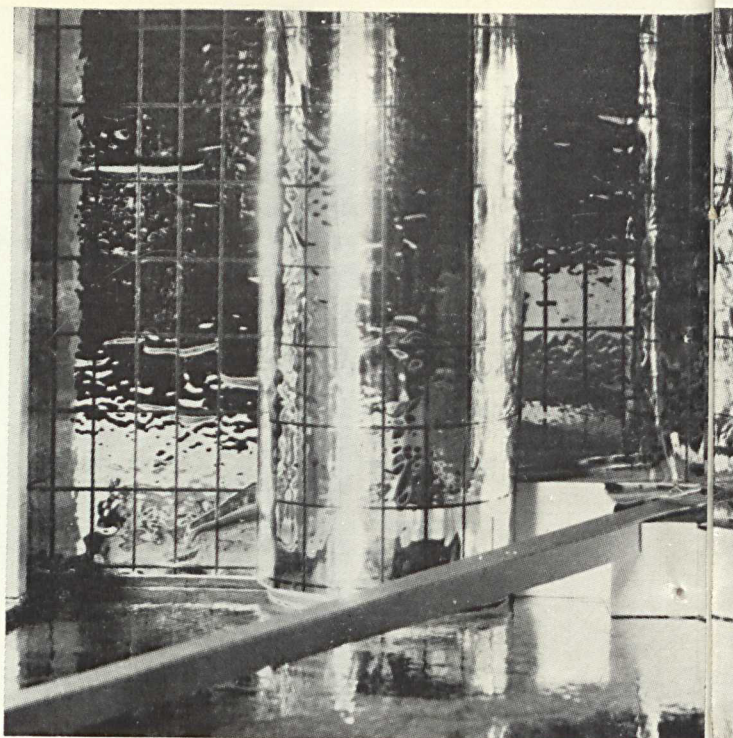
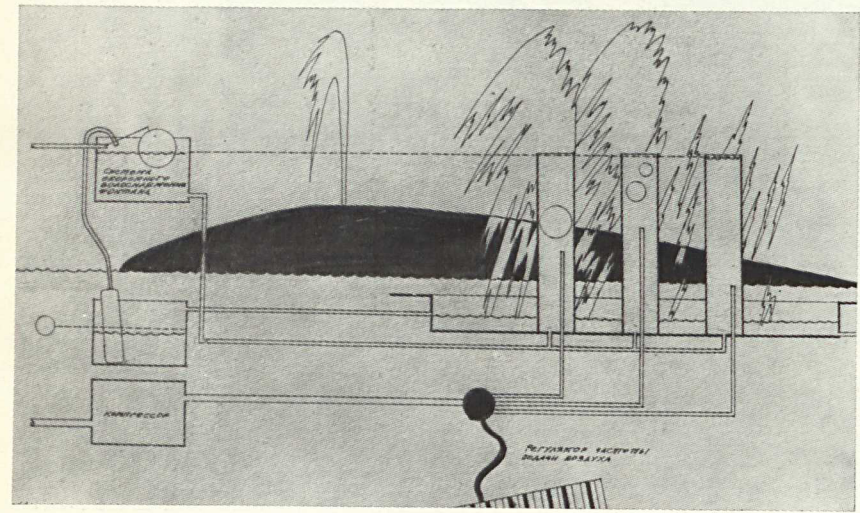
Одушевлять реки, создавая их лик по образу своему и подобию, люди научились в языческой глуби времен. Реки бывали старцами, реки бывали музами, реки бывали воинами, богатырями и пахарями. Волга всегда была матерью. ...Мы сызмала слышим ее песни, они приходят к нам вместе с родным языком...

(Леонид Лиходеев. — Курьер, октябрь, 1983)

лейка
отстойник
флотатор
блок фильтров
резервуар
клоуплотнитель
снегоочиститель
сауна
водопровод
бассейн
фонтан
каскад
набережная
порт
водолечебница
градирня
лот
акваланг
пульверизатор
бакен
пойма
опреснитель
водосток
крыши
брандспойд
метантэнк



Николай Степанищев из поколения архитекторов, долго и старательно не допускавших к самостоятельной творческой работы. Уже не молодые по возрасту, они все еще остаются для специалистов «начинающими», хотя и многообещающими авторами, главным образом проектов. Однако проектные разработки этого поколения оказались намного интереснее и серьезнее по идеям и творческому потенциалу, чем иные монументальные сооружения мэтров, стоящих у руководства архитектурной практикой. Многие из молодых были вынуждены уйти из архитектуры, чтобы не зачахнуть от скуки и мертвечины, царивших в проектных учреждениях.



«ВОДНЫЙ ОРГАН»
Устроен по принципу китового фонтана, где главным «фонтанирующим фактором» является скакый воздух, подаваемый в трубы-резервуары, наполненные водой, уровень которой постоянно поддерживается в определенном режиме. Частота подачи воздуха через регулятор-клапанов доводится до частоты морского прибора, человеческого вдоха, пульса человеческого сердца и т. д. Набор различных свечений воздуха, водопроводов, различные уровни их расположения внутри труб-резервуаров, частота подачи воздуха вместе дают широкий набор различных комбинаций водных фигур (пена, водная пиль, радуга, морской прибор и т. п.). Давление воздуха внутри труб-резервуаров создает звуковой эффект — имитацию морских глубин.

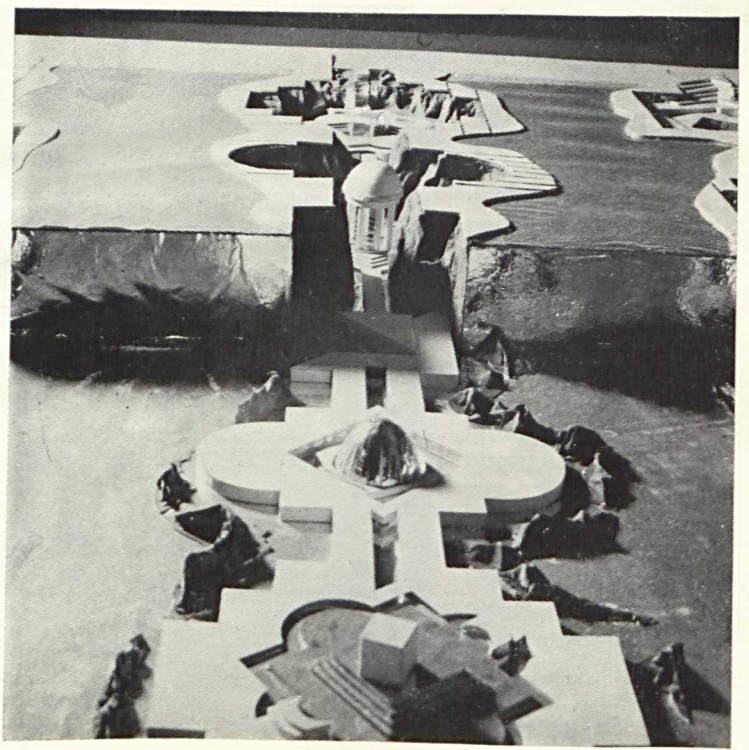
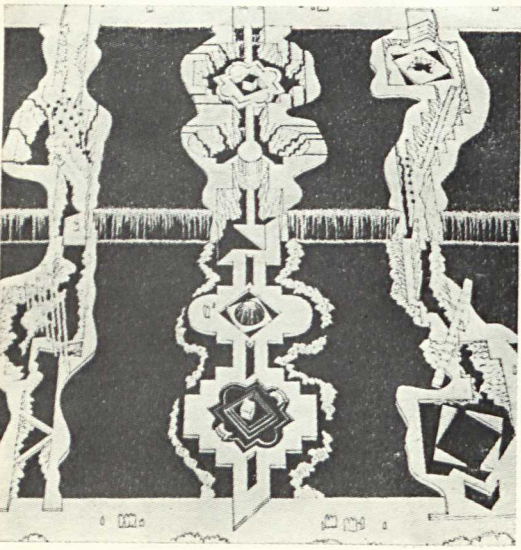
ТЕАТР ВОДЫ
Демонстрация различных состояний воды при непосредственном исполнении технологических функций социально-экономического значения в экологическом аспекте:
как система оборотного водоснабжения фонтанов паркового комплекса;
как система водоснабжения промышленного комплекса;
для реорганизации русла реки на территории жилого района, общественного центра;
для термозащиты зданий, аэрирования и охлаждения оборотной воды в системе очистных сооружений и т. д.
Решение — система каньонов, пересекающих большое зеркало воды (озеро, пруд, река, резервуар оборотной воды) с перенадом воды в 6 метров (водонад, гигант-порог). Понадая из большого зеркала в каньоны, поток организуется в различные водные фигуры и состояния (водонады, гейзеры, родники, фонтаны и т. п.) с различными фактурами воды, камня и др.

