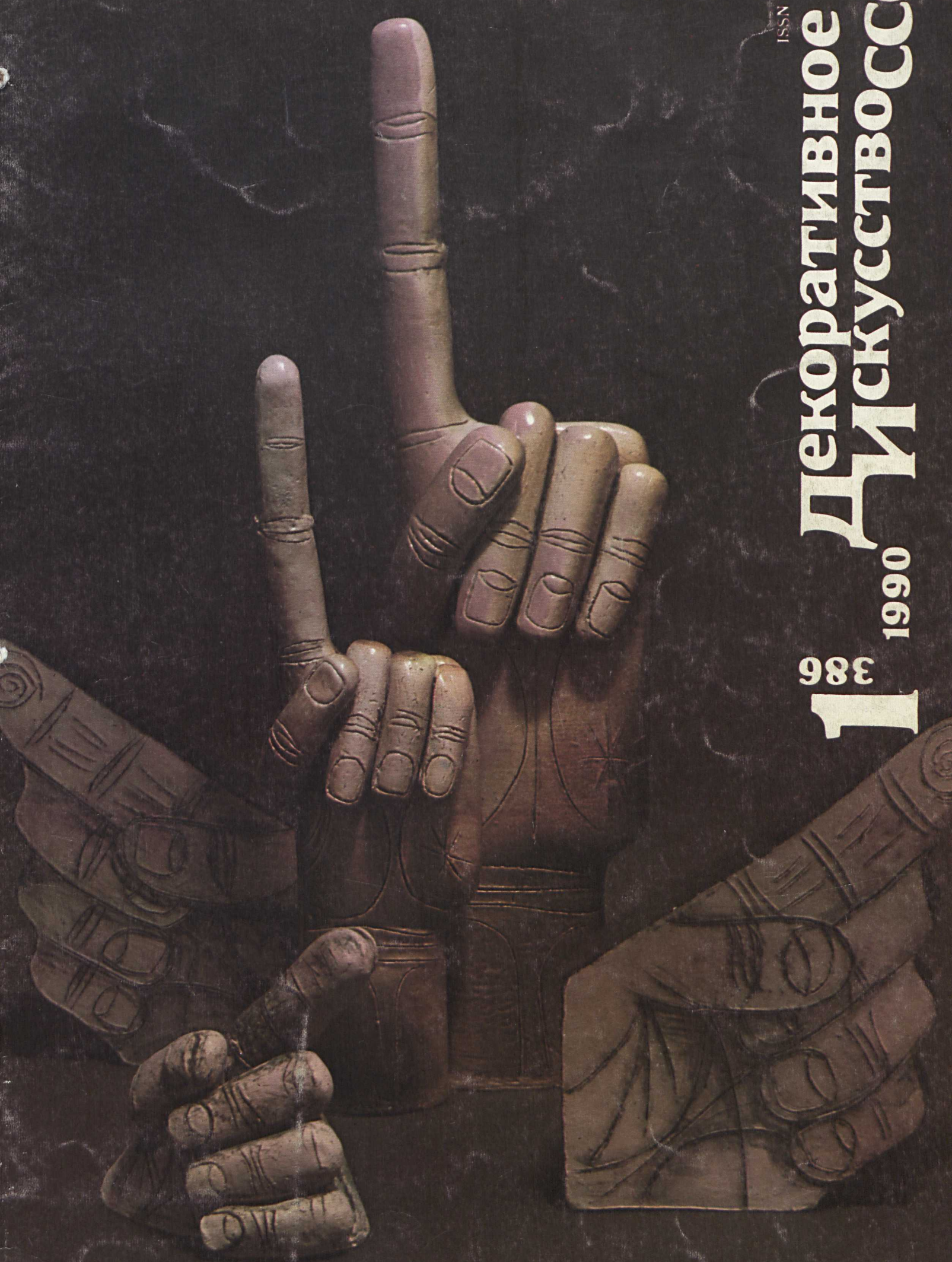
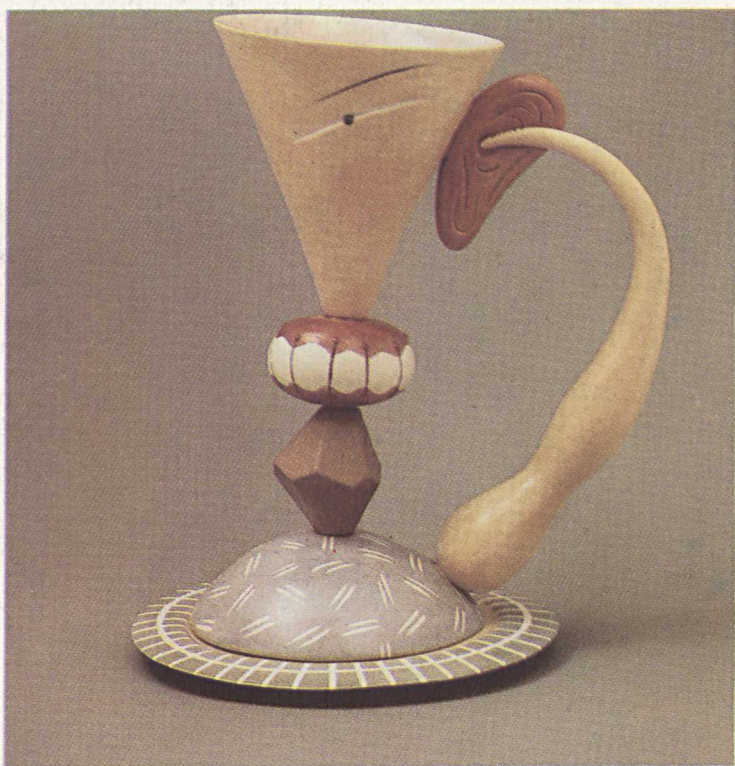


ISSN 0130 3031

1 386 1990 Декоративное Искусство СССР



Том Риттон. Мисс-Стресс №1.
Чашка-портрет с раскосыми глазами, оскаленными
зубами и пальцем, засунутым в ухо. Здесь боль-
ше неврастемности, чем шутки



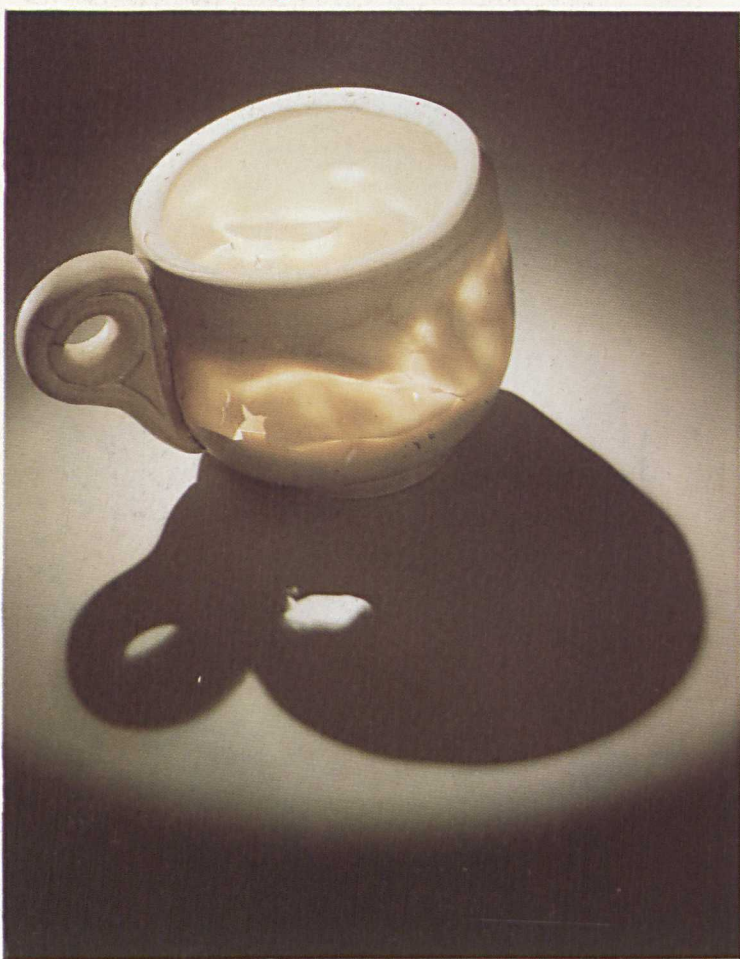
Роберт Шю. Кубистическая кофейная чашка.
Чашка служит завершением теловидеской фигуры,
собранный из различных предметов по принципу коллажей
и скульптур Пикассо. Искусство явилось контекстом, в ко-
тором предмет становится скульптурой



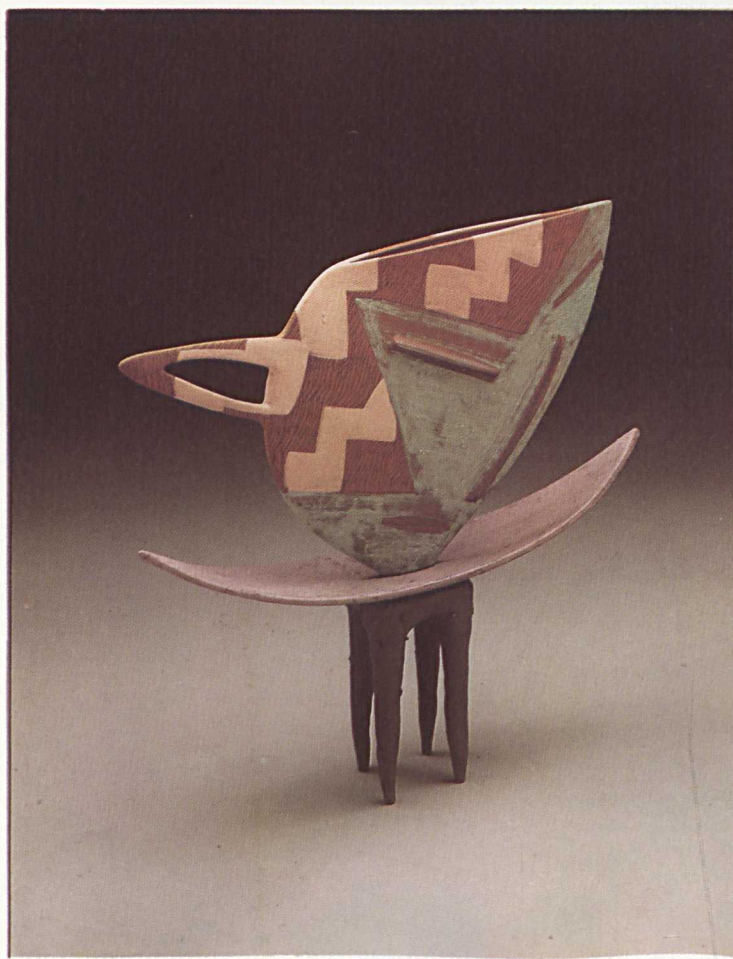
Метаморфозы

Чашка, тарелка, ваза

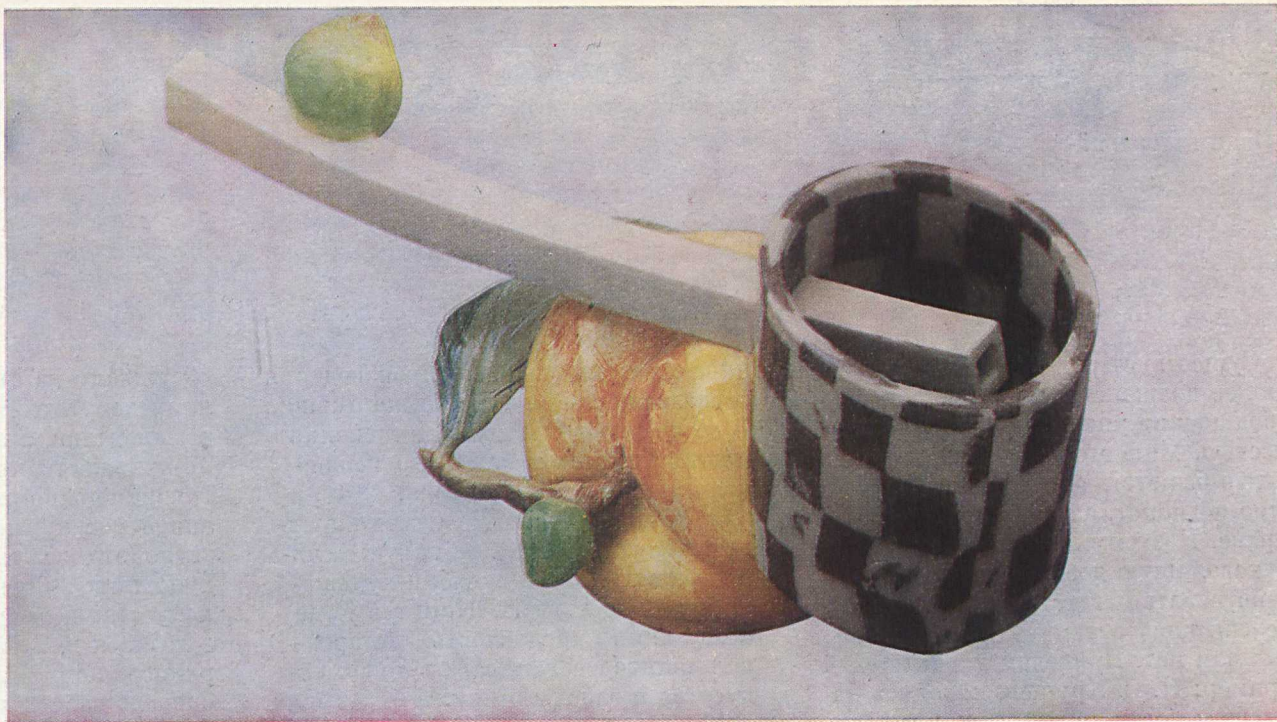
Ирвин Теннер. Светлая идея.
Здесь главное не содержание, а пустота внутри
чашки. Теперь внутри свет, а не жидкость, и он про-
сачивается через хрупкие стенки чашки



Ола Браво. Чашка и блюдце.
Объем сосуда сплюснулся и превратился в узкую
цель. А блюдце одновременно служит воротником
и с помощью четырех ножек превращается
в столик-подставку



Петер Шайр. Клетчатая чашка с персиком.
Как ищет хрупкий завиток ручки удержания
и сбалансировать массу чашки? На этот
вопрос здесь дан юмористический ответ

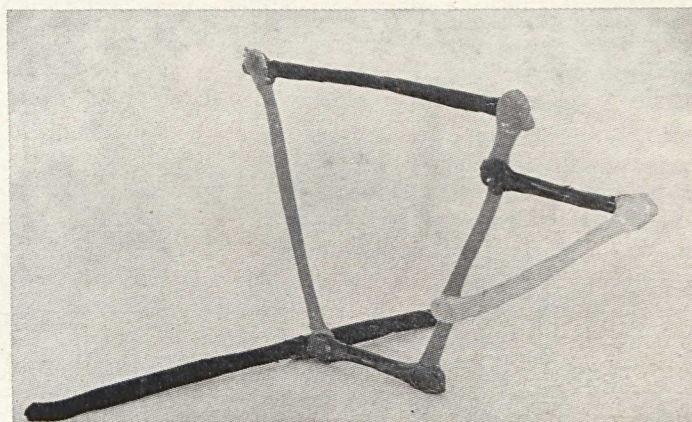


«Сосуд, предназначенный для чаепития,— чашка — наиболее интимный среди утилитарных предметов. Человек обнимает чашку или держит ее за ручку, поднося к лицу. Губы и язык прикасаются к бортику, пар оmyвает лицо, а нос наслаждается ароматом жидкости... Доставлять удовольствие при прикосновении пальцами и губами и быть устойчивой и легкой» — в этом смысл чашки. Такое удивительное объяснение в любви предмету можно прочесть только в каталоге Вики Халпер «Экспозиция глины. Тарелка, чашка, ваза» на выставке в художественном музее Сизтла (1987).

В тексте нет категоричных оценок, как нет и стремления сию минуту решить, будет ли данное произведение искусства вечным, нетленным. Американцы вообще редко задумываются об этом. С помощью прямых сопоставлений то с Пикассо, то с Боччони, то с Бранкузи керамика выводится с обочины искусства на его магистральную линию. Ни замысел, ни идея работы не ставится под сомнение. Анализ критика всецело утверждает приоритет художника.

Перевод и подготовка материала Ярославы Бубновой

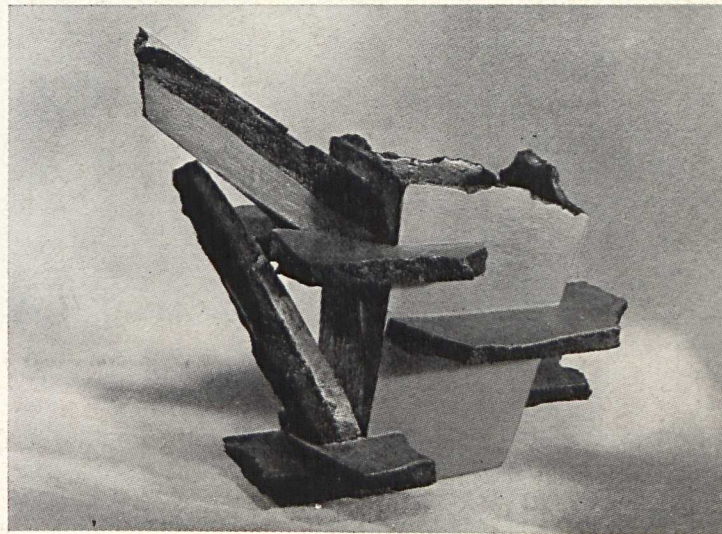
Мери Хейлманн. Рисунок чашки.
Изображение-контур является иероглифом слова
«сир» — чашка. Смысл предмета выявлен
графическим знаком



Роберт Арнесон. Гора-чашка.
Парадоксальное сопоставление огромного и маленького. Объемная форма чашки заменена массой, а
ручка утверждает абсурдность общей композиции



Кеннет Прайс. Чашка из шиферных плит.
Отголосок европейского конструктивизма. Форма
подчинена геометрической логике — нет плавных
линий, только плоскости и углы



Искусство как искусство

Вадим Полевой

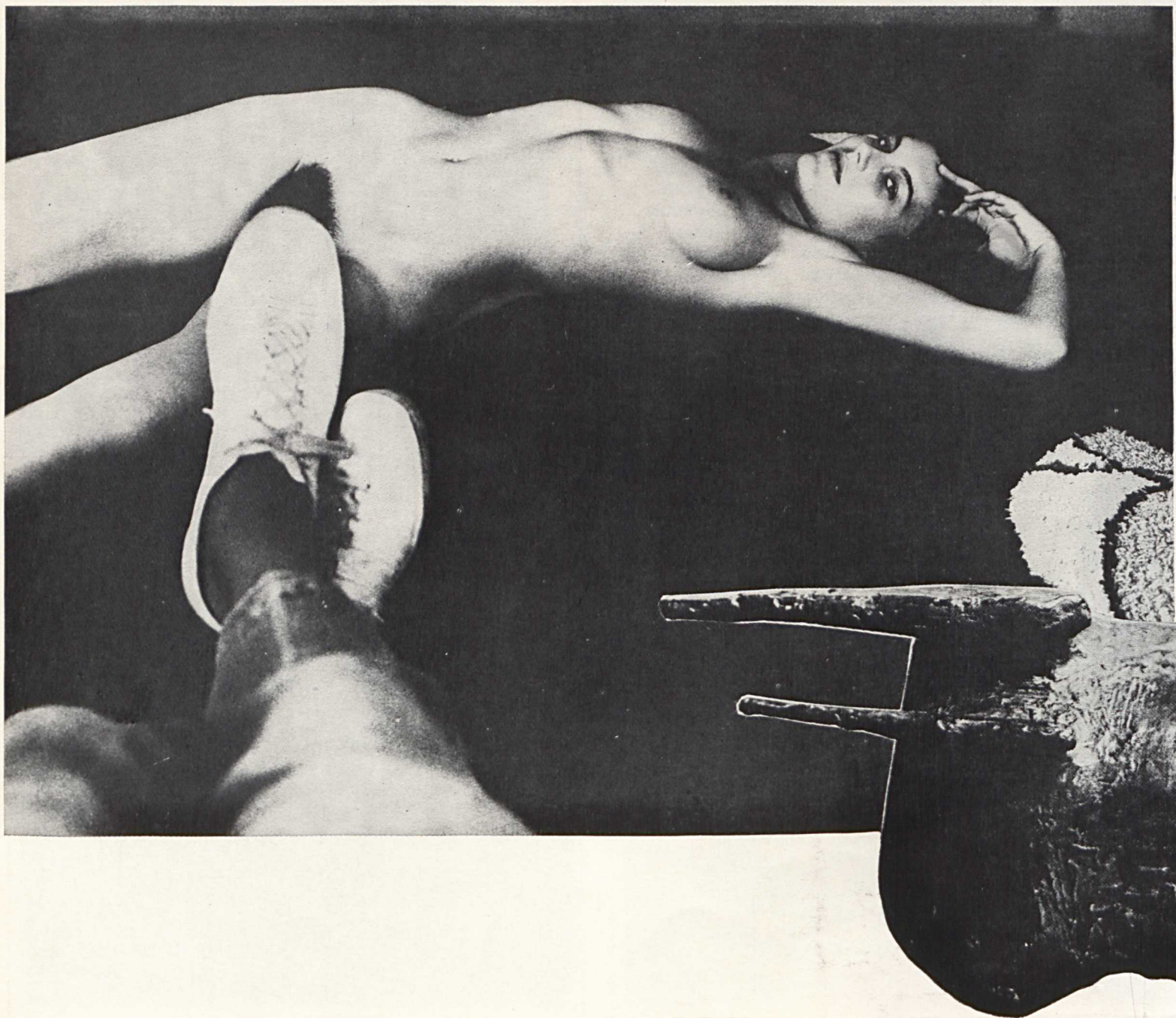
Существует род недуга — руководящее долженствование, некое самообольщение управляющей деятельностью. Миф его заключается в том, будто без этой деятельности искусство погибнет, а народ погрязнет во мраке. Поэтому лицо, вступившее на руководящую должность, должно действовать ответственно и активно, не считаясь с тем — компетентно оно или нет. Приведем характерный пример: Н. С. Хрущев, находясь на высшем посту, судил и рядил в силу долженствования и потому сам объяснял художникам — как писать картины. Однако сразу же после освобождения его с этого поста он пришел на выставку и попросил экскурсовода, чтобы тот «объяснил»... Известно, что И. В. Сталин сам оце-

нивал художественные произведения и раздавал премии своего же имени... В свете проблемы долженствования можно оценить событие, происшедшее в июне прошлого года.