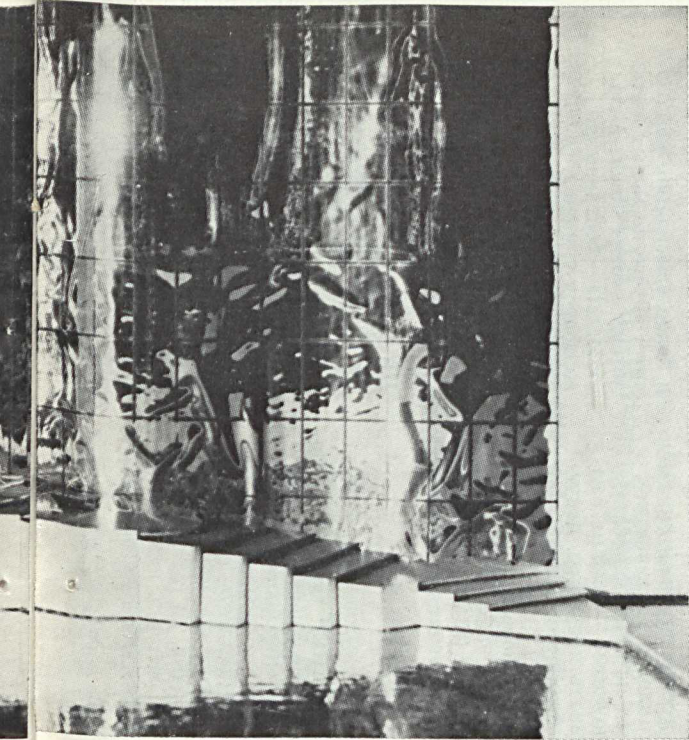
«КОЧУЮЩИЙ» ФОНТАН
Основан на использовании унифицированных ледяных элементов на конструктивном каркасе. Армированные глыбы льда заданной формы устанавливаются в любом месте (на улице, площади), организуя собственное пространство для кафе-морозженого, уличного кафе, кофейни и т. п. Помимо осежающего климата такой «кочующий» фонтан способен к созданию бесконечных оптических, пластических, цветовых метаморфоз. Освободившись в процессе таяния каркас возвращается на холодильник для очередной зарядки.

Сначала была только вода, только вода в беззвездной ночи — этом безжизненном пространстве между растворением и творением. Все силы будущей эволюции, дремлющие и недифференцированные, таились в этом первобытном море. Египтяне называли его Нан — океан бесформенной магии, содержавший в себе все семена жизни. Китайцы верили, что супа плавала в его центре, как желток в яйце. Индийцы же

ПРОЕКТЫ (музей воды)

Николай Степанищев





Николай Степанищев, впрочем, продолжал работать в одном из самых непристижных ведомств — Водоканале, в стенах которого сумел создать интереснейшую серию проектов, так или иначе связанных с водой, архитектурой водоснабжения и очистки. Проектов, вполне реалистических по задачам и исполнению, но богатством идей и фантазий способных конкурировать с самыми изощреннейшими концепциями «бумажников». Сегодня мы представляем некоторые из этих проектов в надежде, что они вызовут тот интерес, которого вполне заслуживают.

Елена Жигadlo



считали, что в нем рос волшебный лотос, через стебель которого из глубины поднялось высшее существо. Согласно этой легенде, существо, приковав нескольким животным принести грязь со дна моря, создало из нее землю. Японцы считали, что Изаанги и Изанамии взопли вместе на парящий небесный мост (как раз над

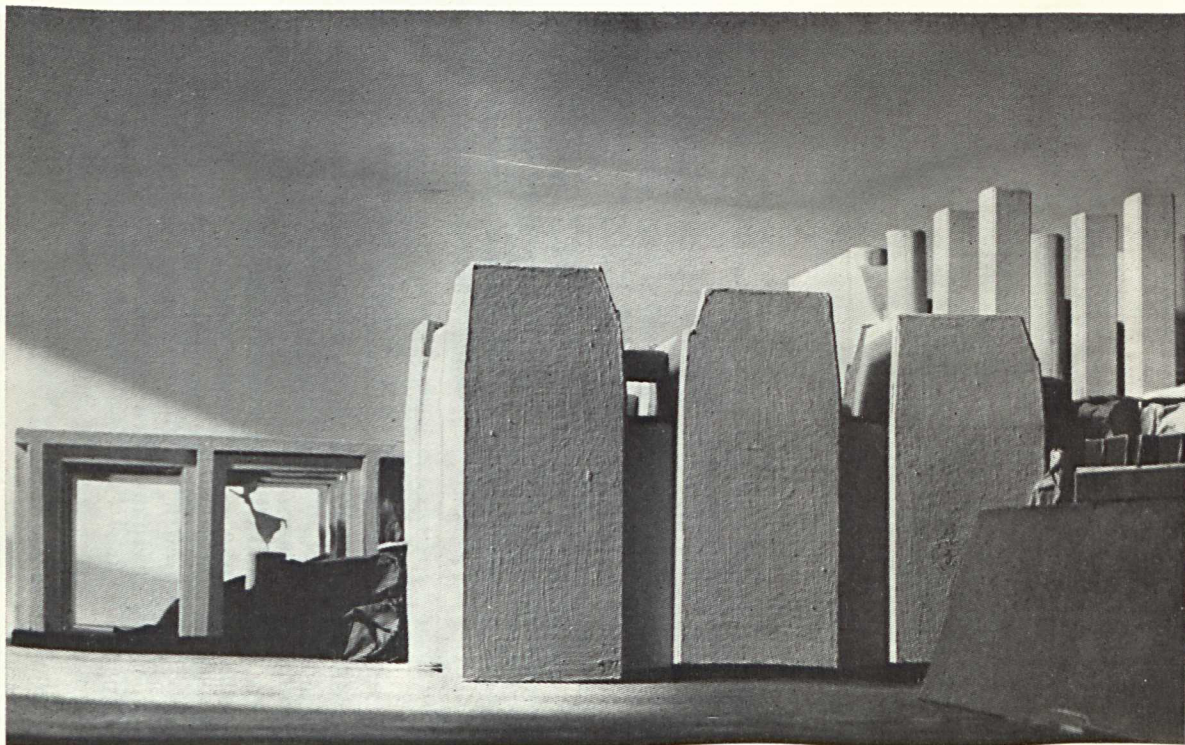
Японией) и вонзили украшенное бриллиантами небесное копьё в океан хаоса, раскинувшийся под ними. Они перемешивали им жидкость, пока та не свернулась и не стала более плотной. Потом, когда они вынули копьё, с него упали капли россы, дав начало земле — острову, который «образовался сам по себе».