А именно — первый Съезд народных депутатов СССР обнаружил явное равнодушие к судьбам художественной культуры. Никто в ходе этой акции народовластия не проявил заинтересованности в делах искусства и заботы о нем.

Конечно, можно считать, что съезд перед лицом раскалиенных основополагающих современных проблем здраво рассудил: оставьте это искусство в покое и пусть оно в свою очередь оставит в покое съезд. Не до искусства сейчас! Ведь не случайно деятели искусства и литературы

обсуждали на съезде со всеми другими депутатами вопросы политики и экономики, а отнюдь не литературно-художественные дела. Все это выглядит вполне резонным. Но все же, какой обескураживающий эффект вызвало это событие! Уже давным-давно художник приучал нас приравнивать искусство к штыку, к черной металлургии, к плановым показателям в руководящих политдокладах. В свою очередь власть настойчиво убеждала (и вроде бы всех убедила) в том, что значение искусства неотвратимо и стремительно возрастает в духовном и материальном развитии нашего общества. Что же все-таки произошло? Может быть, пошатнулись привычные взаимные симпатии? Не потому ли, что само искусство натво-



рило нечто несусветное, вроде невоплощения растрепанных скульптурных истуканов или гектаров пустопорожних настенных росписей, засоривших наши города? Не потому ли, что власти придерживающиеся наруководили в искусстве такого, что сами содрогнулись от содеянного?

Не будем, однако, спешить с ответами. Тысячелетний опыт учит, что со взаимоотношениями Художника и Власти следует обращаться с осмотрительностью. Не только с ответами, а с самими вопросами, какими бы простыми они ни казались. Прежде всего надо задаться вопросом о самом искусстве.

*

В каких только смыслах и целях не понимается и применяется искусство в реальной жизни. Так, в бесчисленных диссертациях низшего и высшего порядка, в толстых и тон-

По существу, перед нами стоит проблема собственного его смысла и значения. Оно наделяется суверенностью, как бы ни детерминировали его иные, самые высокие категории. Безусловно, оно не существует вне мировоззрения, но собственные свойства искусства невозможно определить с помощью даже наиболее принципиальных категорий материализма и идеализма. Попробуйте определить с помощью этих категорий, к примеру, советскую живопись и, соответственно, разделить на материалистическую и идеалистическую. Даже, казалось бы, самые наглядные и наиболее предметно-элементарные мировоззренческие разделения нашего искусства и его мастеров на верующих и неверующих не дадут никаких результатов. Попытки све-сти, скажем, философский материализм к художественному реализму, придать им адекватное значение вы-

культуры обнаружил непродуктивность этой идеи. Пролетарское искусство оказалось фикцией. Лишь по мере освобождения от прикладной идеологической принадлежности искусство приобретает общечеловеческий смысл и самостоятельное значение в жизнедеятельности человечества. Потребовалось несколько десятилетий, чтобы мы осознали приоритет общечеловеческих ценностей над классовыми интересами и освободили бы искусство от этого императива.

Безусловно также, искусство не существует и вне политики, как бы оно себя ни вело — послушно, или строполиво, или вроде бы индифферентно по отношению к ней. Известны даже случаи перерождения художественного творчества в политическую деятельность. Бывает, в этом виновато и само искусство: оно умеет забегать вперед петушком, обго-

Искусство перестало интересоваться красотой в той мере, в какой оно погрузилось в главные мучительные вопросы человеческого существования, прониклось жестокостью мирозда-

ких книгах, в многословных и лаконичных статьях и докладах на все лады трактуется искусство как форма сознания, познания, отражения, созидания, выражения потребности, осуществления, общения, производства, гедонизма и пр., как проявление идеологии, социологии, политологии, как вид пропаганды, партийности, народности и т. д. и т. п. Автор мог бы привести обширный список соответствующих трудов, но он не мог бы, к сожалению, упомянуть в этом списке исследования, трактующие искусство как искусство. Похоже, искусство ведет себя как домовый, которого, кажется, никто не видел. Но как бы оно ни скрывалось и кем бы ни прикидывалось, известно, что оно существует все-таки именно как искусство.

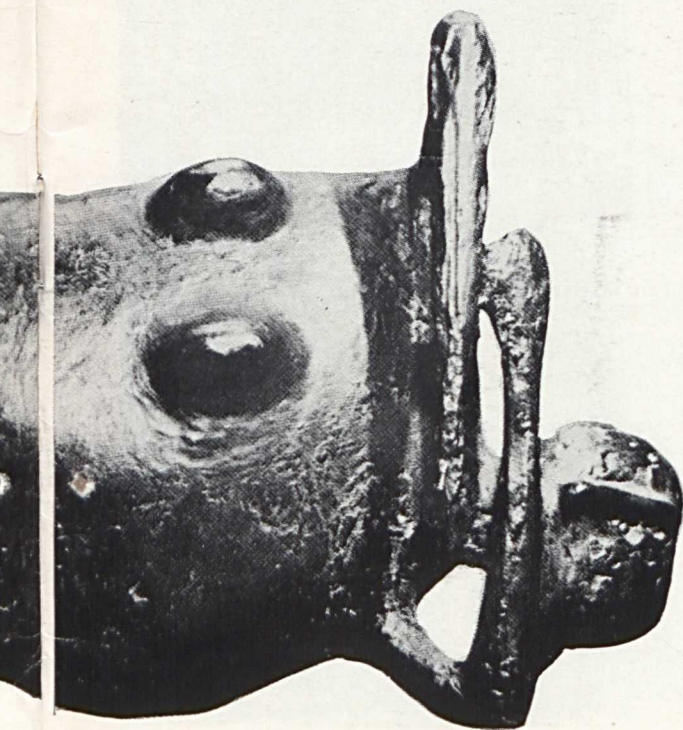
глядят абсурдными. К сожалению, мы до сих пор не осознали, что философии надлежит заниматься философией, а ее намерения править искусством (равно как политикой, экономикой и т. п.) ни к чему хорошему не приводят. Впрочем, это образует свою, самостоятельную тему, выходящую за границы художественной проблематики.

Безусловно, искусство не существует и вне классовой идеологии. Но разве суть и смысл искусства сводятся к этой идеологии? В известном смысле, его значение осуществляется в противовес идеологии и реализуется сверх нее. Опыт создания и развития советской художественной культуры показал, что замысел чисто пролетарской классово-идеологической художественной

няя иную политическую директиву. Но прежде всего здесь ответственность за суверенность и процветание искусства лежит на художественной политике. Именно в ней встречается политика с искусством.

Признаться, мы не знаем истории советской художественной политики, не изучили, не осмыслили ее. Обычно мы ссылаемся на ленинские принципы. Однако не настало ли время отдать себе отчет в весьма серьезном вопросе: о чем же мы обычно говорим, когда имеем в виду ленинскую художественную политику? Насколько точны и корректны наши понятия?

Во-первых, не принимаем ли мы зачастую за принципиальные положения самого В. И. Ленина разнообразные взгляды, мнения, высказывания авторов воспоминаний и рассказов о Ленине? Имеем ли право придавать несомненное значение, так сказать, канонизированным или апокрифическим записям очевидцев? Так, например, не следует ли возлагать личную авторскую ответственность на Клару Цеткин за известный текст беседы с В. И. Лениным, поскольку именно она составила и опубликовала этот текст? Вместе с тем мы придаем этому тексту абсолютное значение как ленинской разработке советской художественной политики. Более того, мы напрямую цитируем этот текст, будто эти слова были написаны самим В. И. Лениным. Вспомним и не будем забывать письмо самого В. И. Ленина: «НИКОГДА не цитировать моих речей (текст или всегда плох, всегда неточно передан); цитировать только мои произведения». Не было ли бы полезно в преддверии ленинского юбилея в 1990 году произве-



На стр. 2
Хельмут Ньютон
Автопортрет с моделью
Фото. 1983

Кеннет Эрмитаж
Фигура, лежащая на боку
1959



Страницы из каталога мод
«Жозефсон», 1986



Дуана Хэнсон
Покупательница из Флориды
1973



Маркус Люперц
Св. Франциск, проповедующий
птицам. 1987

Хельмут Ньютон
Фотопортрет Пины Бауш
1983





Саломэ
ТВ VII. Автопортрет. 1978

ния. Сравните художественную выставку и магазинную витрину; первая истерзает вашу душу, вторая (разумеется, речь идет о витрине не нашего, иного мира) обласкает ваши взоры.

Рекламные фото из каталога
«Жозефсонс» 1986



Норберт Тадеуш
Тахта, женщина в блузке
1966



сти, в связи с этим, своего рода строгую инвентаризацию текстов, записей и истолкований, относящихся к художественной культуре, очистив ленинскую мысль от пересудов и легенд?

Во-вторых, насколько точны и убедительны наши опыты реконструкции ленинской художественной политики? Здесь также требуется основательная критическая исследовательская работа. Созданные в советские годы новообразованные идеи и животрепещущий опыт, проектные наброски и их фрагменты — все это образует гипотетический исходный историко-политический материал. Со временем и в соответствии с новой политической ситуацией сформировалась художественная политика, сыгравшая и позитивную, и негативную роль в истории художественной культуры. В этой ситуации образовалась жесткая система. Так был выработан некий триединый «символ веры» художественной политики — партийность, народность, социалистический реализм, — который стал действовать подобно уставу эстетической караульной службы. В этом духе художественному творчеству была придана политическая ответственность, вообще не свойственная природе искусства. Реализм получил значение дисциплинарной политической доктрины, что-то вроде абсолютной формулы — советская власть плюс реализм. Освободились ли мы, спрашивается, от этих превратных, догматических схем? Видимо, нет. Нам еще предстоит преодолевать некоторые эстетические аномалии...

*

Вернемся, однако, к рассуждениям об искусстве как искусстве, к которым подтолкнул нас ход первого Съезда народных депутатов. А именно к функции искусства. Было бы полезно обстоятельно разобраться в этом вопросе, однако исчерпать этот вопрос невозможно. Скажем так: в известном смысле, искусство работает, как «прислуга, за всех». Кому только оно не служит, кто только и с какой целью его не нанимает и не употребляет! Искони и на века искусство служит пропаганде веры. Оно выступает как олицетворение идей, рожденных за пределами искусства, и дает этим идеям чувственную пластическую форму. Философия часто прибегает к искусству для иллюстрирования своих доктрин (и вообще, в те времена, когда философия теряет свое умение разобратся в жизни, она предпочитает резвиться в садах изящных искусств). Политическая деятельность систематически применяет искусство в качестве инструмента и наглядного пособия. Нравственность также любит использовать искусство в своих целях и поэтому строго спрашивает с искусства за состояние общественной морали, как будто эту вину несет искусство, а не сама общественная нравственность. Бывает, что на литературу и искусство возлагают ответственность за социально-экономические и иные беды. Словом,

чего только не случается с беззастенчивыми музами в нашем суровом мире. Но с другой стороны, иной раз искусство само берется за не свойственные ему дела и прикидывается наукой, верой, философией, провоцируя претензии, которые вовсе не следовало бы предъявлять к нему. Заявляя, будто бы красота призвана спасти мир, будто мир должен управляться по эстетическим законам, искусство само оказывается в нелепом и смешном положении. Все эти милые благоглупости можно себе позволить лишь тогда, когда обеспечены материальные условия для существования и продолжения человеческого рода. Иначе представления о смысле и назначении искусства порождают умозрительную «чистую» идею, которая сбивает с толку живую жизнь.

Весьма проблематичными выглядят и расхожие упрощенные рассуждения о цели искусства как о неперменном средстве созидания совершенной человеческой личности. В идеальном измерении такая личность должна пробуждать и развивать в себе художника и творить по законам красоты. Все это так, с одной, однако, принципиальнейшей поправкой: не каждая личность обязана быть художником, иной личности гораздо плодотворнее было бы пробуждать и развивать в себе ученого, политика и т. д. Для пробуждения же художника нужен талант, без которого развиваются лишь графоманы и иные «маны». Разумеется также, далеко не вся деятельность человечества осуществляется по законам красоты. Существуют огромные разделы этой деятельности, которые не имеют отношения к эстетике.

Таким образом, идеальная цель искусства вызывает глубокие сомнения. Можно сказать, что этот телеологический ослепительно-великолепный замысел настолько хорош, что побуждает не считаться с его осуществлением. Действительно, в мире умозрительной теории телеологические построения по части совершенной личности и окружающего мира приводят к явной эстетической уравниловке, поднятой на абсолютный, идеальный уровень.

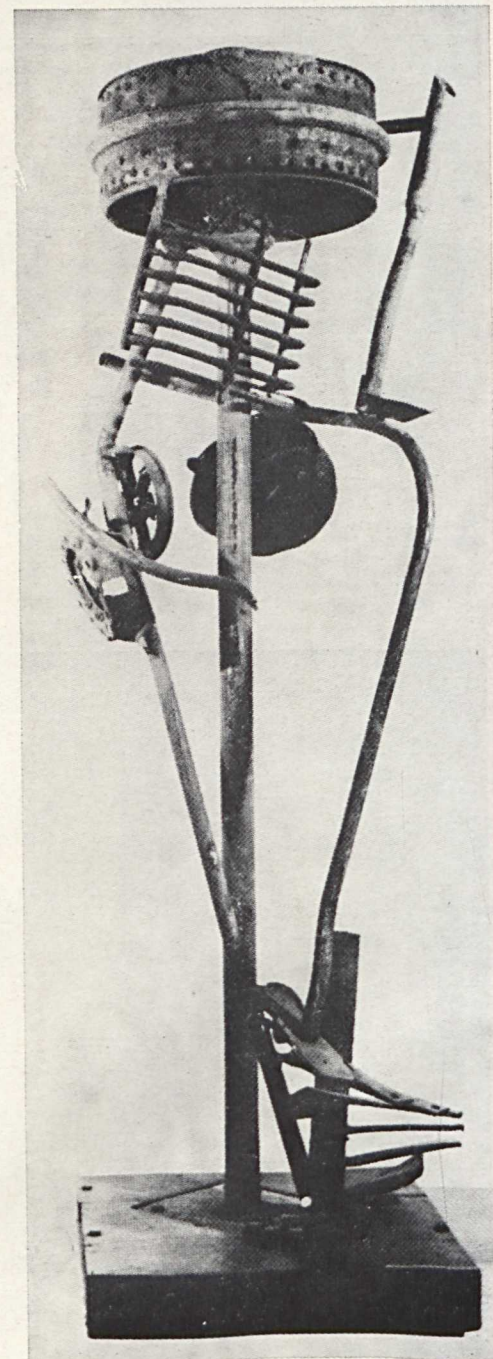
*

Все сказанное усугубляется тем, что в художественной жизни двадцатого века произошел затяжной скандал: искусство (не всё, разумеется, но все же в значительной мере) рассорилось с «красотой». Известно, правда, что и в прошлые эпохи искусство населялось отвратительными изображениями трупов, убийств, жестокости, мучений. Сколько таких изображений сохранило религиозное и светское искусство, какое количество разных конных и пеших злодеев вдохновенно прославило оно за их мерзкие дела. В наши времена искусство тоже постаралось на этом поприще. Но в XX веке совершилось нечто особое и чрезвычайное — катастрофически распались две тенденции. Чувствен-

ная радость, ощущение обилия красоты форм, цвета, фактур, увлекательность композиций — все это сосредоточилось прежде всего в объектах предметной среды, в вещно-товарном мире. Искусство же перестало интересоваться красотой в той мере, в какой оно погрузилось в главные мучительные вопросы человеческого существования, прониклось жестокостью мироздания. Сравните художественную выставку и магазинную витрину; первая истерзает вашу душу, вторая (разумеется, речь идет о витрине не нашего, иного мира) обласкает ваши взоры. В этой ситуации искусство выдвигает контрастетические идеи, а зритель в свою очередь вырабатывает контрастетические антитела при постоянных контактах с антихудожественной средой городов и иных населенных мест.

Право, суть заключается сейчас совсем не в «красоте». Современное искусство глубоко отражает потрясения эпохи не только суммой своих произведений, а своим состоянием, самосознанием. И в том числе пересечением прогресса и кризиса художественного творчества.

В жизни художественных образов



переживается не только то, что уже произошло и происходит в реальности, но искусство может наглядным образом пережить то, что произойдет или вообще не состоится в действительности. В этом случае искусство моделирует возможный вариант разрешения жизненных проблем. Умеем ли мы разгадывать модели, предлагаемые искусством? Не содержится ли в конфликте искусства и неискусства эстетическая модель конфликта созидательных и разрушительных сил реальной действительности? Разве не о проблемах выживания человечества и апокалиптического конца его истории судит искусство наших дней? Речь идет не о том или ином стиле или направлении. Главные проблемы жизни искусство осмысливает в целом, во всей полноте состава и взаимодействия своих многорусловых процессов.