(Элизабет Манн-Боргезе.
Драма океана)

ФОНТАН «АКТИНИЯ»
Блок аварийного слива в системе противоселевой защиты на участке хозяйственного назначения — элемент в системе экологического осуживания естественной и искусственной акваторий — и одновременно водный аттракцион. Гибкие, армированные трубы изгибаются в различных направлениях под напором нагнетаемых струй воды, возникает образ некоего фантастического живого существа наподобие Актинии.

ФОНТАН «КАСКАД»
Каскад-лестница, спуск к водоему, связующее звено верхних прудов с большим прудом или рекой. Ступени-цветники, место концентрации флоры с местных лугов, поймы, леса (ступень васильковая, ступень-медуница, ступень-бархотки и т. д.). Они же могут служить площадками для загорания. В конце каскад-лестницы предполагается купальня, собирающая и хранящая бегущие потоки воды. Может быть использован как противозероизинная защита природной среды, оврагов.

ФОНТАН «ТАНЦУЮЩАЯ ГЕОМЕТРИЯ»
В чашу бассейна, заполненную водой, с расположенными по периметру форсунами, из которых бьют струи воды, забрасывается определенное количество полей, легких, водонепроницаемых, свободно плавающих шаров диаметром от одного до двух метров. Взаимодействие шаров с ветром, с отталкивающим действием водных струй дает бесконечное количество комбинаций водных фигур, цвета, оптических эффектов. Цель проекта заключается в достижении максимального зрелищно-эстетического эффекта при минимальных — объеме используемой воды, строительном объеме, объеме энергозатрат и т. п.



AQVA

ОТ РЕДАКЦИИ

Этим летом Москва, утратив привычную серьезность, расцвела улыбками... Трудно было удержаться в привычном образе, глядя на пробирющихся в уличной толпе веселых клоунов всех мастей и размеров... Пешком, на крышах автобусов, на ходулях и верблюдах двигался по улицам города необычный караван, пересмешничая, задевая прохожих, вовлекая их в свои игры... Отсюда начал свой долгий путь «Караван мира», караван уличных театров из разных стран.

О трудностях и радостях этого пути, о всех событиях, происшествиях, работе и жизни участников каравана можно было узнать из Пресс-бюллетеня, шесть небольших сборников которого стали своеобразной летописью Каравана мира. Поскольку ни успевать за всеми перипетиями движения Каравана, ни прочитать о них в Пресс-бюллетене [по причине их малого количества] было невозможно, мы решили пригласить авторов и составителей его выступить на наших страницах. Итак, у нас в гостях — Пресс-бюллетень «Mir Caravan».

Слова с иностранным жаргом порой любы-дорожи нам. Назовешь, к примеру, трех журналистов плюс одного начальника «пресс-центра», и уже мерещатся компьютеры, телефоны, телексы, магнитофоны, ксероксы и другие еще неведомые нам чудеса.

Был свой пресс-центр и на Международном фестивале уличных театров в Москве и Ленинграде. Правда, наш пресс-центр караванщики называли по-дружески просто «лавкой».

Производился в ней, как и полагается лавке, штучный товар: еженедельные пресс-бюллетени объемом от 50 до 100 страниц с «братным» тиражом от 100 до 50 экземпляров. Печатались бюллетени в полевых условиях, приближенных к фронтным.

Сегодня мы предлагаем познакомиться с выдержками из разных его номеров. В них — наш труд, наши слезы и радости.

Руководитель пресс-центра Ольга Галяхова

Из обращения участников

Мы, актеры из разных стран Европы, говорящие на разных языках и исповедующие разные театры, решили приложить все наши силы, наши возможности, наш талант, чтобы в 1989 году провести трансевропейское театральное турне — «Караван мира».

«Караван мира» — это караван театров, едущих по Европе, задуманный, организованный и осуществленный восьмью театральными коллективами...

«Караван мира» — это ответ людей театра на изменение мира. Это ответ художников, которые хотят создать в Европе очаги свободы и мечты, где бы царило чудо творчества. <...>

«Караван мира» — это живой театр, одновременно

«катастрофу». Западноберлинский театр «Уфа-цирк» дал представление на Красной площади. Кроме того — состоялся выезд Каравана в Лужники, где 75 тысяч болельщиков стали свидетелями двух спортивных состязаний: международного футбольного матча чемпиона мира Исландия — СССР и международного футбольного матча «Каравана мира» — Интернациональная сборная — СССР. Оба матча закончились со счетом 1:1. Оба транслировались по Интервидению.

В парке ЦДСА «Караван мира» дал 122 представления, из них 43 — под открытым небом. Около 80 тысяч москвичей и гостей столицы побывало на них.

Наши интервью

СЛАВА ПОЛУНИН (художественный руководитель клоунов-мим-театра «Шпиден») — Где ваш дом?

— Где застанет вечер.

Профессия?

— Первая — рабочий асфальтово-бетонного завода. Вторая — экономист.

Третья — «работник культуры высшей квалификации».

Что в результате?

— Шут гороховый. Клоун.

Дурак вот уже 20 лет...

Чем занимались все эти годы?

— Глубокими авантюрами, дальними гастролями, скандальными фестивалями, конгрессом дураков.

Зачем?

— Не зачем, а почему. Потому.

«Один верблюд сказал...»

У человеческого мозга тоже два полушария. И если они ерзают — наступает безумие.

В театре «Лицедей» царствует дух подлинной ступидности: один за всех и все — за все!

Не теряйте чувства юмора, верблюды! А то козлы подберут — вам же будет хуже.

Види того что Майкл и Доменик перевели весь русский лес на сиденья для шипито, в Москве исчезли спички.

Не держи камень за пазухой, брось его в чужой озеород, и у тебя никогда не будет камней ни в печени, ни в почках.

— Добро пожаловать! Чувствуйте себя как дома, но ведите себя как в гостях. Помните: уносить с собой можно только впечатления.

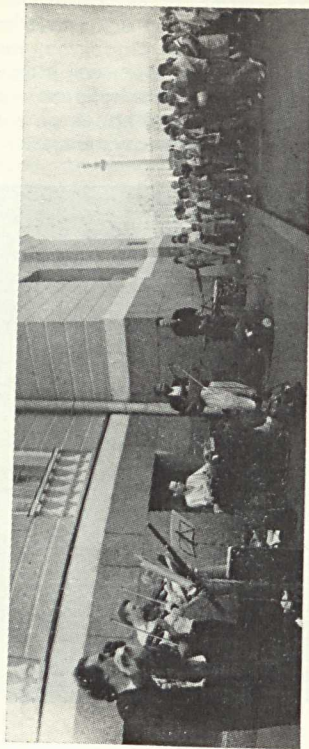
O! eiO! полтора!



мощью воздушного шара отбуксировали ее от Московского вокзала до Казанского собора. Весь Невский потек вспять встед за клоунами.

В остальном «Караван мира» вел себя скромно, тихо, если не считать криков отчаявшихся попасть в театр на Литейном, где выступал Джанго Эдвардс; груды сложенных унитазов и ванн, взорванных на месте выступления французской группы «Роял де люке» и партизанских вылазок голландского оркестра «Нуманвари» к Казанскому собору и на Дворцовую площадь.

Всего в Ленинграде «Караван» дал 141 спектакль.



Наши интервью

ДЖОРДЖИ БОРЕЛЬ САЛЬВАДОР (руководитель «Цирка Периллос») — Место рождения?

— Барселона.

Год рождения?

— 1959.

Образ жизни?