*

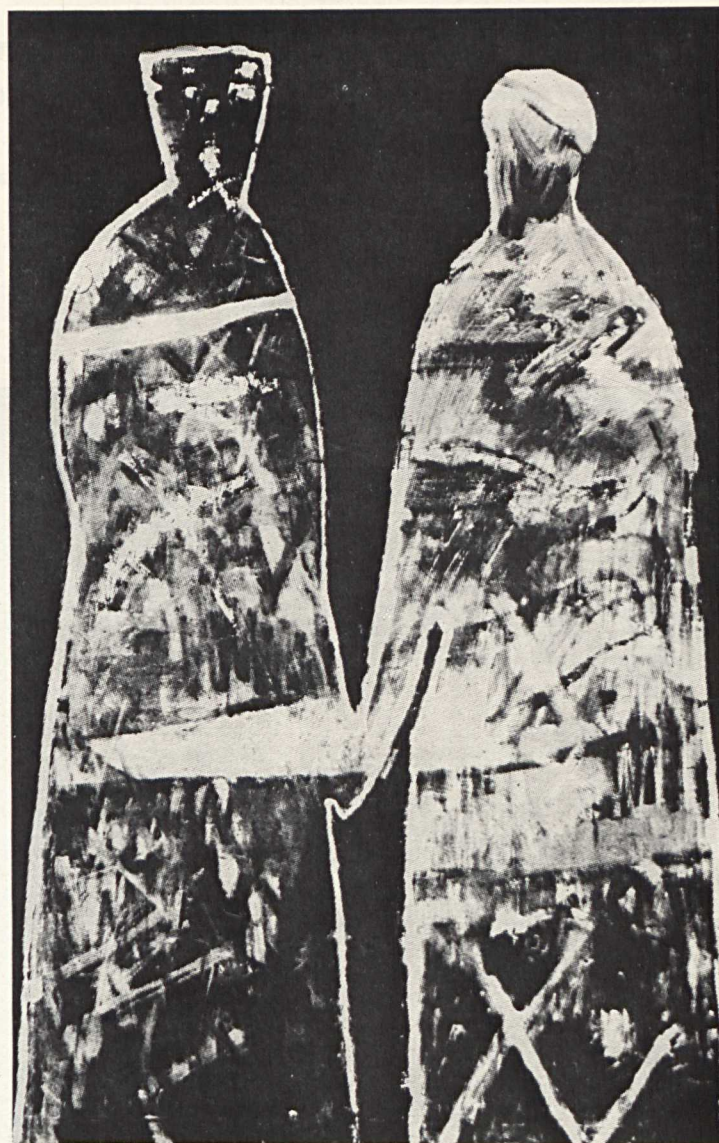
Перестройка, высвобождая искусство от директивных инстанций, признавая художественное инакомыслие и вольнодумство, принесла свободу творчества и демократию художественной жизни.

Творческие дела решаются индивидуально и не предполагают всеобщего голосования. Материальные и организационные основы художественной деятельности и многие ее вопросы решаются большинством голосов заказчиков и зрителей, а значит, перестройка в художественной сфере является многоплановым, многосторонним процессом. Она изменяет или создает наново структуру художественной жизни, развив ее государственные, общественные, личные, смешанные (с участием зарубежных интересантов) демократизированные формы. Она выдвигает в сердцевину художественной жизни проблему самостоятельности, самоуправления искусства. В этом смысле можно считать, что революционная перестройка художественной жизни в немалой мере уже произошла и настала пора думать о задачах новой — постперестроечной ситуации.

Оставим за пределами этой статьи вопросы современного существования Союза художников СССР, проблемы формирования новой государственной политики в области искусства, положительный и негативный

опыт участия партийных органов в художественной жизни. Можно показать успехи и провалы художественной политики, приведшей к упадку музейного дела, художественного образования в стране, загубившей создание памятника Победы и т. д., можно оценить усилия художественной деятельности, бьющейся в административно-финансовых тенетах. Но скажем прямо: вряд ли мы смогли бы предложить сегодня готовую рецептуру улучшения художественной политики. Ее еще предстоит формировать — это объективный процесс, который пока отстает от реальной жизни, ее потребностей.

Что же дал искусству первый Съезд народных депутатов СССР? В его лице общенародная власть страны, как мы видели, вольно или невольно убереглась от ненужного вмешательства в художественные дела. Можно считать, что отношение к искусству проявилось органично и объективно, в соответствии с его природой. Так что в этом смысле Съезд дал поучительный урок художественной политики, взявшей курс на упрочение самостоятельности и самоуправления нашего искусства.



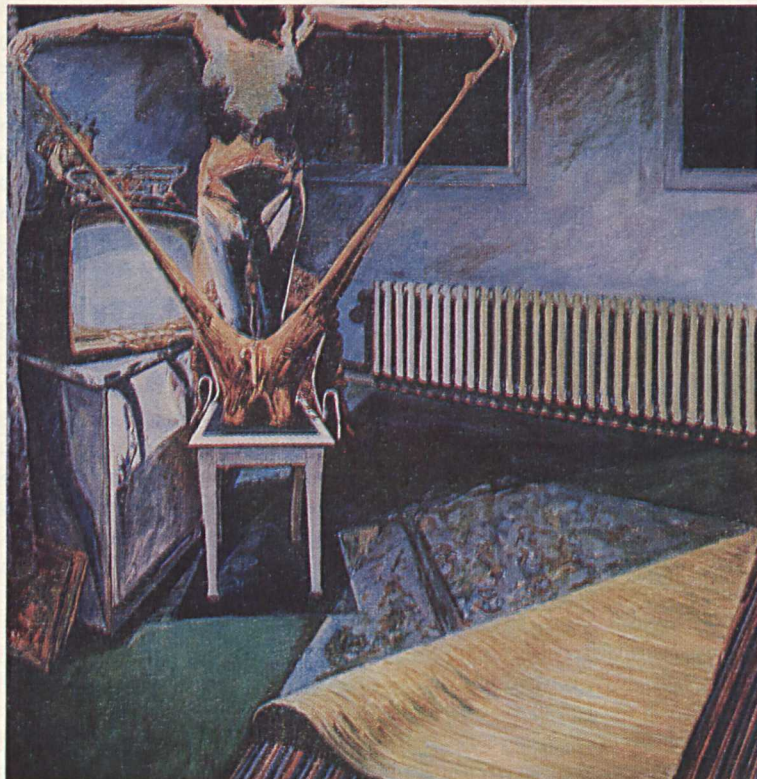
Игорь Ганиковский
Двое. 1986

Фото для журнала «ВОГ»
1972

На стр. 6
Рихард Станкевич
Танцовщик Кабуки. 1956



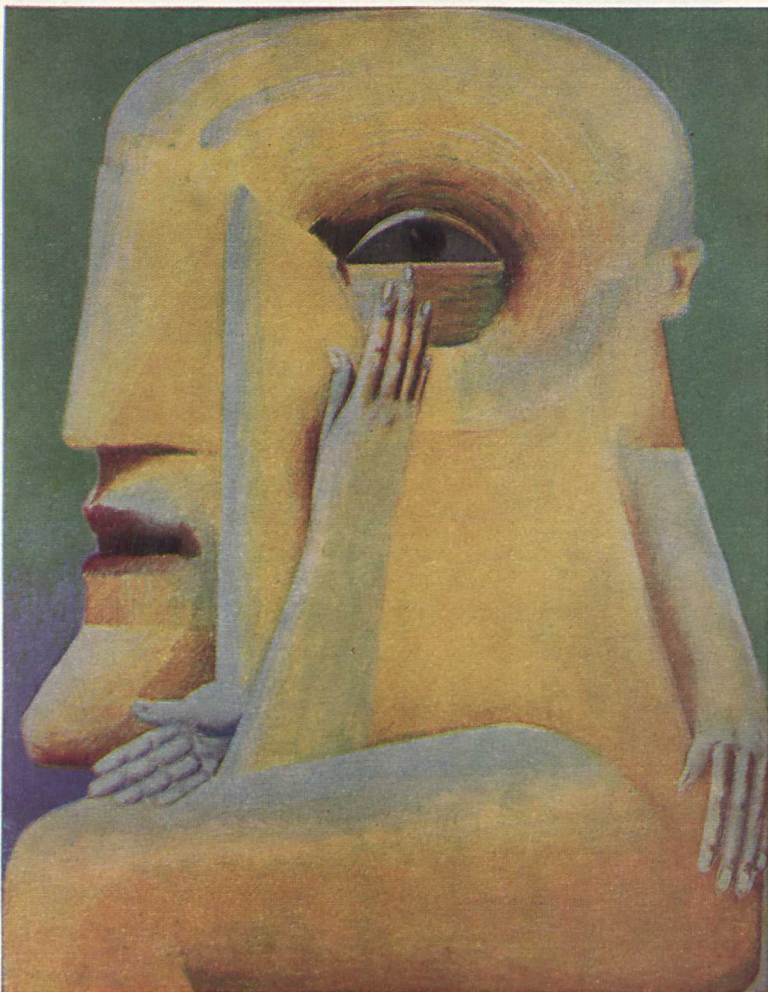
Иллюстрация из журнала
«Презент». 1989



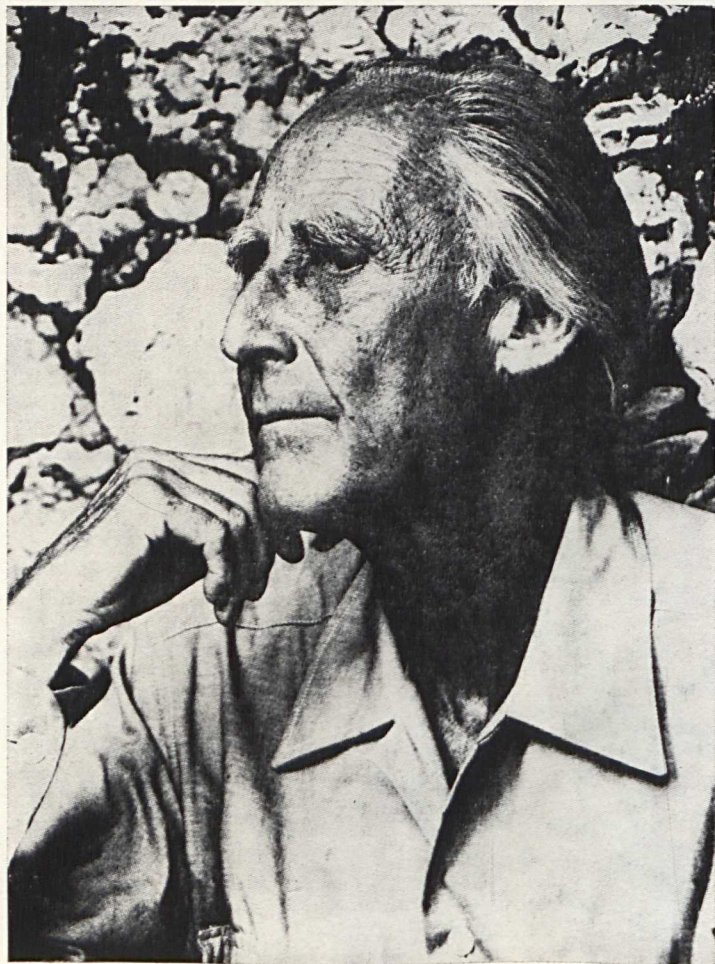
Норберт Тадеуш
Святая комната. 1971

В этой ситуации искусство выдвигает контрэстетические идеи, а зритель в свою очередь вырабатывает контрэстетические антитела.

Хорст Антс
Фигура сидящая. Желтая
1975



Фотопортрет Билли Брандта
[Х. Ньютон]. 1975





Краткая история ликвидации художественной критики

Анатолий Кантор

Вокруг нас много призрачных явлений. Иногда это бывшие реальности, внезапно потерявшие свою вещественную природу, — как книжная графика, которая под влиянием издательской перестройки перестала быть книжной и осталась главным образом на стендах выставок. Иногда это фантомы, получившие имя реальных вещей. К последним относится художественная критика.

Людей, ею занимающихся, насчитывается не меньше тысячи, что в стране, имеющей двадцать тысяч «профессиональных» (состоящих в Союзе) художников, более или менее естественно. Что же касается людей, выступающих по вопросам искусства, то их, я думаю, вообще невозможно сосчитать, поскольку это и журналисты, и референты Союза, и городские функционеры, и штатные сотрудники газет, радио и телевидения. Чем дальше, тем больше в качестве критиков выступают сами художники.

Три издательства в Москве, одно в Ленинграде, одно в Киеве специально выпускают искусствоведческую литературу, но и неспециальные издательства в республиках и областях тоже публикуют книги и альбомы. В одной Москве выходят четыре искусствоведческих журнала; в республиканских центрах — еще около десятка; газеты, которые долгое время воздерживались от помещения каких-либо материалов по изобразительному искусству, теперь более или менее охотно дают свои полосы для статей о выставках и художниках. Казалось бы, страна не испытывает недостатка в художественной критике. Есть даже ощущение избыток: альбомы и монографии раскупаются медленно и неохотно; искусствоведческие журналы пускаются на самые рискованные шаги, чтобы сохранить число подписчиков, — то это «молодежный» номер «Искусства», выглядящий так, как будто самый благочинный журнал захвачен пришельцами из дискотек, то номер «Художника», заполненный такой отборной бранью, что уличное сквернословие показалось бы приличнее.

Наконец, нельзя пожаловаться на невнимание к теории и методологии критики: статьи, книги, исследования о ней многочисленны и поражают своей принципиальностью. В «Советском искусствознании» можно прочесть такие умные аналитические работы, о каких не могли мечтать во времена Стасова и Бакунинского.

Но где сама критика? Я имею в виду — где, например, отчеты о выставках с размышлениями о судьбах искусства, помещенные в свежих номерах газеты, пока выставки еще открыты и публика ходит на них, сообразуясь с критическими рецензиями? Их нет. Чем больше пишут о критике, призывают к ней, анализируют и обдумывают ее пути и возможности, тем больше забывается, что она такое есть вообще.

*

Вытеснение критики из художественной жизни имеет свою историю.

На рубеже двадцатых и тридцатых годов развернулась многолетняя борьба против таланта, индивидуальности и фантазии во имя единства и строгой последовательности государственной Системы. Система не пуждалась ни в художественности, ни в правде. Ей нужно было обращение к наименее просвещенной массе голодных и раздетых тружеников. Ей требовалось убедить эту массу в невозможном: что жизнь — вечный праздник труда и счастья, который торжествует над происками тайных и явных врагов. Живопись, скульптура, графика и в очень большой степени прикладное искусство с середины тридцатых годов испытывали сильнейший нажим со стороны Системы, с тем чтобы направить их развитие в русло, отвечающее ее требованиям. Сейчас велик интерес к этим процессам, получающим, однако, не вполне точное истолкование.

Обычно, говоря о деформациях, которым изобразительное и декоративное искусство подвергалось с рубежа двадцатых и тридцатых годов, обращают внимание на официальность, парадность, торжественность композиций. Действительно, эти качества, коренившиеся в придворном искусстве предреволюционных десятилетий, поначалу производили сильное впечатление по контрасту с аскетичным демократизмом предшествовавшей эпохи. Сейчас картины Александра Герасимова, Ефанова, Шегалы, статуи Меркурова и Манизера выглядят какими-то неловкими, натужными и почти самодельными усилиями поправиться и произвести впечатление. Но в те времена эти композиции и впрямь удивляли — необычными масштабами, эффектно, напором, отвечающими новому ощущению авторитета страны. Гораздо более важной оказалась, однако, установка на развитие массовой культуры с ее убаюкивающими, утешительными мифами и развращающими методами подлаживания к наименее творческому сознанию и наименее развитому вкусу. Именно в этом направлении, подсказанном еще в XIX веке Жеромом и Семирадским, и стала действовать «новая критика». Она как бы поставила своей целью изменить зрение всей страны. Задача была, казалось бы, почти невыполнимой, но в распоряжении этой критики оказались сильнейшие средства.

Статья «О художниках-пачкунах», появившаяся в «Правде» 1 марта 1936 года, не зря стала знаменитой. Она действительно была манифестом некоей эстетической системы, которая активно действовала на протяжении полувека и сейчас имеет решительных и не склонных к полумерам сторонников. Исходный пункт этой эстетики — что творчество художника не является его личным делом, а подчиняется долгу перед обществом. Сейчас такие призывы, пожалуй, многим не повредили бы, — но трудно представить себе, что в те давние годы хоть кто-то не содрогался при мысли, что может быть обвинен в недостатке гражданского рвения. Впрочем, в статье не было обвинений художников в равнодушии к социалистическому строительству. (Они и не были равнодушны, тем более что все это были замечательные иллюстраторы знаменитых детских стихов о победе над Днепром, о мальчике, написавшем письмо самому Ворошилову, и о народных героях — Дяде Степе и пожарнике Кузьме.) Удар был направлен злобно и неожиданно: гениальных художников Лебедева и Конашевича сравнивали со средневековыми разбойниками-«компрачкосами», обвиняли в издевательствах над советскими детьми. Удар наносился наотмашь и не допускал никаких возражений. Он был окончательным приговором. Анонимный автор (по авторитетному свидетельству С. Маршака, это был некогда известный меньшевистский публицист Д. Заславский) в своей «редакционной» статье руководствовался теми же зловещими мещанскими эмоциями, которые побуждают односельчан мазать дегтем ворота сельской красавицы: на каком основании художники считают возможным возвышаться над общим уровнем? Автору было точно известно (такая завидная осведомленность встречается и сейчас), что рабочие и крестьяне никогда не примут каких бы то ни было художественных утонченностей, признаков индивидуальности, фантазии и прочих проявлений упадка культуры. Только четкая прорисовка всех деталей — гарантия подлинной демократичности и правильного понимания политических задач искусства. Эта эстетическая программа не высказывалась прямо, она скрывалась за глумливыми выпадами в адрес несознательных художников. Возможность высказывать такую программу «всеми буквами» создавалась только в послевоенный период.

В 1936 году общественность была скорее скандализирована, чем переубеждена. Возражать директивной статье, естественно, было немисливо: атмосфера Большого Страху уже прочно поселилась в стране. Но и согласиться со статьей никто не смог. При ее обсуждении все художники единодушно заявляли о своей решимости укреплять позиции социалистического реализма, однако блестящий иллюстратор детской книги Николай Тырса ловко и дипломатично предложил компромиссную программу, которая была

молчаливо принята и позволила сохранить ценные кадры и право иллюстраторов работать в собственной манере, лишь более тщательно прорисовывая детали. Позиция Свиного Глаза, не признающего индивидуальности и художественности, в тот момент полной победы не одержала. Однако нельзя было не помнить, что этот бдительный глаз принадлежит человеку не случайному, а очень могущественному.

Не одержала полной победы эта позиция и в художественном образовании, несмотря на очень серьезные меры. В реорганизованных институтах все еще преподавали Фаворский, Матвеев, Дейнека, Сергей Герасимов, Фальк. Что же касается критики, то хотя писались в этот период статьи и даже книги против формализма, по нынешним понятиям весьма свирепые, однако на взгляд более последовательных и непреклонных борцов с формализмом, которые развернулись в сороковые — пятидесятые, эти выступления были чрезмерно либеральными и более выгораживали «формалистов», чем всерьез их разоблачали. Предпочитались пламенные, но неконкретные анафемы. Упреки в адрес конкретных картин сопровождались комплиментами в адрес авторов...

Наступление на искусство возобновилось в послевоенные годы. Выяснилось, что теперь-то снисхождения от Свиного Глаза ждать не приходится. Система брала реванш за все вынужденные компромиссы тридцатых годов. В короткое время были закрыты Музей нового западного искусства и Московский институт прикладного и декоративного искусства, уволены те преподаватели, которые помнили, что такое художественная форма и пластическая культура. Вне закона были объявлены импрессионизм и «Мир искусства». В эти годы происходит постепенное подчинение искусствознания Свиному Глазу: понемногу, как бы сам собой установился порядок, в соответствии с которым люди, почитавшие высшей художественной доблестью тщательное прорисовывание деталей («как в жизни!»), занимали командные посты, а те, кто понимал значение таланта, становились у них референтами и исполнителями, переводившими начальственные директивы на язык приказов или статей. Соответственно сложилось два стиля литературы об искусстве. Один — стиль разоблачения и превознесения, безапелляционный стиль человека, полагающего, что хозяин в области искусства — это не само искусство, а тот, кому доверено быть его распорядителем. Другой — это стиль разъяснения, популяризации, литературной обработки установок, общих в то время для всех. Поразительно, как формировался высший слой художественной иерархии, состоящий из людей, дающих указания, получающих право распоряжаться судьбами и репутациями художников. В него попадали люди, обладавшие общей чертой — неумением отличать талантливое от посредственного, художественное от заурадного. Их искали, привлекали, с поразительной легкостью продвигали только за то, что им было не жаль искусства. Критика была не только правом, но и обязанностью этих людей. Легко понять, однако, что все выводы и аргументы этой «критики» были заранее предусмотрены. Что бы ею ни двигало — фанатическая ли вера в Систему, холодный ли цинизм карьериста, искренняя любовь к оттачиванию деталей рисунка или просто деляческое равнодушие к судьбам искусства, — надо всем жило ощущение страха перед Системой, желание влиться в нее и стать самому хоть немного источником страха. Отсюда — постоянное перебарщивание грозными, зловещими интонациями. Были, конечно, авторы, стремившиеся сохранить независимость тона, но им печататься было нелегко. Это была «овечья критика», вспоминать которую горько, а читать еще горше — причем особенно удручает в ней наигранная бодрость интонаций, которая должна была внушить читателю представление, что сам автор тоже из стаи волков и кое-что определяет в движении искусства. На самом деле и эти суждения были тоже запрограммированы заранее. И все же критические жанры сохранялись, выставки обсуждались, рецензии печатались, иногда даже в них проникало что-нибудь смелое и неожиданно точное. Как ни удивительно, в этих леденящих душу неблагоприятных условиях было нечто неустойчивое (оттепель пятидесятых и начала шестидесятых годов была подготовлена внутри «зимы железной»), и Система ощущала это внутреннее движение, разогревание льдов. Тогда и началась борьба против космополитизма.

Об антикосмополитической кампании 1949 года сейчас много пишется, вероятно, нет надобности повторять. Скажем только, что условия изобразительного искусства были особыми. Здесь вся история с космополитами приобрела гротескные формы.

Первым поводом для разоблачения так называемых космополитов были две бездарные пьесы — «Зеленая улица» Сурова и «Московский характер» Софронова, — вызвавшие возмущение группы театральных критиков. Именно эти критики и стали первыми жертвами кампании, которая в истории Большого Страха стала своеобразной кульминацией. Вероятно,

это может показаться странным — ведь прошли чудовищные годы изъятия из жизни и частичного истребления целых народов, социальных пластов, профессий, отдельных людей — самых талантливых, самых энергичных, самых отважных, которые могли бы вести страну к расцвету и в трудную минуту не дрогнуть, не уступить. Что еще можно было к этому прибавить? Лысенковская эпопея и кампания против космополитов показали, что можно, и притом нечто очень существенное.

Аресты и репрессии прикрывались ложными обвинениями в шпионаже, вредительстве, антисоветской пропаганде, участии в каких-то вымышленных злодейских акциях. Этим обвинениям верили и не верили, во всяком случае, каждый был против шпионажа и вредительства. Теперь же гражданское и физическое убийство (полагалось каждого обвиненного доводить по крайней мере до инфаркта) совершалось за мнения, за непонравившуюся пьесу, за научные взгляды, за признание несомненной истины, притом — все это совершалось публично, с обязательными обвинениями и покаяниями, с выливанием ушатов грязи, с положенной и отмеренной порцией брани, с развязыванием кровавых инстинктов. Появлялись энтузиасты и специалисты этих публичных избиений. Газеты соревновались в отыскивании все новых жертв из все новых областей. Борьба против «низкопоклонства перед Западом» быстро захватывала все сферы, и уже «французская» булочка была переименована в «городскую», а «лозунги» — в «призывы».

Страна притихла в ужасе и ожидании. Явная антисемитская направленность кампании, причины которой уходили и в международную обстановку, воодушевила только людей, увидевших возможность извлечь какую-то прямую для себя выгоду. Обмануть она не могла: было ясно, что расправа с евреями — это только начало, что кто-то должен последовать за поредевшим после войны беспокройным племенем. Зловеще выглядело присутствие в проскрипционном списке профессора с кавказской фамилией и русского драматурга, притом лауреата Сталинской премии.

Все это бессмысленное беснование окончилось неожиданно и причудливо. Одна из центральных газет («Комсомольская правда») поместила разоблачительную статью против диверсантов в области детской литературы. Обличались Маршак, переведший все свои стихи с английского, и Барто, возводящая злостную клевету на советских детей («Девочка-ревушка», «Девочка-чумакая»). «Правда» откликнулась на этот избыток бдительности коротким окриком, и все ивективы на этом как отрезало. «Любители острых блюд» явно ощутили неуспех своей затеи и переключились на более испытанные пути кровавых закрытых процессов.

Литературной и театральной критике кампания против космополитизма нанесла, понятно, сильный удар, но она со временем оправилась от потрясения (хотя именно в эту пору сформировались кадры охотников за чужаками, любителей подтасовывать факты и возбуждать страсти, с которыми мы имеем дело и сейчас). Удар же по художественной критике оказался более чувствительным, а методы боя более долговечными. Дело в том, что повод для конфронтации тут составили не пьесы, вспоминать о которых не любят даже авторы и их апологеты, а картина по-своему выдающаяся, имевшая беспримерно шумный успех и впервые осуществившая эстетическую программу Системы. Я имею в виду «Письмо с фронта» А. Лактионова. Это был шлягер выставки 1947 года, картина, которая была вовсе не подделкой под примитив. Автор сам находился на уровне своих незамысловатых героев, и в этом был некий реальный демократизм, подкупавший публику, — вместе с невиданной в те годы иллюзорностью, виртуозным изображением солнечного света и подробностей провинциального быта. Никакие картины бывших ахрровцев не приносили столь полного осуществления мечты о единстве «неиспорченного вкуса» толпы и указаний Системы. Была возможность провозгласить новый стиль наконец-то найденной художественной истиной и сокрушить всех несогласных с этой истиной.

Вероятно, так и было бы, но кампания не состоялась. Лактионов был вполне удовлетворен своим неожиданным триумфом и не помышлял о кровавых жертвоприношениях в свою честь. С другой стороны, Александр Герасимов, который по должности обязан был организовывать избиение космополитов, не был заинтересован в том, чтобы увеличивать славу своего неожиданного соперника, и предпочел расправиться с теми, кто хотя бы в давние времена обидел его самого и друзей по АХРР. Счеты у президента Академии оказались сложными, не очень ясными для посторонних. Обидчиков было много. Неясно было, кто и когда успел обидеть Герасимова, но чувствовалось, что он-то не забыл никого. Во главе списка были критики: блестящий и бесстрашный А. Эфрос, уже многое претерпевший, но не скупившийся на яркие и обидные для многих суждения; ветеран и

классик независимого критического слова ленинградец Н. Пунин; трудно укротимый украинский критик И. Врона; В. Костин, весьма мало походивший на матерого лазутчика буржуазной культуры, однако ему не простили дерзких комсомольских наскоков на бюрократов от искусства. В других же случаях огонь обрушивался на людей, обвинение которых было трудно сформулировать даже изощренным в подобных делах прокурором от идеологии. Сильные удары принял критик О. Бескин, в тридцатые годы бывший едва ли не главным изобличителем формализма и написавший немало лестных похвал в адрес Герасимова, но чем-то (неизвестно чем) его рассердивший. Пострадали И. Маца, Д. Аркин, А. Ромм — крупные специалисты, уважаемые педагоги, не чуждавшиеся в свое время и критических выступлений. Наконец, ленинградский искусствовед Я. Пастернак попросту имел неосторожность в присутствии самого Герасимова неодобрительно отозваться о его картине. Всю эту разношерстную группу надо было признать участвующей в едином заговоре против советского искусства, сочинить им единую платформу, значит — найти цитаты, которые можно было бы истолковывать как признания в подрывных намерениях. Сделать это публично было совсем не легко — ведь речь шла о людях, которые были вовсе не врагами национальной культуры, а ее добросовестными исследователями, музейными и общественными деятелями, авторами серьезных, подчас даже классических трудов по истории русского и советского искусства. Как правило, то, что они высказывали, вообще не расходилось с тем, что говорилось в печати и на обсуждениях другими искусствоведами и художниками. Прокуроры и жертвы во многих случаях вполне могли бы поменяться местами. Единственным обвинением, которое имело видимость хоть какого-то реального смысла, было то, что Эфрос, Пунин, Маца, Аркин, Ромм писали о западном искусстве, с восторгом отзывались об импрессионистах и Сезанне, о Корбюзье и Гропиусе, хотя в центре их интересов находились всегда вопросы советской культуры. Техника обвинения заключалась в том, чтобы найти неосторожные высказывания, которые позволяли создать мнимую картину идеологической диверсии. Если автор был предназначен к избиению, вступало в дело «чтение мыслей», то есть вычитывание или прямое приписывание критике воззрений, которые сочинялись за него ловкими мастерами идеологических манипуляций. Навыки политических процессов сыгнали здесь немалую роль. Фантазия обвинителей и следователей от искусствознания шла по уже проторенным рельсам. Но есть два обстоятельства, имевших особое значение и сыгравших свою мрачную роль в дальнейших судьбах художественной критики.

Первое из них — это недовольство тем, что критики высказывают свои симпатии и антипатии, сообразуясь со своим эстетическим чутьем и внутренними убеждениями. Эта независимость решительно не устраивала (и сейчас не устраивает) тех, кто считает критику лишь исполнителем предначертаний и проводником изменчивых «линий» тех, кто поставлен оценивать, разрешать и запрещать. Они никак не могут смириться с тем, что критика устанавливает художественные оценки без согласования. Такая критика рассматривается как неподозволенная анархия, стоящая на пути «правильного» развития искусства. Критика принимается лишь как гласное разъяснение и практическое применение неких заранее существующих установок. Такая программа оказалась чрезвычайно влиятельной и устойчивой. Она-то и предопределила судьбу художественной критики. Чем больше уделялось внимания «вопросам критики», тем меньше в ней оставалось собственно критических функций и методов.

Второе обстоятельство, еще более важное, заключается в самом характере методов. Синтетические исследования мировой культуры в первые десятилетия XX века неизменно проводили параллели между явлениями экономики, политической жизни, идеологии, науки, философии и искусства. Эти параллели были перенесены в советские «синтетические истории искусства» В. Фриче, И. Иоффе — но с важным изменением: художники воспринимались как выразители интересов тех или иных социальных групп, пропагандисты каких-либо общественно-политических и философских взглядов. Эта методика в тридцатых годах утвердилась как способ разоблачения художников и искусствоведов, «вскрытия истинного лица» творческой интеллигенции. Статья А. Лебедева, Е. Меликадзе, А. Михайлова и П. Сысоева «Журнал „Искусство“ и задачи художественной критики» («Новый мир», 1935, № 3) стала своего рода эталоном этого разоблачительного направления. Ссылаясь на авторитетных культурологов и вульгарных социологов, авторы (позже они удостоились за свои разоблачения научных званий) веско объяснили, что импрессионисты были предшественниками субъективного идеализма, а Сезанн — предшественником «левых», перешедших из мира реальности в мир абстракции. Понимание и анализ произведений искус-

ства при этом стали не нужными, достаточным было сослаться на манифесты и высказывания. На этом основании создавались целые теории. В кампании против космополитизма основной была именно такая методика. Художественное творчество сводилось к переложению (на изобразительный язык) тезисов и принципов различных воззрений.

Этот способ суждений «спиной к искусству» оказался чрезвычайно устойчивым, создал своих классиков и титанов сокрушительного удара по таланту. В эпоху борьбы с космополитами он громыхал во всех газетах и журналах. Его громыхание не утихло и сейчас. В самом опасном положении очутилась, естественно, художественная критика, поскольку была вызовом системе предвзятых предпочтений и порицаний. Число космополитов оказалось в ней особенно большим, а состав особенно пестрым, напоминая камеру предварительного заключения. Но скоро и этот список оказался мал, и составлялся уже второй, куда зачислялись «подпевалы космополитов» из молодежи, которая начинала свои первые шаги на огнеопасном поприще художественной критики. Удар, действительно, оказался очень болезненным, и след от него никогда не стерся.

Краткая хрущевская «оттепель» вызвала, казалось, целый взрыв критической энергии. Молодое искусство нашло молодых и отважных пропагандистов. Правда, на критике этого времени лежит печать (совершенно естественная) психологического комплекса: пламенные «за» и «против» явно преобладали над критическим анализом и замечания в адрес «своих» почитались неуместными. И все же многие лучшие критические статьи относятся именно к этому недолгому периоду.

1962 год стал новым годом испытаний для художественной критики. После разгрома выставки 30-летия МОСХа в московском Манеже на критику и критиков был обрушен совершенно безжалостный удар. Он был даже в какой-то мере более жестоким, чем кампания против космополитизма. Здесь уже не прикрывались национальными выпадами или эстетическими лозунгами, а прямо и жестко требовали дисциплинарного подчинения. На художников кричали и топали ногами, а уж с критиками и вовсе не стеснялись. Пошли партийные взыскания, исключения из Союза художников. Московская организация вообще лишилась секции критики — она была распущена; критиков разбросали по другим секциям, чтобы лишить их общего голоса и общей воли (кстати сказать, критики остались непокорившейся корпорацией). Через несколько месяцев секция была восстановлена, но характер критической деятельности был уже заметно другим.

С этих пор профессиональная художественная критика более или менее прочно изгнана из газет, а если и попадает туда, то в крайне ослабленном виде. Есть журнальные рецензии, но подлинная критика, оперативная, злободневная, быстро откликающаяся на выставки, — это дело газеты. В журнале преобладает теоретический и исторический анализ, он тоже, конечно, важен, но одно другого не заменяет. Журнальное искусствознание выдвинуло своих мастеров, мыслителей и летописцев, дало многие прекрасные образцы истолкования художественных ситуаций. Но по-прежнему воздыханий по критике больше, чем критики. После постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) установилась то самое парадоксальное состояние, о котором мы говорили вначале: сформирован фантом, носящий чужое имя. Чем большая ответственность возлагается на критику, тем меньше места остается для нее.

Считается, что художественные критики занимаются критикой. На самом деле они занимаются пропагандой искусства, анализом художественных процессов, полемикой по вопросам художественной жизни, теорией и историей. Они занимаются и многим другим, — но экологическую нишу, где могла бы развиваться художественная критика в собственном смысле, надо еще создать.

Как ни горько, эпоха перестройки не улучшила этого положения, хотя несомненно активизировала позицию самих критиков. В Союзах художников критики побаиваются и не хотят, чтобы она ломала налаженную систему оценок и предпочтений. Газеты остерегаются влиятельных консервативных сил; им спокойнее обращаться к непрофессионалам и печатать сомнительные и заведомо невинные рассуждения. Бывает и прямая беспардонная брань в адрес критиков-профессионалов.

Есть только одна сила, нуждающаяся в художественной критике, — это искусство. Талант часто не имеет другой поддержки, агрессивная бездарность не имеет другой преграды. Ориентация на умножение армии художников нетворческого, исполнительского типа не встречает другого сопротивления. В этом — простой секрет распространенного недоброжелательства к художественной критике. Но это же — источник надежды, что она будет в свое время признана необходимым звеном развития культуры.



Фоторепортаж с кафедры художественного стекла и керамики. МВХПУ [б. Строгановка]



Письмо в редакцию

Преодолев высокий конкурсный барьер и став студентами, мы еще довольно долгое время пребывали в эйфории. Но уже к третьему курсу она сменилась разочарованием, которое затем переросло в чувство глубокой неудовлетворенности. Почему? Потому что мы не получаем того, ради чего мы сюда стремились, — профессионализма. Все, что нам с такой многозначительностью преподносят в течение пяти лет, так ничтожно мало, что может уместиться в кармане. Весь учебный процесс неоправданно растянут. То мы целый год копируем чужие рисунки, то толчемся в очереди у гончарного круга, то делаем бросовую работу в качестве курсовых, то едем набираться «опыта» на производство, которое кроме неприязни к будущей работе ничего дать не может. Оно безнадежно устарело, но нам постоянно внушают, что наши творческие замыслы должны ориентироваться на возможности этого производства. В идеале взаимоотношения художника и производства должны складываться по принципу взаимного стимулирования: новаторские предложения художника способствуют совершенствованию производства, а новейшие технологии побуждают художника к новым творческим исканиям. Но у нас скорее поставят «неуд» за это новаторское предложение, чем дадут «добро», не говоря уже о поощрении. Творческая инициатива пресекается с первых же шагов в институте по всем дисциплинам. Такое же отношение к «отступникам» от традиций и на заводе. Поэтому студенты свои планы на будущее стараются с заводом не связывать. Но в институте нам постоянно внушают: «вы не художники для выставок». Стало быть, и не для производства, и не для выставок? И, может быть, вообще не художники? Уничтожение студента, неуважение к его таланту, отрицание его как личности стало нормой. А стоило бы критически взглянуть на само преподавание — его низкий уровень становится очевиден уже второкурснику.

Одной из самых болезненных точек в системе преподавания считаем проблему архитектурной подготовки. Вот факт: первое задание по выходу в пространство дается на 4-м (!) курсе! Отсюда и отсутствие необходимых нам архитектурных знаний и навыков пространственного мышления. Да и вопрос о технологии материалов не менее острый. Особенно когда на базе «Строгановки» работает керамический кооператив. Он отнимает у нас и мастеров, и печи, и материалы. Возникла даже горькая шутка: «Строгановка не для студентов». А для кого? Нас готовят для распределения, а не для настоящей работы. Все это рождает равнодушие, психологическую неустроенность, неверие в возможности самореализации. Вот почему мы уже не ждем, а требуем коренных перемен.

Г. Ананьев, В. Николаев, Е. Дидюкова, И. Дадонов и другие студенты МВХПУ (бывшее Строгановское).

На стр. 13

В. Николаев
Декоративная композиция во внутреннем дворике Дворца пионеров в Косино. Керамика. Дипломная работа. Руководитель В. Петров



Это мы не проходили...

Студенты на баррикадах

Игта Юмина

Студенты на баррикадах, — пожалуй, этим сообщением сейчас никого не удивишь. На фоне потрясающих страну катастроф и межнациональных конфликтов событие это, носящее локальный характер, может пройти незамеченным. Но нас волнует именно оно, потому что «на баррикады» вышли студенты художественных вузов. Шумные забастовки с лозунгами и бойкотом занятий, с категорическими требованиями перемен не утихают. Но сложность в разрешении этих конфликтов состоит в том, что требования молодежи зачастую настолько локализованы, что их удовлетворение может не принести желаемых результатов. Выдвигая конкретные требования к конкретным руководителям вузов, студенты, по всей видимости, не понимают, насколько тесно эти вопросы переплетаются с самыми разными, в том числе и с экономическими, обстоятельствами. Например:

отсутствие практических навыков работы с материалом (на которое жалуются студенты) вызвано отсутствием самого материала и технического оборудования для работы с ним, а это, в свою очередь, вызвано отсутствием у института средств на закупку оборудования и материалов;

неразвитость творческого мышления и, как следствие, неуверенность выпускника в своих силах, затруднения в решении профессиональных задач вызваны пресечением творческой инициативы у студентов, а это, в свою очередь, обусловлено застылостью методик;

а застылость порождена безынициативностью преподавателей, которая скована административными недовольствами, с одной стороны, и низкой заработной платой — с другой;

а они — с административной и экономической несамостоятельностью институтского руководства.

Воспользуемся словами великого сатирика, чтобы обозначить фундаментальные начала общественного развития.

«Три фактора, — говорит устами своего персонажа Салтыков-Щедрин, — должны лежать в основе всякой общественности: свобода, обеспеченность и самостоятельность. Ежели общество лишено свободы, это значит, что оно живет без идеалов, без горения мысли, не имея ни основы для творчества, ни веры в предстоящие им судьбы. Ежели общество осознает себя необеспеченным, то это налагает на него печать подавленности и делает равнодушным к собственной участи. Ежели общество лишено самостоятельности, то оно становится неспособным к устройству своих дел и даже мало-помалу утрачивает представление об отечестве».