— Бродячий.

Как дошли до такой жизни?

— Учился в университете, изучал историю искусств.

Не доучился — решил сам создавать искусство, искусство будущего. Создал свой театр.

Ваш спонсор?

— Мама и папа. Когда мне исполнился 21 год, они подарил грузовик и шапито.

АНАТОЛИЙ СИЛИН, главный режиссер советской компании «Каравана».

Есть такой очень старый анекдот. Чукча долго смотрит на верблюда в зоопарке, а потом качает головой и непрекесом изрекает: «Этого не может быть!...»

Вот это самое присловье или в более изысканном варианте: «Этого не может быть, потому что не может быть никогда!» — беспрерывно вертелось у меня в голове два последних года...

Был март 89-го. Не было оргкомитетов и постановлений, планов и смет, лимитов и фондов, не принимали участие в подготовке «Каравана» ни Минкульт, ни ЦК ВЛКСМ, ни Госконцерт, ни Союзгосцирк, но появилась уже дирекция во главе с Фарбером, режиссерская группа во главе со мной и пресс-центр во главе с Галаховой, компьютеры и телексы, спонсоры и рекламодатели, автомобили и домики...

И вот позави 1,5 месяца работы «Каравана», десятки театров, сотни спектаклей в Москве и Ленинграде, тысячи зрителей!.. Наконец — шесть

ХАН БАКЕР (директор голландских коллективов участников «Каравана») — Краткая характеристика: географ, скульптор, сын садовника, не женат, живет в Амстердаме, 33 года.

Христа распыли, как раз когда ему исполнилось 33 года...

— Идея организовать подоб-

это художественный, социальный и экономический эксперимент. <...>

Европа пришла в движение — культура пересекает границы, то, что еще недавно казалось немислимым, становится теперь реальностью: 8 театральных трупп из стран Западной и Восточной Европы, лучшие труппы международных уличных театров проедут через всю Европу, от Ленинграда до Парижа.

Маршрут каравана

МОСКВА — с 10 мая до 1 июня. Организатор: клоун-мим-театр «Дилемма».

ЛЕНИНГРАД — с 6 июня по 21 июня. Организатор: клоун-мим-театр «Лиледен».

ВАРШАВА — с 26 июня по 3 июля. Организатор: театр «Академия Руху».

ПРАГА — с 6 июля по 8 июля. Организатор: «Диалог на Провазку».

ЗАП. БЕРЛИН — с 11 июля по 30 июля. Организатор: Ассоциация Уфа-Фабрик.

КОПЕНГАГЕН — с 3 августа по 16 августа. Организатор: Тревор Дэвис и Копенгагенский международный театр.

БАЗЕЛЬ — с 18 августа по 27 августа. Организатор: Ассоциация «Мир-Базель».

ЛОЗАННА — 3 сентября. Организатор: Международный фестиваль театров, директор Жак Гордилье.

БЛУА — с 7 сентября по 17 сентября. Организатор: «Фестиваль европейского театра».

Участники «Каравана мира»

Странствующий театр «Футе-бари» (интернациональный) Лицден (СССР)

Компани дю Азар (Франция)

Театр Восьмого дня (Польша)

Диалог на Провазку (Чехословакия)

Театр Нулево (Италия)

Цирк Периллоес (Испания)

Свой игра (СССР)



ЭТАПЫ большого пути... (Москва)

«Караван» обосновался в парке ЦДСА им. Фрунзе.

Комментарий президента Западной дирекции Николая Пескина: «Парк хорошо, город — лучше. Мы — фестиваль уличных театров. Мы наделись, что в Москве, как и в других городах Европы, «МИР-КАРАВАН» будет жить в центре города, среди горожан и для горожан...»

К москвичам «Караван» все-таки вырвался. Он совершил два похода на Арбат — ехали по Москве кавалькадой с клоунами и оркестрами на крышах автобусов, а затем совершили театрализованный проход по Арбату. Ленинградские «Лицден» показали москвичам в ночь открытия фестиваля у сценария театра Советской Армии (на площади Победы) свою

Из зрительских откликов...

Встреча с отважными странниками

Я оказался неготовым к встрече человека при ЦДСА, таком сверхнормальном армейском советском парке, странном мире. И мне показалось, будто все это было в моей жизни, но очень давно, и я начисто все забыл. Хуже того — я изменил всему этому...

Оказывается, человека при встрече с искусством бродячих комедиантов пронзает чувство восхищения и щемящей грусти. Стоя в толпе, я, нормальный человек в нормальном парке, был пронзен, потому что понял вдруг полное детское бескорыстие и детскую отгаку актеров, играющих перед случайной толпой, передо мной — случайным, неготовым к этой

Борис Месерер, художник

Бюллетень на плетень

«Уфа-Фабрик» на Красной площади

За всю историю нашей страны Уфа-цирк стал вторым иностранным коллективом, которому была предоставлена возможность сыграть представление на Красной площади. Первенство в этом смысле принадлежит голландской труппе «Шусаку Дорму», которая является участником «Каравана мира».

Бой барабанов взорвал торжественную тишину. Актеры в бешеных костюмах, канотье, яркий грим, блестящие барабаны — все выглядело странно и непривычно на фоне стен Кремля и куполов Василия Блаженного. День 22 мая, когда состоялось представление, выдался холодный, дождливый. Лучезарные ритмы «Самбы» звучали наперекор мухрой погоды. В толпе бесконечно мелькали вспышки фотоаппаратов. Здесь и впрямь было что почитать...

Неожиданность подстерегала всех, кто свылся с мыслью, что Красная площадь оживает лишь «во дни торжеств и бед народных». Спектакль западногерманской труппы еще раз напомнил, что все-таки «театр родился на площади».

«Один верблюд сказал...»

22 мая Васильевский спуск на Красной площади был окончательно переименован в аэропорт «Шереметьево-3». Вслед за Матиссом Русом там благополучно приземлился «Уфа-цирк» из Западного Берлина. Посадка прошла удачно, цирк сел на мягкое место, войска прогнано воздушной обороной, проводники чувствовали себя хорошо.

ЭТАПЫ большого пути... (Ленинград)

В Ленинграде повторилась та же история, что и в Москве: фестиваль уличных театров власти города не захотели выпустить на улицы. «Караван» поселился на Елагином острове, на территории ЦПКиО. Только однажды запрет был нарушен: из дебрей Елагина острова вырвался десант — ярко размазанный автобус привез «Лицден» и их друга — Короля Дураков Джанго Эндарде на Невский проспект. Там посланцы «Каравана» собрали железную койку на колесах и с по-

ный фестиваль мне пришла в голову когда мне было 30 лет. С тех пор меня неоднократно распинали, но «Караван» состоялся.

Ты думаешь, Бог за нас?

— В нашем «Караване» есть люди самых разных вероисповеданий, но все они поклоняются двум Богам — Богу Свободы и Богу Искусства. И мы пойдем, как пилигримы, на поклонение этим Богам.

Бог в помощь!

«Один верблюд сказал...»

Как стало известно из совершенно недостоверных источников, после окончания Каравана Э. Б. Фарбер («Видя Федя») открывает курсы повышения заработной платы.

После ежедневных обсуждений, как ставить «Одиссею», все в Караване пришли к выводу, что ставить надо, но неизвестно — как. Зато большинство верблюдов наконец-то узнали — что такое «Одиссея».

ЭТАПЫ большого пути...

...«Караван» неутомимо движется к границе... Все волшебства когда-то кончатся, и Караван уходит куда-то далеко, к чужим незнакомым людям. Я завижусь им. И плачу.

Мир вновь предстал, пусть на время, как в детстве — полным чудес. Но, увы, «мгновенье не остановить» и караван уходит, уходит...