В художественном образовании, как в малой капле, отражается океан наших нерешенных социальных проблем. Бастующие студенты, видимо, не осознают

Казимерас Жиромскис

художник-живописец, преподававший в разные годы в качестве профессора в Университете «Хавариана» (Колумбия), в Институте искусств Катан-Роуз (США), в Нью-Йоркском колледже изобразительного и индустриального искусства (США).

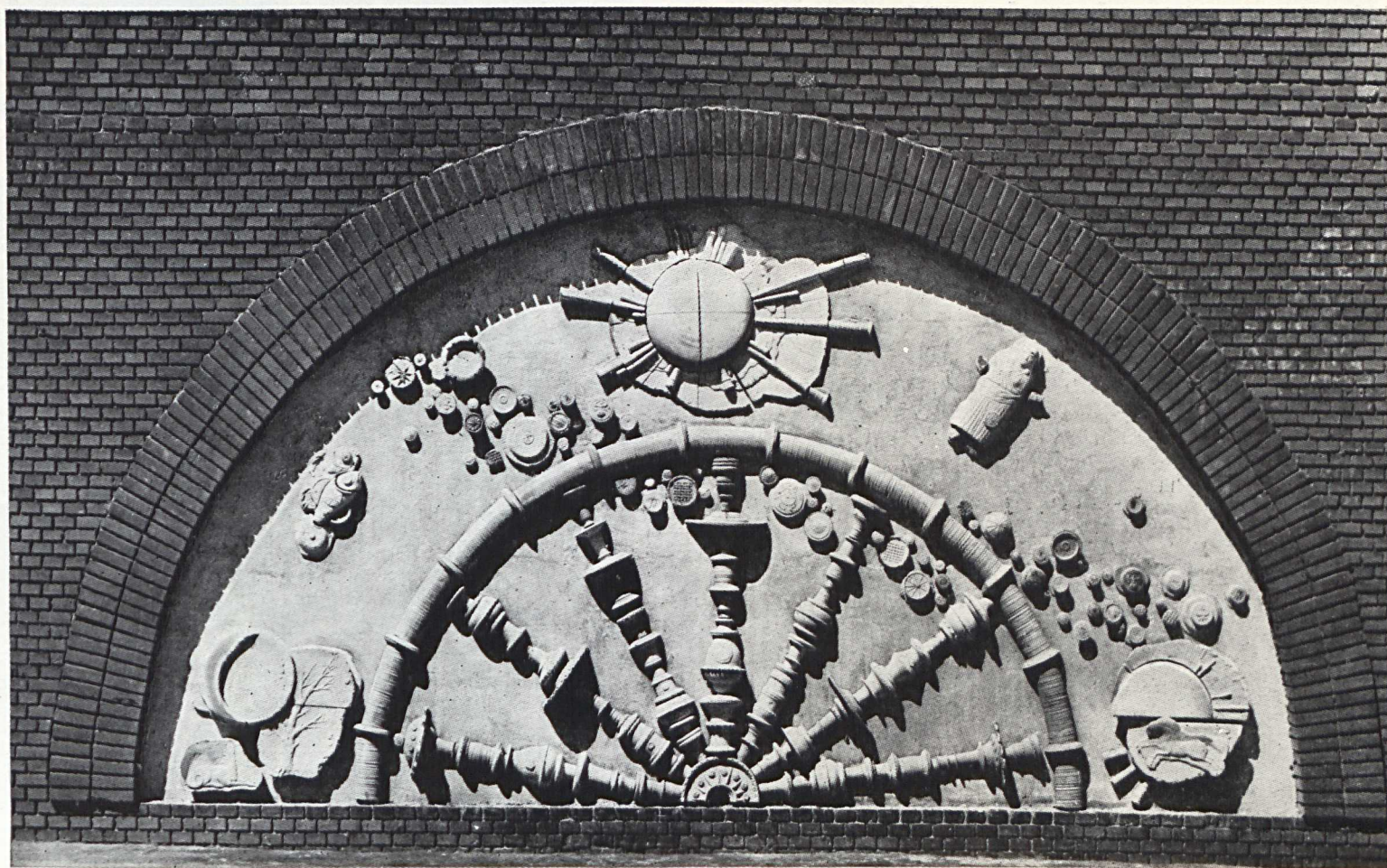
Я окончил три академии — Вильнюсскую, Венскую и Римскую и скажу, что роль Учителя очень велика. Я до сих пор руководствуюсь тем, что дал мне мой первый учитель в Вильнюсской Академии Юстинас Венаджискис. Он не писал своих картин, но зато у него был талант Учителя. Он никогда не вмешивался своей кистью в твою работу, но умел очень тонко и деликатно направить ее в нужное русло. Как бы ни велики были заслуги школы, художнику необходимо найти свою философию в искусстве и самостоятельно совершенствовать профессиональные навыки. На это уйдет лет 10—15. Только после этого он получит моральное право самому преподавать. Поэтому я против того, чтобы окончивших институт оставляли в его стенах в качестве преподавателя — это преждевременно.

Считаю, что художник должен быть выразителем своего времени — мы живем в ЭТОМ времени и говорим на ЭТОМ языке. На Западе художественные советы даже не принимают к рассмотрению работы, выполненные в стилистике 10—15-летней давности.

Сейчас много разговоров о необходимости выражения национального характера. Национальное — не в повторении традиций, а в проявлении геноза. Например, мои работы, созданные в Америке в стиле оп-арт, совершенно очевидно связаны с литовским национальным искусством, хотя я этой задачи себе не ставил. Художник должен мыслить общечеловеческими категориями, и только тогда он внесет достойный вклад в сокровищницу национальной культуры.

Наши интервью

Кто учит, как учит, чему учит



Внизу
Б. Заморска (Польша)
Набор посуды «Семейный». Фаянс.
Дипломная работа. Рук. Н. Селезнев

На стр. 15 (внизу)
Е. Квятковская
Чайный сервиз. Фарфор. Дипломная
работа. Рук. Т. Шобанова

истинного масштаба поднятых вопросов, но их протест, направленный на позитивные перемены в рамках вуза, должен побудить к пересмотру общевузовской системы и привлечь внимание общества к проблемам не только специального, но и всего образования в целом. А это уже дело общественного масштаба.

Художников декоративно-прикладного искусства со студенческой скамьи необходимо ориентировать на современный уровень эстетического и технического проектирования. Но при нынешнем состоянии вузов достичь этого почти невозможно. Например, на какой «современный уровень» ориентируют студентов допотопные ручные станки, слежавшаяся, подгнившая пряжа, чуть ли не довоенного завоза, или такая «импортная техника», как трофейная глиномешалка? Если учесть, что и помещения мастерских примерно такого же качества, то картина предстанет безотрадная.

В этих условиях трудно овладеть даже необходимыми навыками, не говоря об экспериментах — хотя как может вырасти настоящий художник без возможности опробовать свои «сумасбродные» идеи? За последние десятилетия материально-техническая база институтов не только не развивалась, но и утратила то, что имела. Так, в МВХПУ (б. Строгановское) в конце 50-х годов была химическая лаборатория, разработавшая рецепт особой высокотемпературной керамики. Рецептуру тогда же приняли к использованию в космической технике. Этой лаборатории давно нет. Давно — со времени постановления об архитектурных излишествах, нет в «Мухинском» (ЛВХПУ) училище отделения подготовки мастеров-исполнителей — ОПМ, чрезвычайно важного звена в системе художественного образования и всего искусства в целом. Без них страдают и прикладники, и скульпторы, и архитекторы. Чудом сохранившееся строгановское ОПМ имеет очень малые мощности и не может утолить растущий спрос на мастеров-профессионалов. А для студента отсутствие высококвалифицированного мастера может обернуться незнанием материала. К тому же на производстве, куда учащийся приходит на практику, им заниматься никто не хочет. Ведь для хозрасчетного предприятия отвлечение внимания равносильно отвлечению средств. Но кто объяснит заводу, что позиция его недалековидна, что сегодняшний студент завтра придет сюда в качестве специалиста и его неподготовленность обернется для завода новыми материальными потерями? Завод не хочет тратить средства, а институт не может — не имеет хозяйственной самостоятельности — кто же поможет студенту в этой сложнейшей ситуации? Может быть, к решению этой проблемы подключится Союз художников, который должен заботиться о высоком профессионализме своих будущих членов? Может быть, министерства и

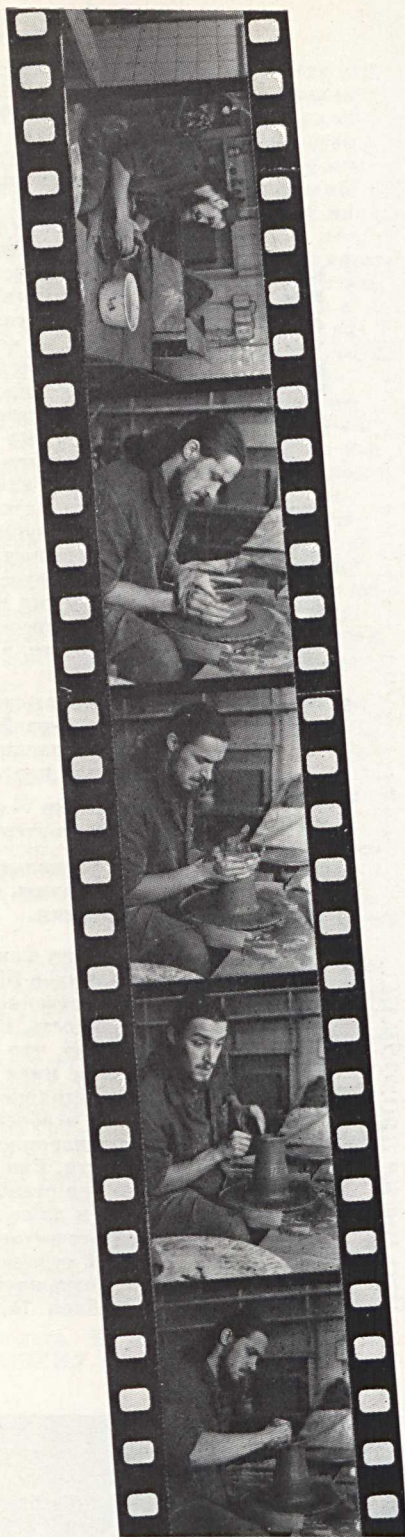
Галина Антонова

художник-стекольщик, заслуженный художник РСФСР, преподаватель МВХПУ.

Я люблю работать с молодежью, общаться с ней всегда очень интересно. Несколько лет преподаю в Строгановке. Какие мысли подсказывает мой опыт? Всякий художник должен иметь хорошую школу, важна серьезная академическая подготовка и для будущих прикладников. Это потом каждый может делать как хочет, но сначала он должен уметь. Поэтому, на мой взгляд, целесообразно перестроить учебный процесс нашего института. В каком направлении? Начинать учебу надо с более широкой программы, а потом идти к ее сужению, то есть к профессиональной ориентации. На 1—2-м курсах давать общие представления о законах композиции, рисунка, колорита, развивать вкус, изучать разные материалы и техники их обработки, а потом уже студент пусть делает сознательный выбор — что его больше увлекает, к чему больше лежат его способности — к керамике, стеклу, дизайну, интерьеру...

Очень важно сочетать общую подготовку с установкой на личность. Ведь студенты все такие разные: один любит свободную импровизацию, другой — строгий расчет, конструктивность; у одних графические склонности, у других живописные, многие эмоциональны, порывисты, другие сосредоточенны, рациональны. А мы их всех стрижем под одну гребенку!

С производственной подготовкой у нас дело обстоит неважно. Студенты плохо знают материал, не умеют работать с мастерами-выдувальщиками. Техническая оснащенность мастерских низкая. Сейчас все труднее договориться с заводом о выполнении студенческой работы — у заводов своих дел сверх головы. Поэтому я хочу попробовать заключить договор с заводами стекла об исполнении дипломных работ, как-то заинтересовать предприятие. Например, мы можем



ведомства, в чьем ведении находятся и вуз и предприятия, заинтересованные в художниках, осознают выгоду долгосрочных капиталовложений на подготовку своих будущих кадров?

В вузах низок уровень технической подготовки, но может быть высок — творческой? Увы... Здесь острейшим образом встают проблемы методики преподавания и преподавательских кадров. На сегодняшний день барометр студенческих волнений фиксирует значительное снижение этого уровня. С грустью говорят о «старой гвардии»: Мотовилове, Ватагине, Белашовой, Соболеве, Васильковском, Вейверите — выдающихся художников-педагогов, которые владели секретами тончайшего искусства — воспитания творческой личности. Спешат проводить на пенсию и нынешних, не особенно прислушиваясь к характеру их заслуг. Остается надежда на подвижников, на энтузиастов. Но и их возможности, как мы убедились, ограничены. Нищенская зарплата и негативизм чиновного окружения — эти два условия настолько тесно соприкасаются, что для художника, горящего желанием самоотдачи, между ними не остается места.

Преградой творческой инициативе преподавателя становится неизбежность «сетки часов» в распределении учебного времени и непрерываемость программ. Но вместо замены устаревшей учебной структуры администраторы занимаются устранением всяких «излишеств» (в числе которых, например, оказалось право преподавателя на работу с живой натурой) и изыскиванием средств для улучшения материального положения вуза, в частности, создания кооператива. Но нет уверенности, что заработанные таким образом деньги оправдают нравственные потери. Отвлечение студентов от занятий, приобщение их к работе «на рынок» искажает их представление об истинном профессионализме, о творческих задачах молодого специалиста.

Но главная беда в том, что живой процесс воспитания художника регламентирован устаревшими методиками и программами. Они направлены на обучение по «принципу подобию» — безоговорочного следования образцам, повторения виденного, на дословный пересказ природных форм, а не на проникновение в суть явления. Это приводит к инертности мировосприятия, неразвитости мышления, творческой пассивности. Современные методики, метко названные «бройлерным методом», основаны на механическом наталкивании информации — информации без анализа. Но этот метод был известен и забракован еще в XVI веке: «Нам без отдыха и срока жужжат в уши, сообщая различные знания, в нас вливают их, словно воду в воронку, и наша обязанность состоит лишь в повторении того, что мы слышим», — сетовал Мишель де Монтень в своих «Опытах», — я хотел бы, чтобы воспитатель вашего сына отказался от этого обыч-



читать им лекции, вести культурную пропаганду среди рабочих да и выполнять какие-то задания для производства.

Я нередко задумываюсь, может, вообще не нужно деление на керамику, стекло, дерево... В наши дни художник должен владеть несколькими материалами и техниками, ведь законы композиции, построения формы у них едины. Тогда, выйдя из стен института, молодой художник имел бы больший выбор работы, ведь сейчас найти ее не так легко. На предприятие выпускники идут неохотно, большинство идет в Худфонд, и там весьма пригодились бы умение делать всё.

В этом выпуске у меня есть такой опыт: дипломник В. Лобов сделал модель хрустального набора для автомата АПП-12 — автоматического пресса на Дятьковском заводе. Проект очень удачный, перспективный, технически неплохо разработанный, его можно назвать дизайнерским проектом. Для завода мы подготовили хороший кадр, но это редкий случай.

Считаю, что отсутствие курса дизайна на кафедре керамики и стекла — это пробел. Правда, не у всех студентов есть склонность к дизайнерскому мышлению, но все должны владеть его основами, чтобы иметь возможность работать на современном предприятии.

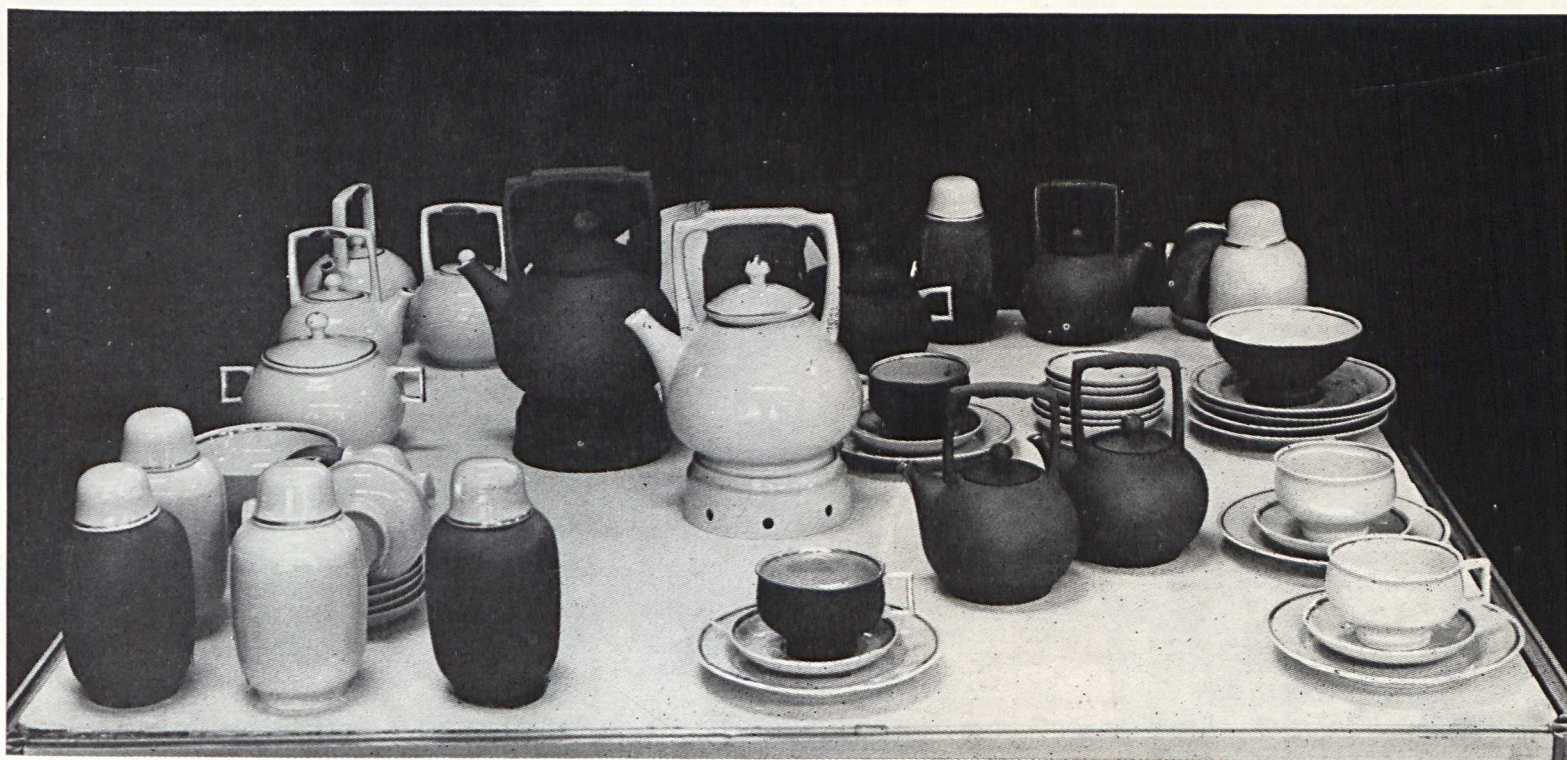
Ионас Гудмонис

проректор Вильнюсской Академии художеств.

В этом году в Вильнюсском художественном институте много перемен. С этого года он получил статус Академии художеств. Начал действовать студенческий Парламент, который работает наряду с прежним Советом вуза, но Совет тоже стал другим — теперь он выборный, 1/3 в нем составляют студенты, это настоящий орган самоуправления, и студенты, и преподаватели выступают в нем на равных. Расширились права кафедр — они стали самостоятельные в решении методик, программ.

Решительные перемены произошли в подходе к приему в Академию. Вступительные экзамены направлены на выявление творческих потенций, а технические навыки теряют свою приоритетность. В этом году мы набрали абитуриентов на 50% больше установленного плана, с тем чтобы после 2-го курса выбрать наиболее одаренных и целеустремленных. За эти два года студент должен получить основы знаний, научиться самостоятельно формулировать проблемы и уметь защищать свои идеи. После первых двух лет, а не при поступлении, уточняется специализация студента.

Следующий этап для студента —



ного приема и чтобы с самого начала, сообразуясь с душевными склонностями доверенного ему ребенка, предоставлял ему возможность свободно проявлять эти склонности, предлагая ему изведать вкус различных вещей, выбирать между ними и различать их самостоятельно, иногда указывая ему путь, иногда, напротив, позволяя отыскать истину самому. Я не хочу, чтобы наставник один решал и только один говорил. Я хочу, чтобы он слушал также своего питомца». Поистине, насколько новым, современным может оказаться «хорошо забытое старое».

Увы, уж и не такое старое может оказаться хорошо забытым. Так, после упразднения Вхутемаса его методики так хорошо «забылись», что их восстановление представляет определенную трудность. Однако нынешние преподаватели МВХПУ не оставляют надежды обогатить методическую систему вуза опытом своих славных предшественников.

При составлении новых программ стоит учесть не только наставления Мишеля де Монтеня, пришедшие к нам из глубины веков, но и опыт 20-х годов, а также мнение современных педагогов, художников, студентов.

Наиболее часто звучит упрек в адрес несовершенства преподавания архитектурных дисциплин: выпускникам художественно-промышленных вузов — художникам и архитекторам — необходимо углубленное понимание взаимосвязей и взаимовлияний предмета и пространства — и эту задачу на должном уровне предстоит решить будущей программе. Выяснилось также, что художнику, создающему конкретные вещи, необходимы навыки абстрактного мышления — их формированию может способствовать новая программа. Не вызовет споров необходимость расширенного изучения философии, а вот изучение теологии может быть оспорено. Поэтому стоит напомнить о взаимосвязях теологии с философией и историей искусств и о влиянии их на развитие творческого потенциала художника. Изучение психологии, в том числе психологии творчества, станет необходимо тем, кто бу-

4-й курс. Те, кто проявил яркие способности, продолжают учебу на 5-м и 6-м курсах. Другие получают диплом исполнительской или педагогической специальности (будем вводить педагогические дисциплины, выявлять педагогические таланты).

В поисках новых форм в прошлом году поставили эксперимент — ввели свободное посещение. Это дает возможность студентам удобнее организовать свое время. А чтобы не было злоупотребления, ввели промежуточные просмотры с контрольной оценкой. Окончательный просмотр показал перспективность этого нововведения. После 2-го курса сокращается количество обязательных дисциплин, чтобы дать больше времени для самостоятельной работы.

В плане технического оснащения тоже крупное нововведение — получили компьютер, будем вводить компьютерную графику. Пытаемся решить вопрос с красками, чтобы получать их прямо с фабрики через хозяйдоговорный сектор. Хотим добиться материальной самостоятельности, чтобы жесткое разграничение статей не мешало работе.

Налаживаем контакты с зарубежными вузами, будем приглашать преподавателей (есть уже договоренности) на семестр или на два месяца. Будем и своих преподавателей посылать за рубеж на стажировку, будем стараться собирать лучший мировой опыт.

Надеемся, что все эти новации дадут положительные результаты. И мы будем их постоянно совершенствовать. Но преобразования внутри института должны быть поддержаны изменениями в общей структуре художественного образования. Нельзя мириться с тем, что в республике всего 8—9 художе-

ственных школ — для сравнения: музыкальных — 80! Художественное образование не должно замыкаться в рамках специальных учебных заведений, оно должно быть всеохватно, войти в общеобразовательные школы, гуманитарные и технические вузы, — владение художественными навыками для всех необязательно, но умение видеть и понимать искусство должно стать обязательным для всех.

Виолетта Шепутене

студентка Клайпедского отделения Вильнюсского художественного института.

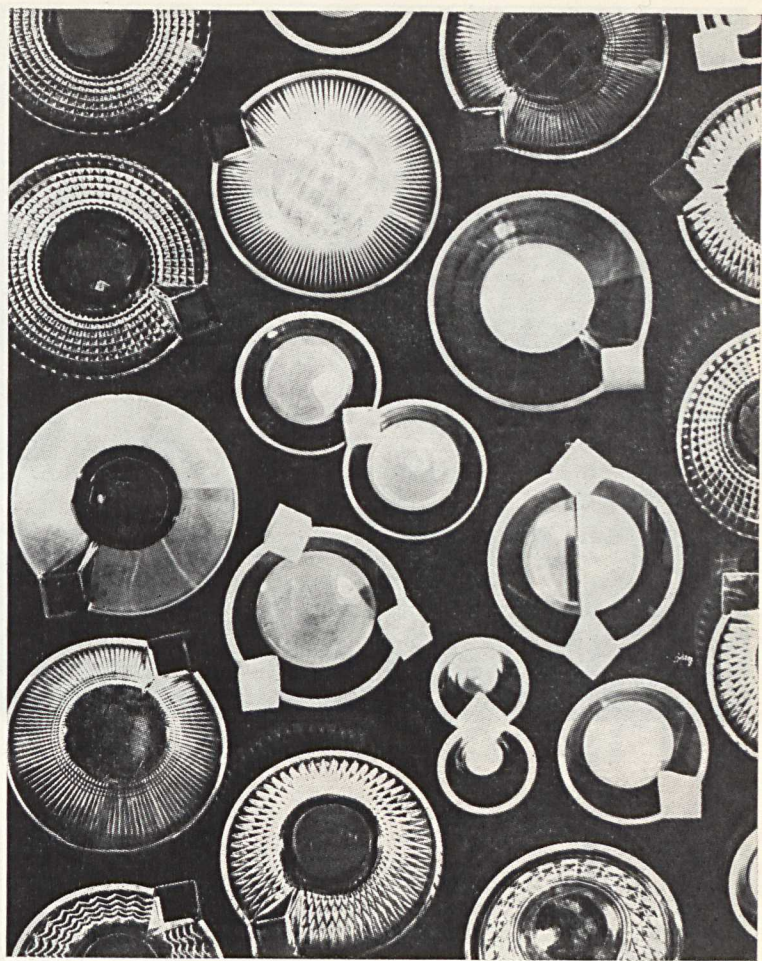
В нашем институте преподаватели доверяют студентам — говорят: «делай, как ты чувствуешь, как тебе красиво». Но мне кажется, что у будущего профессионала чувство красоты должно формироваться профессиональной подготовкой. Например, хорошо бы, чтобы история искусств была взаимосвязана с преподаванием композиции (чего у нас, увы, не было, и это осталось пробелом в наших знаниях), чтобы примеры прошлого анализировать с позиций тех же задач, которые предстоит решать нам. Тогда бы этот предмет не был «лишним», а, наоборот, стал бы осознанно необходимым.

Знакомство с современной практикой формирования предметной среды через зарубежные журналы — и тоже без профессионального анализа — толкает на путь подражания, а не понимания закономерностей. Конечно, лучше было бы осуществлять это знакомство не по журналам, а воочию, в реальном восприятии при поездке в другие страны.

О. Разина
Композиция «Космос» для дома реабилитации космонавтов. Стекло. Дипломная работа. Рук. М. Нестеренко



Студенты на баррикадах — это признак проснувшейся гражданственности, социального неравнодушия. Недаром, еще Платон и Аристотель рассматривали проблемы художественного воспитания, как вопросы политики, в трудах, которые и у того, и у другого носили название «Политика». Не стоит при этом сетовать на отсутствие средств, на многие неотложные нужды. Пора осознать, что некачественное образование наносит огромный моральный и материальный ущерб всему обществу, и сделать из этого соответствующие выводы.

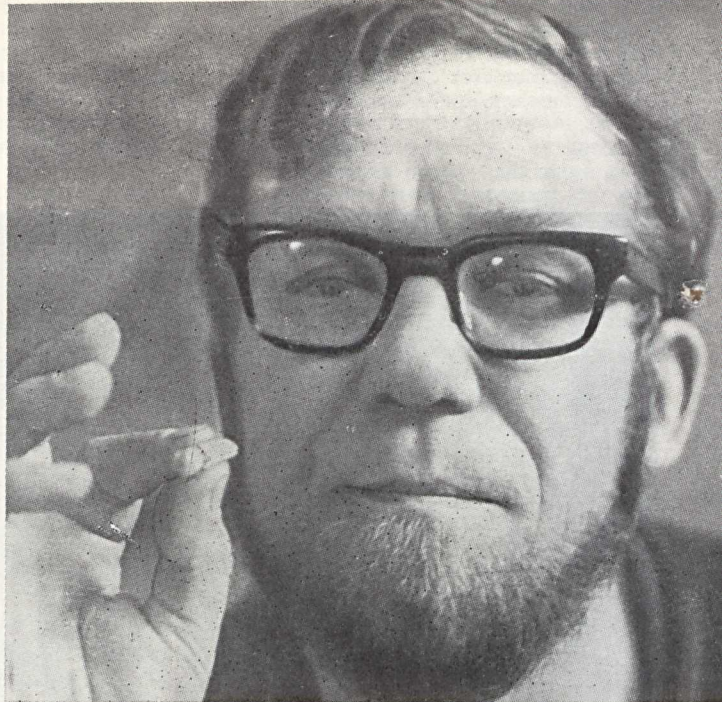
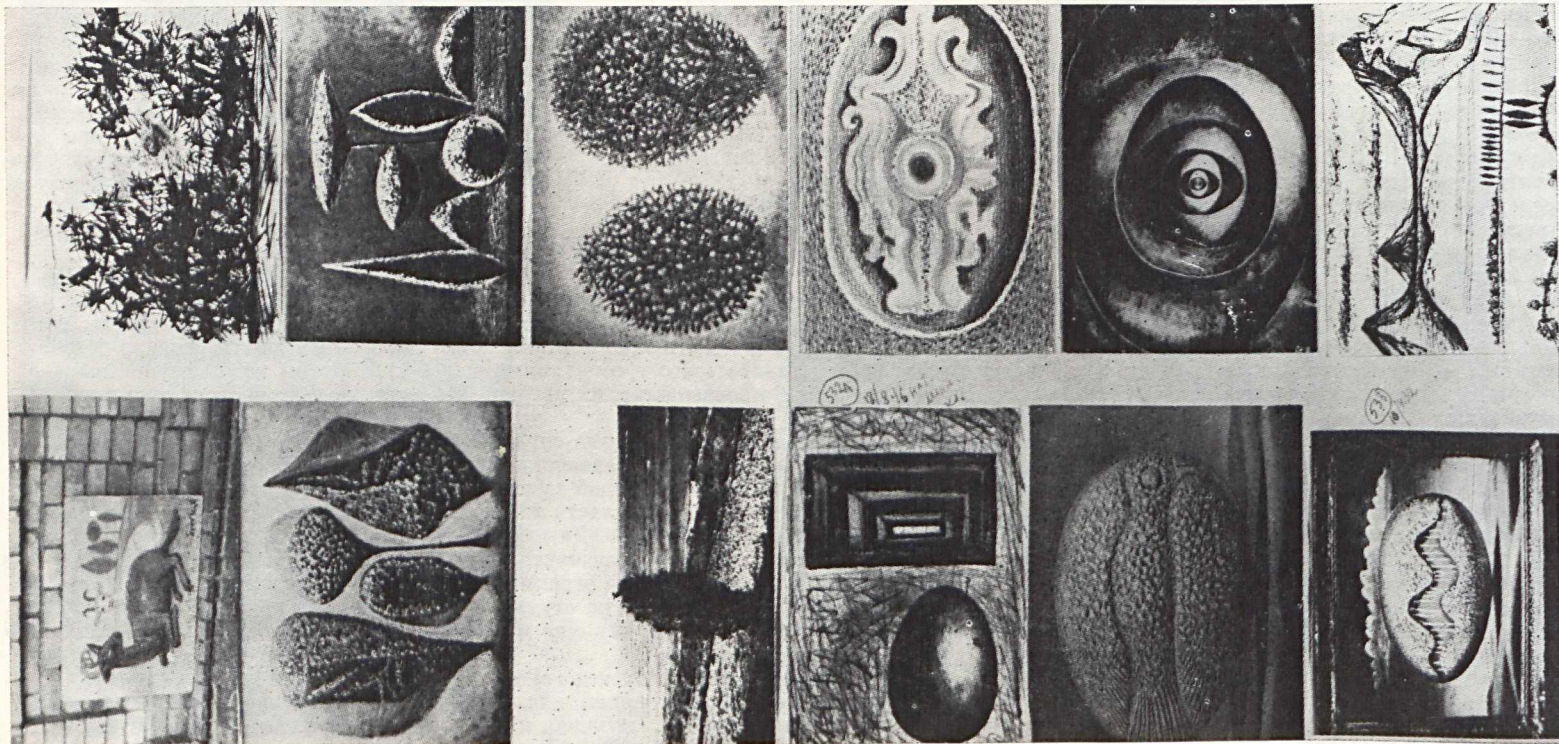


Напрямик, один выпускник-монументалист сделал роспись для больницы по-своему, свободно, неожиданно. Наверняка руководство

Конечно, для студента очень много значит личность педагога. Молодежь тянется к Мастеру, ей нужен авторитет. Поэтому, на мой взгляд, нет другого способа поднять уровень преподавания, как только привлечь в вуз крупнейших художников, дать возможность мастеру создать «свою школу». Если, конечно, у него есть такое желание, ведь далеко не каждый согласится отдать свое время на учебный процесс, его и так не хватает на личное творчество. Я бы, например, не согласился.

ЮЛО СООСТЕР

Ирина Уварова



Когда мы пришли в мастерскую, мне сразу стало ясно, что Юло Соостер — гений. Это не свидетельствует о моей проницательности. Просто в ту пору мы полагали, что вокруг нас немало гениев. Мы бегали в мастерские в надежде открыть еще кого-нибудь. Ведь были же случаи: Ван Гог, Модильяни... никто не понимал. Но мы поймем!

60-е годы только начинались. Художники учились свободе. Они допрашивали свой внутренний мир и прислушивались, ожидая ответа. От себя они ждали прозрения, от нас — признания. И мне запомнилась мастерская, куда три немолодых живописца втащили литографический станок. О, как им хотелось создать что-нибудь эдакое, как у Пикассо! Но они лишь водили по бумаге сконфуженной кистью. Станок же печатал гнусные кляксы.

А Юло Соостер обитал в невозможном дровянике, зимой там мог выжить только эстонец. Из отопительных приборов у него была то ли свечка, то ли лампа. Юло над ней держал лист, чтобы на бумаге образовался опаленный круг. Он тогда рисовал яблоко. Все кругом было в бумажках, на которых нарисовано яблоко, контуром, штрихом, точками. У яблок был коричневый обожженный бок. И это были очень странные яблоки. Крепкие, тяжелые, они существовали мудро и мощно, как планеты. Яблоки были похожи на Соостера, хотя он не был округлым — наборот, грубовато рублен и крепко сколочен. Но на него был отпущен материал с более тяжелым удельным весом, чем на других людей.

Наверное, ему одному была известна некая наука о своем яблоке, нарисованных на бумаге.

По-моему, он сам себе устроил академию. В прошлом се-

мestre он изучал яйцо.

Во всяком случае, он знал, чего хочет. Соостеры жили в самом центре Москвы, на улице Красина. Квартира была сырым утрюмым подвалом. Но все же бедное жилье их было прекрасно. Обогревое домашним уютом, оно умудрилось быть богемно-беспечным перед лицом суровой и скудной жизни. В ту пору все мы много и подолгу общались, но нигде не набивалось более людей, чем в подвале на Красина.

Я пишу «мы», и это отнюдь не означает, что я знала всех.

кто там собирался. Часто этого не знали и Соостеры. Художники, актеры, поэты, подруги художников и поэтов, друзья поэтов, художников и актеров. В чаду и дыму соборил чаще других передо мной появляются лица: Юрий Соболев, Илья Кабаков. Передо мной мелькают — Борис Жуковский, Владимир Янкилевский и Асаркан, театралный критик. Помню, как приходил Ефремов.

Но как только мы там вместились?

Гул голосов, болгарские сигареты «Сънце», бутылка польской водки «Кристалл» и черный кофе в глиняной (неприменно глиняной) чашке — ужас, сколько мы пили кофе. Мужчины в свитерах похожи на героев Ремарка. Девушки на тонких каблукках похожи на героинь Хемингуэя.

Юло Соостер сидит в углу по-домашнему и совершенно невозмутимо курит трубку. Круглые простежки очки на коротком носу придают ему патриархальную степеньность немноголетнего человека, и именно таким он и слывет, хотя говорит больше всех.

Он говорит с сильным эстонским акцентом, в его русской речи много лишних «с», поэтому предметы, о которых он говорит, выглядят несколько иначе. Он говорит по делу, и нетворческая потребность в общении, то есть в том, чтобы изложить слушателя твоего монолога, ему чужда.

Он никуда не спешит. Все другие торопятся, он — нет.

А мы всегда боялись не успеть: вдруг снимут «Голого короля», вдруг не станет «Нового мира», вдруг не выйдет продолжение Фолкнера в «Иностранной литературе»?

Но погоня всех нас, жизнь сама выносила ему все, что он хотел прочесть, увидеть и обсудить.

В оживленном, переменчивом и пестром потоке московской сегодняшней жизни однажды завязываются три территориально близких полюса всеобщего притяжения, и всех туда сносит. Это: 1) кафе «Артистическое» в Проезде Художественного театра, 2) театр «Современник» на Маяковской и 3) подвал Соостеров на Красной.

Если вы, написав рецензию на свежий спектакль, шли в журнал «Театр», следовательно направляясь по Кузнецкому мимо кафе «Артистическое» — там скорее всего оказывался нужный вам редактор, все актеры и художники, о которых у вас написано, а также и будущие ваши читатели. Общаются, говорят пророчески, читают журнальную верстку, пьют кофе. Истово, азартно и убежденно отправляем мы ритуал нашей общей и нашей общественной жизни.

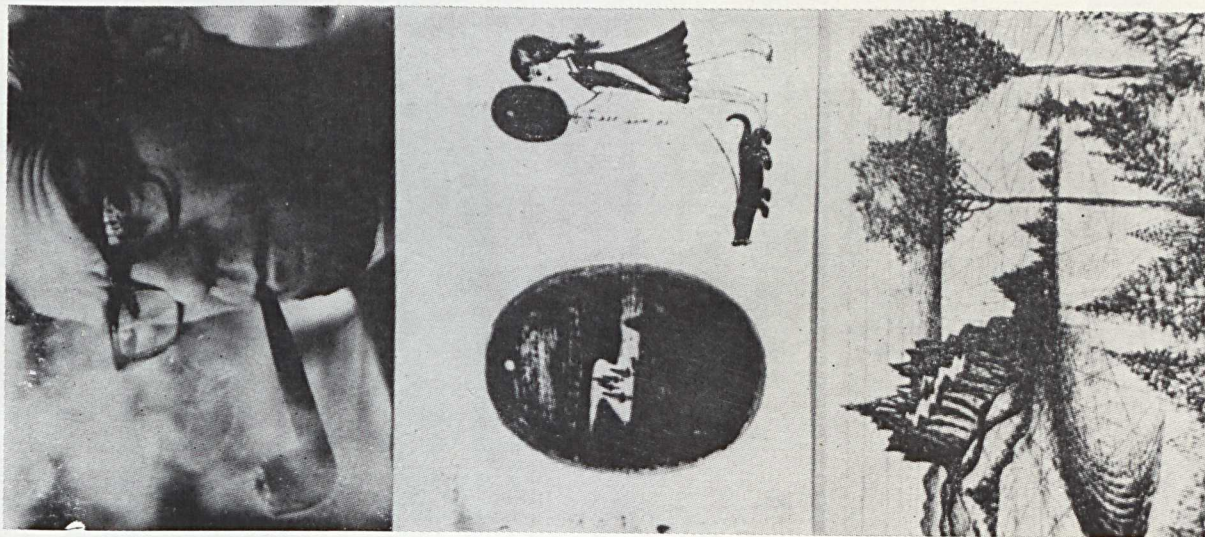
Юло Соостер, всегда трудившийся у себя в мастерской или беседующий у себя дома, оказывается тоже там совершенно мистическим образом.