У них впереди еще месяцы, а у нас — воспоминания о чудесах.

Эй, люди! В Варшаве и Праге, Копенгагене и Берлине, Лозанне, Базеле и Блуа! К вам движется волшебная страна, называемая МИР-КАРАВАН. Встречайте ее, полюбите ее со всеми ее проблемами и трудностями.

Наталья Табачникова, искусствовед и ребенок



ОТ РЕДАКЦИИ

Поконув пределы нашей страны, «Караван мира» прошел большой путь, и в дни, когда уходит в печать этот номер, в последнем пункте своего путешествия его участники дают последние прощальные представления. Скоро вернутся на родину советские его представители, и тогда мы, возможно, снова вернемся к этой теме, чтобы рассказать о дальнейших событиях на его пути, о новых спектаклях, о театрах (о которых мы не успели рассказать), о замечательных актерах дружного братства «бродячих комедиантов». А пока вместе со всеми, кому довелось повстречать «Караван» на своем пути, мы еще долго будем вспоминать о нем и жить ожиданием нового чуда.

Р.Б. Этот номер газеты — ДИ СССР подготовлен по материалам ПРЕСС-БЮЛЛЕТЕНЯ «Каравана мира» его составителями и авторами — Ольгой Галаховой, Анной Бердичевской и Натальей Табачниковой.

Безликий вал

И безнравственная экономика

Владимир Филатов

Какова ситуация в художественной промышленности сегодня, в условиях проведения экономической реформы? Чем и кем диктуется формирование ассортимента продукции? Какую роль в этих процессах играет и должен играть художник промышленности? Вопросы эти сложны, и решение их далеко не однозначно.

Да, предприятиям передается право на самостоятельность в социально-экономической и производственной деятельности. Но долгое бесправие, царившее при командно-административной системе не могло не повлиять на характер этой реформы. В процессе децентрализации агрессивно проявляется пока только жажда самостоятельности и слепая надежда на нее как на панацею от всех прошлых бед застойных и дозастойных времен. Однако те времена оставили такую зияющую пустоту дегуманизации человеческих и производственных отношений, которую одной активной жаждой самостоятельности не заполнишь. Выхолощена культура организации производства, снизилась компетентность рабочего, инженера, экономиста, упал профессиональный уровень мастера-исполнителя. Промышленностью долгое время правил безликий вал. И от давления плана, от ощущения винтиков, его исполняющих, от прессинга показателей и отчетов Госкомстату производственники не могут избавиться до сих пор. Изменить это не так просто.

Теперь основой жизнеспособности предприятия и главным критерием успеха становится прибыль, и создается она на основе свободных рыночных отношений. Естественно, рынок и предприятия выискивают самые короткие пути получения этой прибыли. Для этого ищется наиболее ходовой и легко исполнимый ассортимент и на него дается выгодная для производства и сбыта цена. Казалось бы, это похоже уже на западную модель, но во всем этом нет главного — культуры. Нет культуры производства, нет культуры торговли, и нет культуры потребления.

До последнего времени уровень массовой продукции находился в известной степени под контролем отраслевых и головных художественных советов. И пусть их работа была несовершенной и они не всегда могли довести до конца свои решения, но эти советы хоть как-то заботились о культуре ассортимента, отвергали заведомо низкопробные образцы, что-то доказывали начальству, что-то проводили в жизнь. Теперь Постановлением Совета Министров № 21 от 9.01.89 года деятельность этих советов практически упразднена и установлено, что «впредь вся ответственность за технический и эстетический уровень непродовольственных товаров народного потребления, соответствие их потребительских свойств спросу населения, а также за обеспечение безопасности в эксплуатации возлагается непосредственно на предприятия, объединения и организации, которые яв-

ляются разработчиками и изготовителями указанных товаров».

И казалось бы, все правильно, все в духе времени, но опять ни слова о культурной политике.

В результате неуклюжий диктат сверху сменился оборотистой самодеятельностью на местах, выходом на поверхность плодов дурновкусия, к которым так были строги эксперты головных художественных советов. Теперь их вето снято и не сдерживает свободы действий при формировании и производстве избыточного товара на потребу рынка. «Разрешено все, что не запрещено», а запрещать просто некому.

И что же оказалось? Эта свобода действий при отсутствии высокой технической, производственной и вкусовой культуры порождает разгул самодеятельного кича, который одни с удовольствием производят, другие продают, а третьи покупают. Все это подогревается инфляционными моментами, родившими новый золотой, хрустальный и ковровый бум, вызвавшими охоту за дорогими, богатыми, посредственными предметами. В эту же группу входят «дачные товары» — раскрашенные витражи для веранд, керамические каминные и изразцы для печей. Керамические вазы с попугаями, подставки для ламп с русалками, ковры с кошечками, расписные унитазы и раковины с легкой руки кооператоров оперативно внедряются в промышленное производство. Дешевый путь делать дорогой товар, не меняя поточной технологии, соблазнителен. Достаточно при такой поточной линии держать группу «ручников», и стандартный унитаз превращается в разрисованный гирляндами из трав и цветов уникум, в крайне популярный и дорогой товар неограниченного спроса. И это не только рыночная ситуация. Сколько ни афишируй сегодня, скажем, достижения современного искусства и модные направления знаменитых западных мэтров и школ, популярность сюжетов и портретов Глазунова, Шилова, Васильева остается у публики незбылемой, а ее слепое поклонение им только возрастает. «Мы их любим и не дадим в обиду», — говорят тысячи людей, окружающих Манеж и делающих кассовые сборы, которые и не снятся Юккеру или Раушенбергу.

Что это? Где истоки такой слепой приверженности? Откуда такая упорная любовь к посредственности и такое отрешение от поисков нового качества жизни, новой культуры ее формирования?

Академик Л. И. Абалкин недавно заметил, что «мы слишком долго боролись с интеллигентностью (во всех социальных сферах — от земледельца до профессуры), с высшими способностями и умениями, с «нездоровыми» инстинктами, на которых извечно и держалась жизнь. Мы слишком упорно двигались вспять, чтобы за считанные годы «вскочить» в то качество жизни, которого вы-

«Кто предложит реформу художественной промышленности!» — так полемично была озаглавлена публикация в «ДИ» № 9-89, посвященная острым проблемам производства товаров народного потребления, имеющим художественный статус. Продолжаем эту тему.

Какие преобразования необходимы заводам и фабрикам, выпускающим фарфор, стекло, ткани, одежду? Как увеличить выпуск и не снизить, а, напротив, повысить их художественный и качественный уровень? Неужели в этом процессе перестройки экономики мы отбросим художника-профессионала и отдадим наши бытовые товары на откуп расторопным коммерсантам?

Снова дилемма: количество или качество, ширпотреб или современная вещь, художественное проектирование или стихия рынка...

О путях разрешения этой конфронтации статья Владимира Филатова.

сокоразвитые соседи наши добивались десятилетиями, а то и столетиями».

Для того чтобы восстановить эту интеллигентность дела и духа, необходимо восстановить человеческую и профессиональную совесть, воспитать культуру отношения к делу, упразднить культ власти и штамп некомпетентных установок и решений. И новая экономическая политика, пока она остается безнравственной в отношении приемов и методов получения прибыли, не сможет изменить положение и не позволит нам «вскочить» в то качество жизни, которого добивались десятилетиями «наши высокоразвитые соседи». Употребляя термин «безнравственная экономика», я должен оговориться, что изобретен он не мной, а самими экономистами, которых серьезно начинает беспокоить вымывание дешевого ассортимента, появление групп дефицитных товаров, взвинчивание цен кооперативами, и не только ими.