Я пытаюсь вспомнить — и не могу: когда и как распалась цепочка трех точек притяжения в одном малом кругу Москвы? «Артистическое» закрывается на ремонт, а открывшись, становится просто кафе, там едят яичницу неизвестные нам люди.

Соостеры переезжают на новую квартиру к Речному вокзалу, и в новой квартире уже не происходит того, что на Красная. И в «Современник» мы уже ходим иначе: на спектакль направляются каждый из нас, но не мы. Общения идут на убыль, сборища редкуют, встречаемся в дни рождения, но почти никогда просто так. Идет вторая половина шестидесятых.

Да, но тогда, когда все еще не распалось, был момент, и Соостер оказался в третьей точке кипения — в «Современнике», рядом со своим домом, и он рассказывал, как будет действовать спектакль «Всё на продажу»: — Сначала будет настоящая комната и вещи обычные. Потом вещи станут сомнительными, ты будешь сомневаться, есть они или нет. А потом окажется, что все они нарисованы. Ушли в живопись, и они теперь там.

Он что-то знал о соотношении реальности и ее изображении.



На стр. 18 (вверху)
Композиция по мотивам
«Стеклянная гармоника»,
составленная Тенно Соостером

На стр. 18—20
«Пейзаж с можжевельником»
работы Юло Соостера
в композиции для
мультфильма,
составленной
Тенно Соостером
и Валерием Угárovым

Это знание как бы раскрывает третий глаз — «глаз Шивы», приходит прозрение, но за него придется платить. Уже потом среди старых рисунков Соостера мы нашли листочки, карандашные идииллы, мечты о будущем семейном счастье. Он и Она смотрят телевизор; неужели он хотел успеха, обойти стороной грозную, беспощадную стихию творчества?

«ОН» и «ОНА» встретились в Долинке, в лагерном краю. Молчаливый эстонец принес ей подарок в газете. Развернув, она увидела на картине себя, голую. В ярости топтала, пока глаз не налетел на дату: картину он писал, когда ее не видел ни разу. Она замерла; судьба художника пристально разглядывала ее.

Был один-единственный вечер, когда я застала их одних, без гостей. Они сидели за столом, Лидка шила, Юло и Тенно рисовали, каждый на своей бумаге.

Юло все делал так, как будто принадлежал строить дом, — настоящий крестьянин с острова Хийумаа. Таскать бы таким валуны из каменной земли острова до самой смерти, но они уходили в великое плавание вокруг света...

По субботам он возвращался домой из мастерской. Как из плавания — долго мылся, переодевался, обедал. Учил Тенно рисовать мельницами. Лида пила куклы. Тонкая, узкая, черная, по кличке Лидка-абиссинка, она выросла в каменном московском коллодце, на вопрос «чем быть?» — отвечала — «королевшой» — и накланала короля-мужика. Куклы ее были царственные, грациозные птицы. Они жили на черном пианино (по-моему, в нем не было струн, одни немые клавиши). Над пианино висела картина Соостера «Можжевелишки», тропические куклы к холодному пейзажу привыкли, обожались.

И много-много лет спустя, оказавшись на эстонском острове, я узнала сразу это плоское поле, поросшее вереском, бесцветным, как вечность, и колючие кусты соосгеровских можжевельников. После него я уже никогда не увижу их иначе, чем отлитых в изначальные и конечные формы всего сущего — конуса, куба и шара. Здесь началось все и все кончилось. И можжевельники были вместилищем всех небес всех ветров мира.

Из забвения память выносит мелочи, сущую чепуху. В Норильске обнаруживаю залежи соостеревского «Гумана», единственной в сияющем зените на обложке, с синими страницами, десятилетиями вокруг солнца. «Гуман» по Москве разошелся многократно, и Юлю обрадовался, узнав, что я привезла много книжек, но пока мы собираемся встретиться, я нечаянно успеваю разгадать все, и прощения мне нет, а он простил.

Вот мы впервые смотрим картину Соостера «Пасхальное яйцо», огромное, торжествующее, победоносное яйцо в цветах, по скорлупе и в лентах крест-накрест.

«Юго, какая картина!..» — «Видишь, а ты говорила, что не терпish розовое с красным» (и правда: яйцо — красное, крест — розовый). — «Да я же про юбку!» — «А все равно нельзя».

Вот мы идем в мастерские к художникам. Его интерес к чужому творчеству не жаден, а недоброжелательства нет совсем. Он внимательнее, чем остальные, рассматривает держки и легкие рисунки развальных юнцов и не шепнит вместе со всеми смеяться над стариком Лактионом. И мало в ком я помню так явно выраженную идею артели, союза стардиноверцев по искусству и братства мастеров: эстонская выщучка — от старинного цеха. Я полагаю, он знает цену своим исканиям и значимость своих открытий, но никогда не поддается соблазну высокомерия.

Но пути, которыми бродит слава, неисповедимы, и странно пробыл час, когда о нем впервые заговорил мир.

Я была в другом городе, когда повсюду разнеслась весть о том, что в Манеже произошел скандал. Хрущев разругал нашу авангарда, на Юго он орал отдельно. Утром прямо с

вокзала я помчалась на Красина. Лидя складывала чемодан: «Смотри, сколько у меня теперь теплых вещей, а девчонкой я глупая была, взяла меня тогда в одних крепленишках...» Рядом стоял уложенный чемодан Юло. Тенно был дома, его отправили из детского сада за высказываниями по поводу событий на выставке.

Художники были сильно встревожены, но скоро стало известно, что ничего такого не будет. Лидя складывала вещи напасно. Более того, всем «героям Манежа» будут давать работу в издательствах.

Вот тогда в книжной графике начались те же процессы, какие ранее произошли в художественном переводе, когда по воле таких же судей переводом занялись лучшие наши поэты. Круг Юрия Соболева, куда входил Юло, сосредоточился на науке и научной фантастике, и я хорошо помню, каким событием стала маленькая книжка в мягкой обложке — Рэй Бредбери в иллюстрациях Юло Соостера. Я думаю, выходом этой книги отмечена космическая тема, до того она лишь смутно мерцала, накаливая силу и примеряясь сыграть в нашей культуре большую роль.

Соостер возвел перед нами свой Марс и нашу неустойчивую фантазию наставил на «наушный» путь. Если есть жизнь на Марсе, она вовсе не такая как кому захочется; она может быть организована только по своим законам.

Не знаю, как для Марса — для нас это было крайне важно. «Мир не исчерпан до конца лишь нашим полем зрения» — эта волнующая мысль брала начало от нашего открытия западной живописи, от первых альбомов Пикассо и Клее, добытых с таким трудом. Она сулила неизбежность странного мира со странными популярными книг о вселенной, и она провоцировала художника на самоуправство, похуже на свободу творчества, как две капли воды.

Эстетическая система развивается по законам, установленным в космосе, — в этом Соостер был последователен до конца. Марсианская жизнь в его графике была осязаема, хоть потрогать ничего нельзя — под рукой оказалась бы пустота. Это было очевидно. Он перевел в систему доступных нам обозначений то непонятное нам, что было на этом самом Марсе. В иллюстрации он был художник-переводчик.

Когда это было, в какой Новый год? Мы собирались у нас, и под утро все дремали где попало, а Юло в кухне говорил Толе Якобсону, уцелевшему от всеобщего сна:

— Если мы представим себе, что есть такие плоские, вырезанные из бумаги люди, для них будет недоступно, что мы живем в трех измерениях, они не поймут глубины. А теперь представь себе сложно организованное существо, оно живет не в трех, а в четырех измерениях. Четвертого измерения этих существ нам не увидеть!

Не знаю, науки ли подвигли его дарование развиваться так, как оно развивалось, или потом в книге он находил подтверждение тому, что уже было в его картинах.

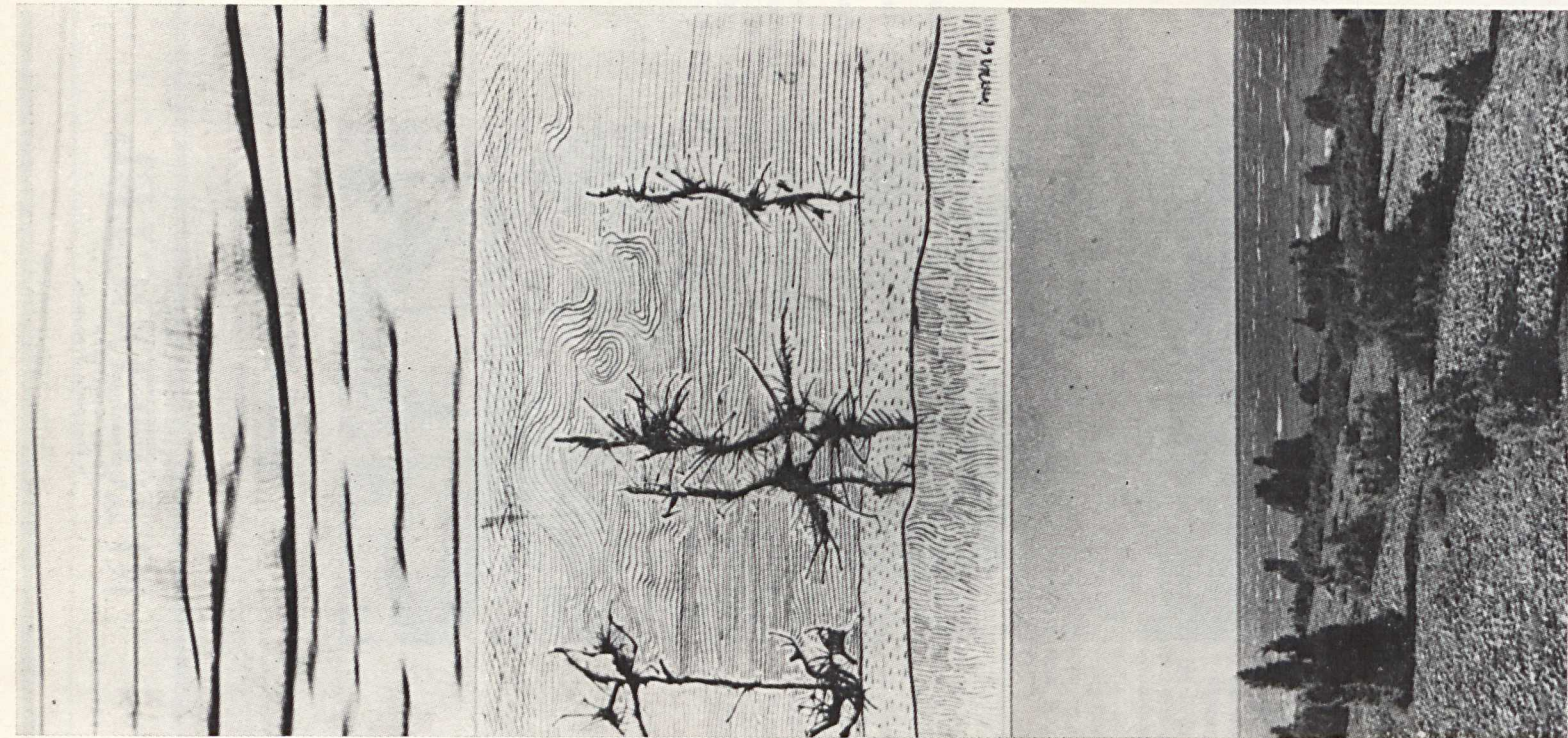
Не мне судить о том, что уже открыто и что еще откроет наука. Но когда я смотрю его «Бесконечность», я думаю, что он мог проникнуть туда, куда, может быть, познанию вход воспрещен.

— Юло, ты знаешь в Таллинне дом с привидениями?

Ко мне пришла подруга из Эстонии, и мы пошли к нему в мастерскую на Сретенском. Вход через чердак был такой мрачный, что тягостное ощущение не покинуло нас и в мастерской, хотя я бывала здесь и не раз спокойно ходила по чердачным бревнам черного коридора.

Нет, он не знал, о каком таллинском доме я спрашивала; но когда он жил в Таллинне, у него была мастерская в средневековой башне «Длинная нога» — там было привидение.

Рассказывал он просто и подробно: раз ночью в коридоре рассыпалась дрова. Знаешь, какой грохот?



Для него это было одним из проявлений странного мира, в котором обитали марсиане Бредбери и в дальних сферах на пустой планете зрело громадное яйцо, накалившая энергию вечной жизни.

Они заговорили по-эстонски. Я перебирала его рисунки-гротески. Женщина-кентавр, голова с глазом на губах... Я их знала наизусть, но никогда они не казались мне такими отчужденными.

Мастерская была огромна, но странное ощущение стесненности стояло в пустынном пространстве. Убранство ее мало чем отличалось от интерьера дровяника, прибавилась лишь старенькая, хотя и целая, качалка, принесенная какими-то детьми из кучи дворового хлама. Оттуда же прибыл драный чемодан, забитый тысячами крошечных нежных колесиков — имуществу умершего часовщика. В чемодане в разобранном виде лежало время.

Я прошла вдоль стен. От картин вдруг потянуло холодом вселенной и равнодушием вечности. Все, знакомое по домашнему кругу общения, так крепко, так надежно связано с близким и родным человеком, уходило в иное измерение — в чужое. От этого становилось холодно и тоскливо.

Я оглянулась. Боже, как далеко они были! И я долго плала к ним через эту бесконечную мастерскую.

Он посмотрел на меня: — Что с тобой!? — Не знаю. Наверное, мы слишком редко теперь видимся. А ты здесь не боишься?

Он сказал: — Это особенный дом. Его строило акционерное общество «Россия», а квартиры разыгрывали в лотерею. Кто выиграл, тот и переехал в Москву со всей России. Это дом счастливых.

И здесь: была его мастерская. * * *

И много времени прошло, прежде чем позвонила Лидя: «Юло умер у себя в мастерской». Он не пришел в субботу домой, она побежала его искать... Вскрыли дверь...

...Вечером после похорон мы собрались в последний раз. Было очень много народу. Смерть его была страшна и непонятна. Соболев сказал: встречаться мы стали на похоронах.

Я шла по мастерской, длинной, как вокзал, не зная ни людей, ни картин. Я шла в дальний ее край, где на невысокой приступке стояла его кровать, заправленная деревенским одеялом. Здесь его нашли, и меня охватил ужас, как в последний приход сюда. Я знала, что когда повернусь, я увижу нечто, имеющее отношение к беде, и обернувшись, увидела маленькую дверь, которую не замечала раньше.

— Куда она ведет? Она вела в коридор, через нее можно было войти из черных, как могила, глубин чердака. И хотя мы никогда не поймем, был ли здесь кто-нибудь в роковой час, все равно я знаю: через эту дверь вошла смерть.

Зная его природное здоровье и огромную физическую силу, никто не мог поверить в инсульт. Ведь так и повелось: все кругом хрупко и быстро, он один устойчив и надежен. Потому я на все отвечала ему: успею.

— Поехали на остров летом? Детей заберем.

— Да! Я так хочу на твой остров, — и меня уносило в другие края.

— Придешь посмотреть мою «Стеклянную гармонику»?

— Сегодня не смогу. Завтра посмотрю, куда твое кино денется? — и вот же, делось куда-то.

Последний раз я его встретила на Горького у Маяковского. На нем был знакомый мне костюм, непривычно хороший. Он был в нем чужой и элегантный, как лорд. Меня поразило, что у него губы фиолетовые.

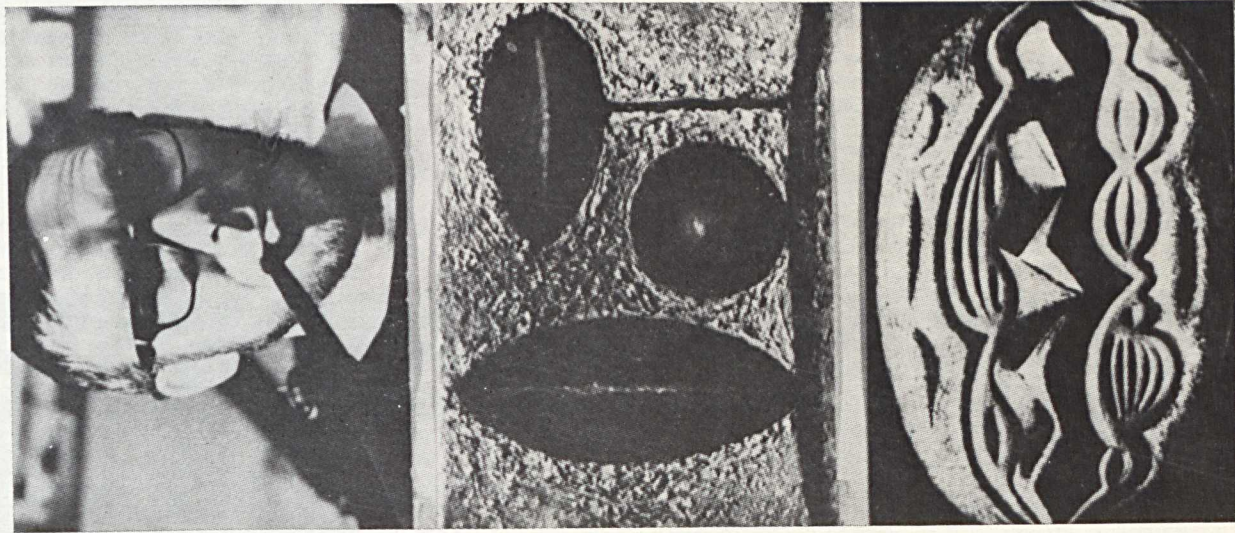
— Приходи!

— Приду на днях. Конечно, приду!

И не успела.

Есть три эпохи у воспоминаний

Ирина Мяткова



...У Юдо Соостера особая судьба не только в искусстве, но и в памяти. Он возвращается к нам в воспоминаниях Ирины Уваровой, написанных в семидесятые годы и публикуемых здесь. Он возвращается к нам в собственных его свидетельствах о жизни в фильме «Стеклоянная гармоника».

Наконец, он вернулся сейчас в фильме о художнике Соостере «Пейзаж с можжевельником» А. Хржановского и В. Угарова. Взамен ушедшей в землю жизни мы пьем из чаши искусства.

Воспоминание первое передает прелесть портрета художника — в отсутствии рамы и четких очертаний, в открытости новым знаниям и новым характеристикам, в слиянии с историческим фоном, когда невозможно отделить, выковырять фигуру из контекста. В мимолетности наблюдений, где зафиксировано лишь то, что сама данность отложится в памяти. Здесь много ностальгической нежности и чувства вины. Оно дано каждому, когда от нас уходит навсегда художник, а мы его не могли спасти. Прирученная, познаваемая натура ускользает в вечность, в другое измерение. Творчество отделяется от творца, приобретает иные масштабы. Тайна творчества волнуется, как тайна смерти. Или бессмертия. Мы остаемся на пороге этой тайны, не пытаясь порога перешагнуть.

Перешагнул его сам Соостер. Вторая эпоха — это мультфильм «Стеклоянная гармоника», 1968 год, режиссер Андрей Хржановский. Из чего состоит жизнь художника, что остается в памяти мастера? Воспоминания о дедушкиной скрипке, о чехмодане часовщика и о лагерьных коридорах. О собственных иллюстрациях к любимым книгам и о шедеврах мировой живописи. В фильме портреты покидают золоченые рамы, подобно своим моделям, они то движутся величественно-плавно, а то мчатся со злостным проворством. Они есть население «города Солнца», рисованной утопии, поданной в виртуальной и проницательной игре образов, намеков, ассоциаций. Правитель — великий правительственный административный робот, человек-механизм, норвил выключить солнце, погрузить людей в пещерную тьму, выпустить на волю темные страсти. И в отсутствие света люди обращались в монстров, в гротески Гоги и кошмары Босха. Прекрасные предметы искусства варварски уничтожались, часы на площади сокрушались, и поутру время несло с собой одичание и людей, и город. Город превращался в мрачный каменный лабиринт, не освещенный ни природой, ни музыкой, никакой красотой. Город Заматина и Оруэлла...