И с художниками промышленности эта экономика не церемонится. Художественные лаборатории на многих предприятиях сокращаются, художники переводятся на новые режимы оплаты за внедрение образцов, и на местах устанавливаются нормы и расценки этой оплаты. Необходимость получения прибыли любым путем приводит к тому, что предприятия в угоду рынку обращаются к полутрамотным компиляторам, которые наполняют магазины низкопробными товарами. В то же время художники принципиальные, профессионалы, не позволяющие себе снижать художественный уровень и качество образцов, остаются как бы не у дел или держатся как «нахлебники» трудового коллектива, из милости. И это не узкопромышленное явление, а общее следствие новой экономики, слабым звеном которой остается неуважение и игнорирование факторов интеллигентности, культуры и компетентности в средствах и методах получения прибыли. Симфонические оркестры и оперные театры в ее условиях тоже оказываются «нахлебниками» для общества, потому что дотации на их содержание обременительны и отпускаются все нежелательнее. Об этом говорил недавно дирижер Светланов, размышляя о трагическом положении симфонической музыки, которую пытаются посадить на самофинансирование и хозрасчет, о том, что высокому искусству просто не выжить в условиях этой безнравственности методов наживы на всем, включая Моцарта и Бетховена.

А в это время разбитой шлягерный гитарист кричит в микрофон какую-нибудь «Симону» и делает свой и телевизионный бизнес, прекрасно вписываясь в хозрасчет и самофинансирование. И бог бы с ним. Но как же «наши высокоразвитые соседи», как Филадельфийский симфонический оркестр, Миланский оперный театр, как Лувр и государ-

ственные дотации на его содержание и реставрацию?

Если же говорить о художнике производства в той же Японии, то его творчество и работа во многом составляют основу деятельности предприятия и соответственно оценивается этим предприятием. Эксперимент и творческий поиск принципиально новых решений эстетики вещи в этой работе является главным, а уровень культуры и профессионализма — обязательным для художественного проектирования и производства изделий. Важно здесь и создание коммерческого интереса к новой вещи, обеспечение успеха ее реализации. Но все это достигается не потворством рыночному кичу, а высоким дизайнерским уровнем проектирования, культурой художественного мышления. Поэтому в ответ на вопрос о том, как они изучают и учитывают потребительский спрос, японские специалисты на одном из симпозиумов ответили, что они его не изучают, а создают и формируют сами и фирма должна лучше рынка знать, что потребитель возьмет сегодня и завтра. Вот миссия художника промышленности при высоком уровне культуры производства, интеллигентности и нравственности экономики и тех, кто ее формирует.

Но вернемся все-таки к нашим проблемам. Можно сказать, что заводские художественные лаборатории брошены у нас сегодня на самовывживание, как и симфонические оркестры. Испытание суровое и опасное. Многие талантливые художники уходят сами или их сокращают, а любители поднажиться на моменте разгула экономической безнравственности пускают по ветру даже то, что было собрано и воспитано художниками и художественными советами в недобрые застойные времена.

Я не могу сказать, что все в этих отраслевых республиканских и всесоюзных художественных советах было хорошо и правильно организовано. Думаю, что они часто дублировали друг друга и реальной отдачи от их работы было мало. Но при всем этом я бы не выбрасывал здесь вместе с грязной водой и самого ребенка. Там было единение художников, была профессиональная школа, обмен творческим опытом; там обсуждались многие вопросы, связанные с промышленностью, рынком, потребителем. Это были встречи друзей и коллег, беседы искусствоведов и теоретиков промышленного дизайна, это были выставки творческих работ, конкурсы и смотры. Азарт самостоятельности после командно-административного диктата приглушил чувство опасности разъединения, и многие еще живут этим азартом, не думая о том, что это временный фактор. Завтра, да уже и сегодня, разобщенность художников даст и уже дает себя знать. И если мы здесь много говорили о безнравственной экономике, то можно так же много

говорить и о падении культуры и качества проектирования заводского художника в силу его отторжения от творческой среды, от опыта своих коллег, изучения работ и достижений других лабораторий и школ.

Я уверен, что очень скоро, как только желанная свобода от «диктата Центра» будет конкретно осмыслена, тяга к объединению на профессиональной основе станет реальной необходимостью. И она будет одним из важнейших факторов выживания художников на предприятии в новых условиях работы промышленности. Что это будет — совет, объединение или гильдия, сейчас сказать трудно, но жить без такой общности и контактов станет просто невозможно, и мы все поймем необходимость их создания. К чему в конце концов придет художественная промышленность? К ассоциациям, консорциумам или объединениям? Или так и будут порознь делать свою прибыль и решать проблемы экономики, снабжения и сбыта, работать над культурой и качеством ассортимента каждый завод и заводик отрасли? Этот важный и нужный вопрос остается открытым.

Но раз уж культура эта брошена на самовывживание, то дело художников промышленности сегодня, в этот очень тяжелый момент, сохранить ее и сберечь от разрушения. И здесь надежда пока только на заводского художника. В определенной степени надежда эта зиждется на примерах ряда художественных лабораторий стекольных заводов, их коллективов и руководства, которые понимают перестройку не только как свободу наживы, но и как необходимость обретения культуры и качества работы.

Одним из самых достойных примеров этого — работа и жизнь художников Гусь-Хрустального. Их уровень профессионализма настолько высок, что не позволяет никакого вкусового спада, никакого заигрывания с нынешней агонией рыночного спроса. Они сами делают и предлагают ассортимент, формируют моду на него, потому что действительно лучше других знают, что нужно покупателю и чего он действительно достоин.

Это исходит как из опыта и таланта каждого из художников и коллектива в целом, так и из твердой и принципиальной позиции директора завода и всего производственного коллектива, который относится к лаборатории как к центру культуры и проектных идей, с ясным пониманием роли и ответственности этого важного звена производства.

Вот такие сильные лаборатории и нужны сегодня на заводах, такие художники и должны делать перестройку в культуре бытовой вещи. Только тогда у нас будут фирменный стиль, мода и спрос на изделия фирмы. Сейчас нам предстоит борьба за это, борьба, которую мы вели и раньше и которая, к сожалению, стала не легче сегодня.



Пути перестройки

К читающей России
Курбатов Ю. Записки профессионала
Морозов А. СХ СССР: быть или не быть. Другой опоры нет

Художественная жизнь, выставки

Казакова Л. Стекло Бориса Федорова
Биеннале декоративного искусства Средней Азии
Крутенко Н. Объединение «Триптих»
Шушарина Г. Текстильный импрессионизм
XVIII Молодежная. Реплика с выставки
Аграновская М. Уютный керамомир
Анурова Л. Керамика Мариам
Габриэль Г. Мини- и макси-текстиль
Гиллодо А. и др. Орден эмальеров. Мерси, Паланга
Кабанова О. Горящие знамена Владислава Хасиора
Международная молодежная в Москве
Рюмина И. Вот это — стул
Степанян Н. Визит в мастерскую Сергея Параджанова
Художники о Юккере: Е. Митта, Е. Асс, М. Кониц,
А. Молчанова, М. Юркова
Финкельштейн Л. Текстильный спектакль
Якимович А. Гвоздь сезона
Казакова Л. Стекольная олимпиада
Мейланд В. Керамический оазис
Бровчин К. Выставка фарфора в «Чайном домике»

Мнения, суждения, споры

Кисунько В. Подмена
Левинсон А. Память. Памятник. Мемориал
Мелик-Пашаев А. Долго будет Родина больна...
Маркин Ю. Атрофия гражданского чувства
Мемориал жертвам сталинских репрессий:
круглый стол «ДИ» (Д. Сарабьянов, И. Пчельников,
Е. Асс, Л. Радзиховский, А. Бурганов)
Склярченко Г. Кризис есть. А обновление?
Рубцов А. Между двумя конкурсами
Терц А. Что такое социалистический реализм?
Чанышев А. Очищение через возмездие
Раппапорт А. К эстетике тоталитарной среды
Чайка В. Поиск эмблемы
Якимович А. Памятник Победы: философия триумфа
Давыдова Н. Мемориал жертвам сталинских репрессий:
проекты и предложения

Наши интервью

Давыдова Н., Тарханов А. Каким не должен быть
памятник. (Интервью с Андреем Синявским)
Давыдова Н. Новая должность — старые проблемы
(Интервью с Главным художником Москвы
В. Красильниковым)
Мадий И. Юрий Норштейн о выставке
Даниэля Митлянского

Художник и среда

Кониц М. Проектирование исчезает когда не на что
падеяться
Родионов А. Кинопроекция на город (глазами художника)
Шумова Т., Тарасенко О. Скульптурные пленэры:
в Подольске, Одессе
Степанов Н. Фантазии и проекты
Холприн Л., Свиридова А. Вода в городе

Точки над «И»

Герчук Ю. Год 1936-й: Татлин и Фаворский защищают
свои творческие принципы
Маркин Ю. Искусство при тоталитаризме. История
в параллельных биографиях
Семенова Н. Сталинские распродажи
Чегодаева М. Музей подарков И. В. Сталина
Чегодаева М. Революция и художественная политика
Шумов А. Подлинная история «Девушки с веслом»

Искусство и рынок

Дондурей Д. Альтернатив нет
Закс Е., Сафарова А. Кооператив: не только
коммерция, но и...
Открытое письмо советским художникам представителей
фирмы «Интернэшнл имиджис/ЛТД»

Художник и промышленность

Верховская Н. Бесправие, закрепленное в документах
Донская С. Терапевтические меры помочь не могут
Климова Л. Как мало умных, красивых вещей!
Филатов В. Безликий вал и безнравственная экономика

Художник и театр

Березкин В. Георомантизм Сергея Бархина
Гершензон П. Морис Бежар: диалог-балет XX века
Губанова Г. Театр по Малевичу
Тарханов А. Сергей Бархин — герой всех времен
и народов
Уварова И. На вешалке крылья не мять
Уварова И. Легенда о Питере Шумане
Улицкая Л. Апостол Питер

Мастер и время

Уварова И. Нам было хорошо в доме Мейерхольда
в Пензе
Я. Сальвадор Дали... (подготовила Н. Малиновская)

РАКУРС

1—12

Дизайн

Кабанова О. Евгений Розенблюм
Кара-Мурза В. В Щелькове все благополучно
Кричевский В. Мотивы голландской типографики
Немиров Ю. Календарики «Внешторгиздата»
Пузанов В. Все мы автодизайнеры
Розенблюм Е. Художественное проектирование:
стратегия и тактика
Соловьев Ю. Театр — пространство жизни

Новые работы

Андреева С. Преврежденное пространство
Асс Е. Атриум
Костина О. Добрые духи дома в Валентиновке
Лежава И. Есть Дом — будет жизнь
Музей Маяковского

Народное искусство

I Международный фестиваль. Взгляд извне.
Взгляд изнутри
Василенко В. Оглядываясь назад, заглядывая вперед
Кандедикас А. Еврейское народное искусство

Этнос, культура, время

Рубрику ведут Л. Гумилев, А. Курочки 3, 4, 5, 9, 10, 11

Асатиани Г. О грузинском
Бердяев Н. О творчестве национального духа
Мережковский Д. Еще о «Великой России», или
«Тяжкая ноша любви ненавидящей»
Леонтьев К. Из переписки с Розановым
Соловьев В. О «нравственной воле» нации
Шушарин Д. Культура посада: перед зеркалом, как
перед иконой
Леонтьев К. Стоим у страшного предела

За рубежом

Болотских Е. Компьютер в руках студентов
Овергорд Б. Норвежский гобелен. От викингов
до наших дней
Савельева Л., Ибрагимов Ф. В гостях
у американских стекольщиков
Соколов М. Факультет безумных вещей
Турчин В. «Поздние 80-е» на Западе
(критический этюд)
Уваров В. Венгерский текстиль

История

Ботт И. Карло Бугатти, его сыновья и внуки
Маркин Ю. Когда я слышу слово «культура»,
я спускаю предохранитель браунинга
Паперный В. Строительство и вредительство
Мамаев К. Моя вещь
Нечаев М. «Искусство письма живет в написанном
случайно...»

Публикации

Амфитеатров А. Гоголевы дни
К 100-летию Н. Тарабукина
«Ступени» Василия Кандинского
Шаламов В. Вишера. Бутырская тюрьма

ЭКСПО «ДИ»

Кавтарадзе С. К поэтике яда?
Лисюткина Л. «Дитя соцреализма грешное», или чудеса
в решетке
Тарханов А. Helmut Newton

Вернисажи

Валентина Апухтина, Альгимантас Стошкус,
Александр Задорин, Людмила Сошинская, Андрей
Бокотей, Наталья Богданова, Дмитрий Крымов, Елена
Худякова, Людмила Мягкова, Владимир Мурахвер 3, 5, 8, 9, 11, 12

SOS

Белова К. Судьба Коломенского
Викторов А. Бедные родственники классицизма
Зорина А. Сохранить витражи Петербурга
Каминская Н., Недуева Н. Московский зоопарк.
Где ему быть? Зоопарки мира

Лежава С. Ода-сахли
Николаева Т. Художественное литье завода «Сан-Галли»
Пустовит Н., Шевелев С. Забытые работы А. Ждаха

Секреты мастерства

Карякина Т. Китайский фарфор
Мамаев К. Моя игра с деревом
Маргелашвили А. Мини-мозаика Марики Цагарели
Назиков Д. Камнерезы села Газган
Советы Отца Ерофеичева
Семечкина Е., Негневицкая О. Крашение
естественными красителями
Шабловская Э. Моя техника — воспоминание о Галле
Юрова Е. «Самоучитель вышивки» XVIII века
Малиновская Т. Двухосновные ковры

Страница коллекционера

Английская художественная бумага
Вайнштейн Л. Бисер наших прабабушек
Бархатова Е. Была ли афиша в России?
Кривицкий В. Шаманские божки
Кричевский В. Типографические примитивы
Носович Т. Датская фарфоровая пластика
Портнова Т. «Балетные люди» Фредмана Ключеля
Сахута Е. Клямки
Шашкина М. Психология аборигена

Отто Хайек на фоне Москвы

Знакомо ли вам ощущение, когда вдруг, непонятно от чего и без усилий становится легко, свободно и весело? Может быть, художник из ФРГ Хайек владеет этим секретом?

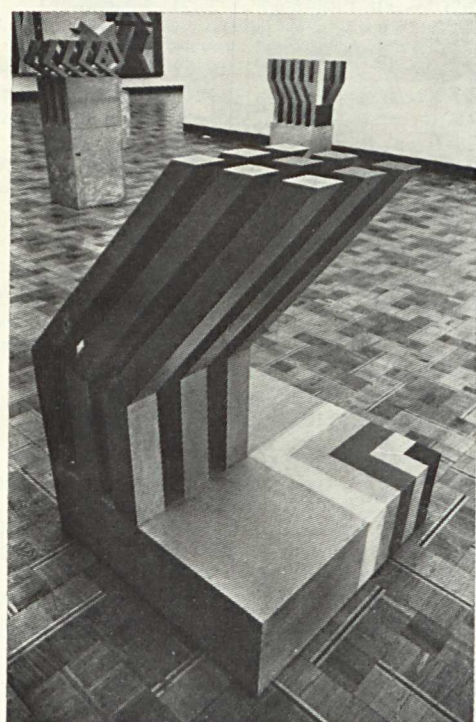
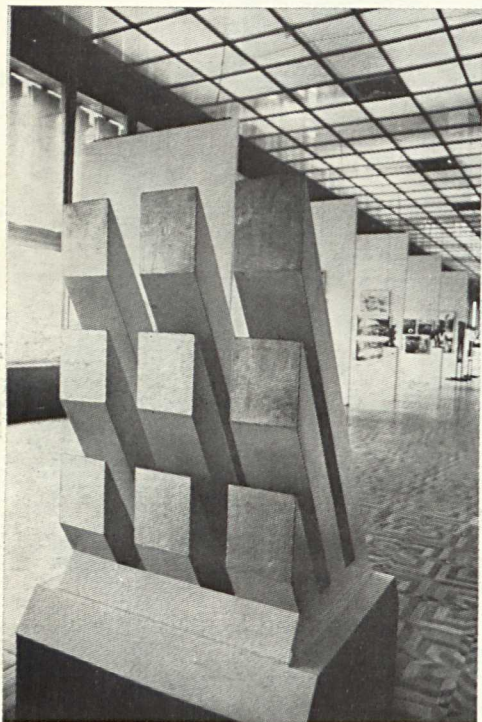
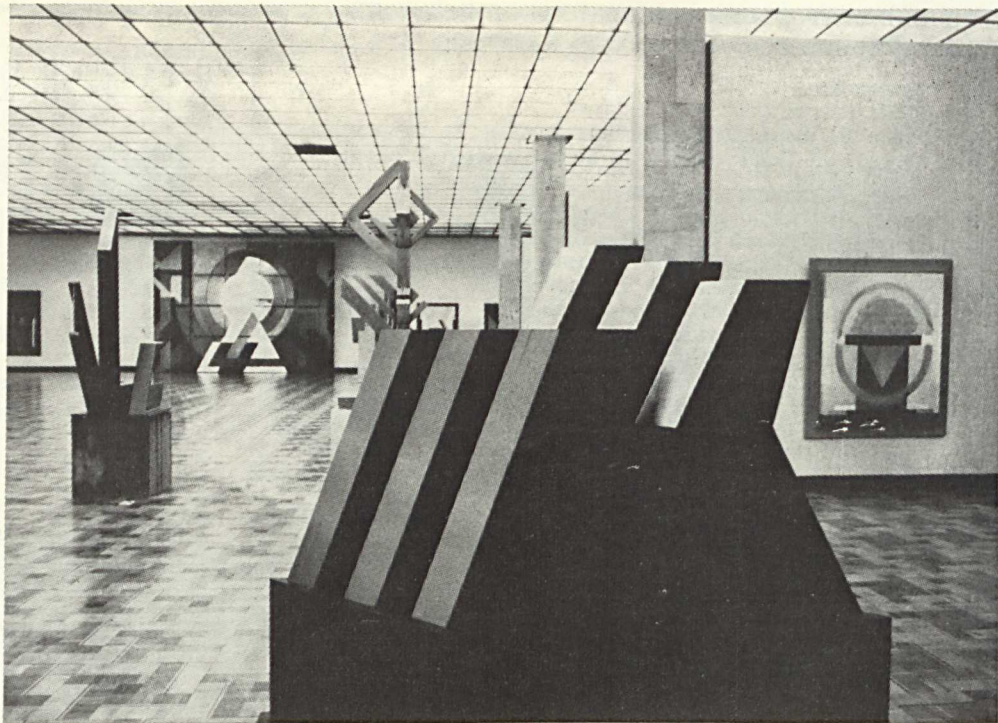
Не поймите нас превратно, но, как кажется, работы Хайека ровным счетом ничего не выражают. В них самым блестящим образом отсутствует всякое содержание. «Блестящим» — вот в чем все дело.

Хайек — эстет, причем эстет виртуозный. Ну представьте, просто ли это — что-то делать, ничего не выражать? Нет, здесь дело серьезнее: если художник ничего не выражает из образов мира сего, то ему просто деваться некуда, как выражать нечто из... мира «иного»?

«Иной мир» не зря взят в кавычки. Материалы, приемы, даже сочетания цветов (вспоминаются идеи школы конструктивизма) весьма нам знакомы.

Новым же оказывается удивительная самодостаточность работ Хайека, их, как это ни странно, независимость от среды. Возникает эффект «параллельного пространства», существование в котором основывается на каких-то, еще неизвестных нам законах. Как художник добился этого, используя очень простые средства, остается загадкой, ключик к которой спрятан в его скульптурах, картинах, гобеленах, наконец-то, с немалым опозданием, пришедших к нам, неся в себе знак веселого упрощения, свободу и легкость, быть может, райской жизни — ведь если нет мучений, значит есть прощение.

МИХАИЛ КУПОВИЧ





На стр. 48
Знак З. 1973/75 г.
Пути цвета 67/15. 1967 г.
Знак пространства у дороги. 1981 г.
Носительница Христоса. 1951 г.
Пути цвета 67/5. 1967 г.

На 3-й стр. обложки: «Знаки».

ФОТО И. ПАЛЬМИНА



Декоративное Искусство СССР

Журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры
Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12(385). 1989

Основан в декабре 1957 года

В номере:

1 *Метаморфозы Пабло Пикассо*

Ирина Фомичева

Путь к современному образу

4 *Точки над «И»*

Юрий Маркин

Искусство при тоталитаризме
История в параллельных биографиях

11 *Точки над «И»*

Юрий Герчук

Год 1936-й: Татлин и Фаворский защищают
свои творческие принципы

14

Гжели — 650 лет

16 *Публикация*

Николай Пустовит,
Сергей Шевелев

Забытые работы Амвросия Ждаха

17 *Вернисаж*

Никита Воронов

Людмила Мягкова и Владимир Мурахвер

21 *Ракурс*

Арсен Савадов

Апокриф

Георгий Сенченко,
Александр Соловьев

Скетч о младоукраинской живописи
(Взгляд из Киева)

Сергей Ануфриев

Киев как культурная модель
О душевном в искусстве

Александр
Ройтбурд,

Михаил
Рашковицкий

Анатолий Гнилицкий

Константин Акиш

Владимир Левашов

Семя Оливы
Поэтика суржика, или котлета по-киевски
Другое лицо: украинский феномен.
(Взгляд из Москвы)

30 *Публикация*

Александр
Амфитеатров

Гоголевы дни

32 *Секреты мастерства*

Татьяна
Малиновская

Двухосновные ковры

34 *В объективе*

Леонид Лерман — прогулки по Нью-Йорку

36 *Художник и среда*

Лоуренс Холприн
Александра Свиридова
Николай Степанищев

Вода в городе
К нам вести горькие пришли
Проекты (музей воды)

42 *Газета ДИ*

44 *Художник и промышленность*

Владимир Филатов

Безликий вал и безнравственная экономика

47 *Перечень статей 1989 г.*

48

Михаил Купович

Отто Хайек на фоне Москвы

Главный редактор	С. Б. Базазьянц
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. М. 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 Фотохудожник Фотоомонтажи Фотографы:	Крылова Н. Л. Играшеникова Г. П. Шахов В. С. Холин В. Н. Алексеев Н. Н. Курбатов Ю. К. Большакова И. В. Ланин С. Л. Лобачев В. В. Онанов С. И. Тархан-Моурави М. Р.

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

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

Сдано в набор 9.10.89
Подписано в печать 15.11.89
Формат 70×90½
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,389
Тираж 35 000. Заказ 5508
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» 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»