Животворным солнцем представляется в «Стеклоянной гармонике» свободное творчество. Художник приходит в дикость, во тьму, а инструмент его — сама хрупкость — стеклоянная гармоника. Но «легкий, доселе не слышанный звон» каким-то образом проникает всюду. Сколько раз разбивали вдребезги гармонику, заламывали руки Художнику, но снова и снова приходит новый Мастер.

Происходит чудо преображения: монстры обретают вновь прекрасные лица одухотворенных портретов Возрождения, скуюй выбрасывает золото — становится красив и благоден. Маленькая гармоника вырастает в мощный орган, под звуки которого все воспаряют в цветное, солнечное небо. В мир является Богородица с младенцем, а гигантское яйцо, окаменевший памятник выходящейся жизни и символ бесплодия, — вдруг трескается, и из него вытупляется Крест. И железный человек уходит, а люди сносят на площадь сгоревшие колеса, винтики — части городских часов. Разобранное время стекается воедино и начинает отсчет Новой эры.

Честь безумцам! Но в жизни механический руководитель творчества не собирается уступать позиции. Здесь все определяется размышлением художника о социальной природе

творчества, о его космической природе. В борьбе Света и Тьмы роль художника может оказаться решающей. От воспитания об историческом эпизоде в Манеже мысль художника направляется к обобщениям философского порядка.

Но особую силу в фильме имеют воспоминания о будущем. Все время разбиваемая стекляннная гармоника пророчила за-пречение фильма. Запретили после трагических чешских событий за то, что сказка оказалась чешской, за весь этот «стеклянный зверинец», за опасную злободневность вечной темы победы искусства.

Я думаю, там есть воспоминания о наших днях, когда утопия (а Соостер и Хржановский в нее верили, вопреки всему) приобретает черты реальности: только сейчас мы видим спину уходящего серого человека-автомата, слышим ожившие голоса десятков гармоник и сносим на площадь часовые колесики, чтобы запустить Новое время.

Эпоха третья принадлежит новому времени, картина Андрея Хржановского и Валерия Угарова «Пейзаж с можжевельником» — один из редких в искусстве опытов проникновения в тайну творчества, тайну индивидуальности. Фильм мультипликационный, фильм «живой» построен на острых сдвигах сильного и смелого монтажа. Гротескные рисунки Соостера, оживающие, обретающие энергичное движение, документальные кадры (заброшенный хутор на эстонском острове, лица жены, сына, сестры) — все это ставит в особую позицию по отношению друг к другу и действительности, и искусство.

Обретая движение, мир излюбленных Соостером предметов, форм, организмов оказывается наглядно единым в своих трансформациях и зависимостях. Стоит крыльям мельницы начать вертеться, как рядом тут же появляется Дон Кихот. Ожившая птица пролетает над величественным, как монумент, неживым яйцом, и оно трескается и дает начало новой жизни, но неожиданной и парадоксальной, как Искусство: из яйца выплывают рыбы.

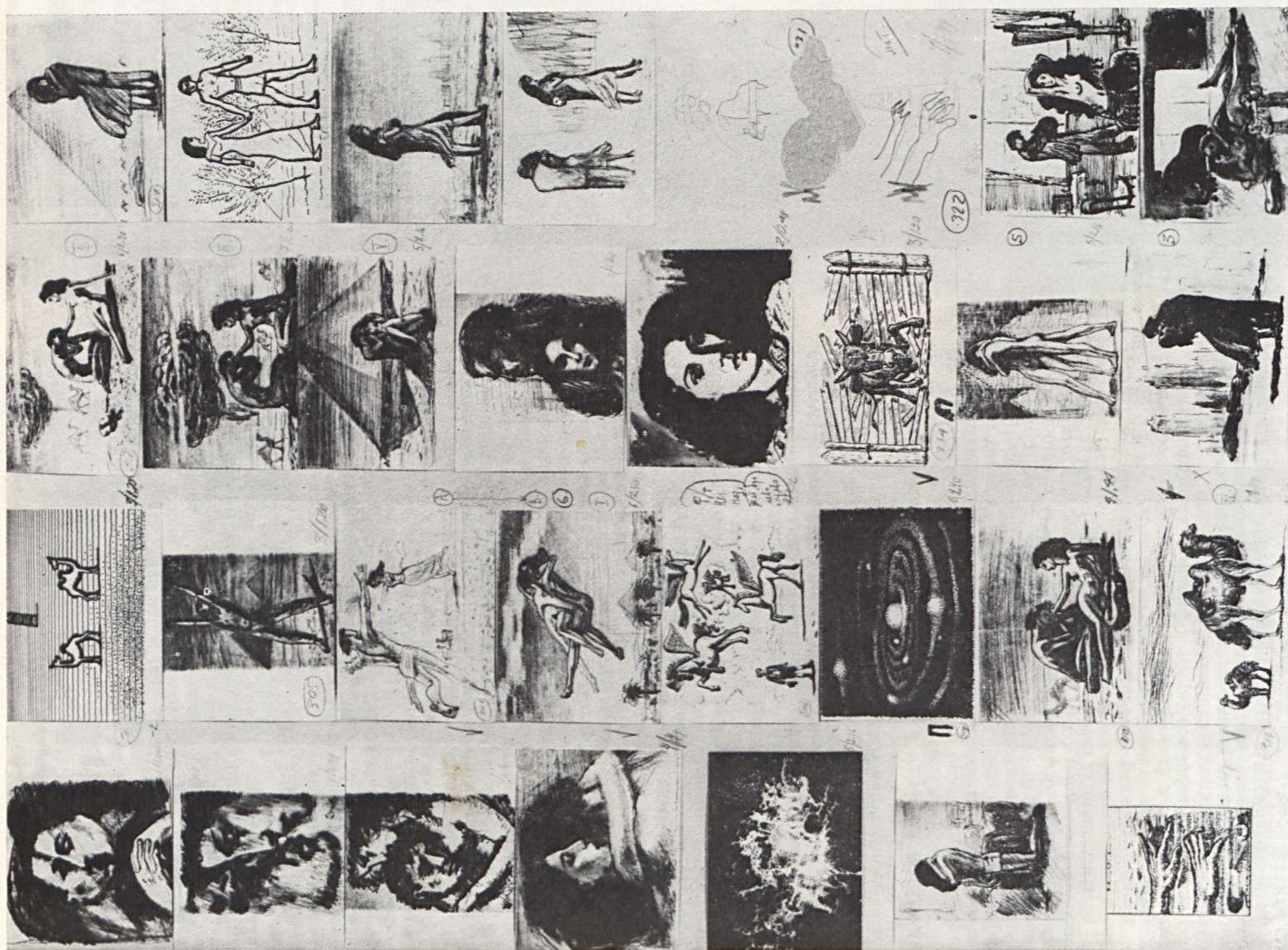
Энергия, которой столь мощно заряжены работы Соостера, в фильме высвобождается и превращается в движение, в действие. На этом принципе существуют две основные сквозные темы картины — спасительной памяти и спасительной любви человеческой, темы, неотделимые одна от другой.

Любовь: они встретились в лагере, в голом пейзаже со столбами и вышками, но Юдо рисует здесь море, и бабочек в небе, и цветы на ее устах. Он восстанавливает норму бытия в аномальных, алогичных, искусственно сконструированных условиях его проявления. Море и любовь — две свободные стихии в краю бараклов. Два лица вглядываются одно в другое, сближаются, становятся единым целым — и две фигуры взмывают в поднебесье. Две фигуры отдалены, разлучены, на глазах — повязки, как в детской игре в жмурки, но и как перед расстрелом. Беззащитно обнаженные, они движутся ощупью, вслепую по дорогам, которые куда не ведут в безутешном реальном или вымышленном идиллическом пространстве. Но кульминация и дар обеих трагических судеб — встреча, спасительное объятие. Единственная реальность, единственное их достоинство, которое невозможно отнять.

Ювелирная работа художников-мультипликаторов (среди них сын Юдо — Тенно) и мастерский монтаж заставляет вступать в действие иные, чем в изобразительном искусстве, законы зрительского восприятия. Речь идет о катарсисе — результате протяженного действия.

Если говорить о памяти, то режиссерский монтаж ангажирован ею для воссоздания микро- и макрокосма, то есть, с одной стороны — судьбы и биографии Юдо Соостера, с другой — судьбы миллионов людей, поколения, страны. О первой судьбе свидетельствуют авторы картины, его друзья, старики-соседи с острова Хийумаа. В свидетельствах о второй судьбе неопенем прежде всего вклад самого Соостера, его творчества. Способ объединить обе истории — лирическую и эпиче-

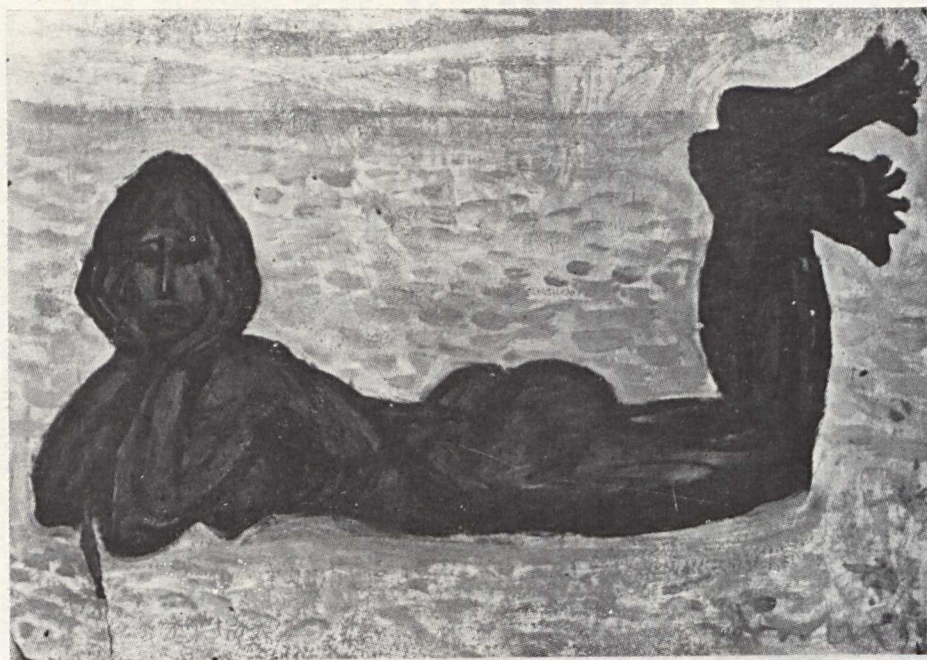
На стр. 29, 30
«Пейзаж с можжевельником»
Работы Юло Соостера
в композиции для
мультфильма,
составленной
Тенно Соостером
и Валерием Угаровым



Вверху:
Юло Соостер
На пляже

скую — монтажные режиссерские трансформации, в результате которых возникает в фильме мощное внутреннее движение, эволюция больших величин бытия. Покой трансформируется в ветер. Безобидные выстрелы в тире на ярмарке времен детства — в расстрел. Телефон-автомат — в автомат гибели по доносу. Любовь — в разлуку. Мертвая жизнь — в живую, а живая — в мертвую. Мирный домашний очаг — во всепожирающий огонь, пожар, жертвенный костер, печь. Эта последняя трансформация приводит в фильме особенно сильное впечатление. Сохранились лагерные рисунки Юло Соостера — своего рода поминальный список лиц. Очень разные. Прекрасных, одухотворенных, полных страдания и мысли, смертельно усталых... Край рисунков обгорели; надзиратель бросил их в огонь, а художник успел выхватить, за что поплатился передними зубами. В фильме портреты эти, один за другим, как будто следуя некоему ритуалу, сгорают в железной печи. Дверца ее имеет тюремный глазок, лежащий мне баньку по-белому...» — за кадром голос Высоцкого. Песня звучит как Вечная Память загубленным, но не забытым.

...Из трех слоев воспоминаний мы складываем портрет Человека, который никогда ни в чем от себя не отступал. Который знал цену памяти и преступность забвения. Он умен и помнить.



Театр японца Поппо Ширазиши

Людмила Улицкая

«Классический балет есть замок красоты...» — в этом до самого недавнего времени был убежден самый просвещенный московский зритель. Догадка же еще более просвещенного и прозорливого заключается в том, что когда замок достроен, он разрушается. И тогда, отодвинув плоские античные складки, среди ложноклассических обломков, презрев пуанты и утвердив босую ступню на пыльном половике, духовным и телесным усилием новых творцов создается новое здание. Еще не имеющее ясных очертаний, оно простирается между литургией, землепашеством, музыкой и инфернальным ужасом погибающей твари.

Птица Феникс многократного пользования, Лебедь-производитель Зевса, Одетта-Одиллия у замороженного лесного озера, вегетарианский голубь мира Пикассо, а также нарисованный на жесткой клеенке крылатый птицевей с базарной площади, склеенный со своим отражением, вместе с новейшими инструкциями по повышению яйценоскости и ускорению роста бройлеров на современных птицефабриках, — разом и повсеместно рухнули, завалив своими обломками старую Вселенную. Потребовалась новая. Или хотя бы ее модель.

Странный японец Поппо Ширазиши, поклонник Нижинского, любитель панк-рока и хэви-метал, придумал новую модель и в виде представления привез показать ее в Москву.

Модель оказалась неким художественным текстом, для прочтения которого нужно совершить огромные усилия по забвению всего, чему были научены прежде: числовой последовательности, привычного алфавита, системы координат, перспективы и проекции. Забыть также гаммы, граммы, закон Ома, правило правой руки и даже сам закон отрицания отрицания... И в невыносимой обнаженной тишине на голом незнакомом месте, расположенном на квадрате сцены, увидеть нечеловеческих существ, движущихся странным образом — полуползком-полуплывом, создавая при этом совершенно отчетливое представление о мире иной плотности, об иной среде, не разделенной на твердь и воздушность, но более густой, чем вода. Кто они нам, эти существа, прапредки или прапотомки, и кто им мы, вирусы или обезьяны...? А может, это вообще неведомая нам форма бытия, та самая, у которой «красное дыханье, гибкий смех»?

Так начинается представление «Поппо и группа ИКС». В более чем скромной программе написано: Поппо Ширазиши, художественный руководитель труппы и ведущий танцор, родился в Японии. Занимался живописью в Токио, гастролировал по Европе с театральной труппой Ред Будда. Вернувшись в Японию, изучал танец «буто», возникший на основе приемов древнего священного японского танца, соединенного с театральными традициями Кабуки и Но.

«С этого момента начинается строительство его (П. Ш.) эстетики, которая, будучи совершенно оригинальной, включает в себя, кроме самостоятельного разработанной Поппо Ширазиши формы «буто», театральный символизм и строгую драматургическую структуру, характерные для театра Но, аскетический подход к жизни, напоминающий практику буддистских монахов и элементы „панк-рока“».

...И вот, когда ошеломленный зритель пережил описанный выше пролог, обозначенный автором как «путешествие к центру Вселенной», томительная тишина нарушается звуковой партитурой, сложной из тонкого звона текущей воды, металлического стрекота цикад и накатов приближающегося бомбардировщика, жуткого, узнаваемого, того самого... появляется Поппо Ширазиши. Движения его напряженны и окончательны, мимика похоронена под маской белого грима, однако жест безымянного пальца левой руки читается с самого последнего ряда. Но движения его обращены не к зрителю, который словно бы случайно здесь оказался. Танцор — хочется сказать «мастер» — обращен в иную сторону: он ищет связей с космосом:

*«Я, в каждый данный миг, расстаюсь с прошлым,
танцую в мире, где господствует система, я превращаюсь в шамана,
меня здесь нет,*

*я превратился в ветер,
превращаюсь в бога,
превращаюсь в цветок,
превращаюсь в...»*

Поппо Ширазиши говорит: «В моем танце важна концепция шаманизма». Тени гностиков новейшего времени, Гурджиева, Успенского, Штайнера, витают в зале, участвуют в камлании, и присутствие таких учителей требует от зрителя знания особой азбуки, необходимой для прочтения предъявленного текста. Азбуки, нам почти неизвестной...

Едва коснувшись края той огромной воронки, куда уводит за собой Поппо Ширазиши, зритель оказывается под гипнозом мощного завораживающего действия.

Обнаженная труппа поражает абсолютным отсутствием эротизма. Невидимый лоскуток неведомо чего, укрывающий вторичные признаки пола, да тонкий слой грима, белого или золотого, на телах танцовщиков делает их ангелически бесплотными, бесполыми.



Мы не успеваем еще осознать в полной мере столь непривычное положение, как начинается интермедия об Адаме и Еве.

Они появляются в пародийно-детских нелепых костюмах, отмеченные скорее даже не детскостью, а легкой дебильностью. Предполагаемое место их существования, умозрительный Эдем, напоминает детскую в суперсанатории для детей-инвалидов. Ни намек на известное библейское событие, извратившее весь ход эволюции Евиных детей... В новой модели мира, предложенной или подсмотренной Поппо Ширазиши, отсутствует грехопадение, и как неожиданное следствие — отсутствует в нем и любовь. Персонажи странной и слабой связью соединены друг с другом, и взаимоотношения их носят механический, отвлеченно-пластический характер; чувственное эмоционально отфильтровано и удалено.

...На сцене происходят странные вещи. Программка сообщает: «В лунном свете два ангела играют в теннис. Ведьма в черном рождает чистейшие белые яйца. Девушка принимает ванну. Ангелы исчезают. Появляется Адам, несущий поросенка. Адам купается в лунном свете».

Какое бы содержание ни подразумевал создатель этой удивительной завораживающей сцены, но несомненно, что вся она выстроена не по законам привычной нам логики, вопреки обманчиво-убедительным законам причинно-следственных связей, а по иной, не человеческим сознанием выстроенной, методике, которая объединяет шарик, яйцо и совершенно живого поросенка — его тянет за собой на веревке Адам-Поппо... В центре сцены взлетают пустотелые целлулоидные шарики, выхолощенные модели яйца, а справа, на авансцене женщина в черном трико вынимает из корзины яйца, настоящие, по рубль тридцать или по девяносто, наполненные свежей жизнью, которая есть, как мы знаем из школьного учебника, «способ существования белковых тел», и бьет их об пол, методически, одно за другим, и размазывает по полу и по черному трико их священное содержание, и окунает свою длинную гриву в яичную лужу, растекающуюся под ногами. И повизгивает поросенок, восхищенный неслыханным деликатесом. Страшно... Почему-то очень страшно... В глубине сцены на высоком подиуме золотая женщина предается световой ванне, но источника света нет. Или мы не умеем его видеть?

Нечеловеческая Вселенная... Притягательная и отталкивающая, чуждая, мучительная, холодная, соблазнительная.

Финальная сцена. Золотой мир. Золотые существа, словно бы украсившие человеческий облик и заселившиеся внутрь выношенных нашим миром неповторимо-прекрасных форм. Как паразиты, отложившие яйца в чужие личинки.

«Космический шторм несет ангелов в золотых доспехах. Они несут ростки-зачатки, зерна справедливости, которые спасут Вселенную», — обещает Поппо Ширазиши.

Спасут ли? Сколько тысячелетий хлопочет человечество о Спасении! И все упование его — на Божественную Любовь, как бы она себя ни проявляла: милостью ли, жертвой, всепрощением...

Но если прав Поппо Ширазиши и то, что расплескалось в волнах его фантазии, действительно есть пророческие видения грядущего, то сердце мое полно скорби и жалости к нашему несовершенному миру, живущему в самой темной ненависти и в самой яркой и высокой любви, к миру, который преступные, неразумные и несчастные сыны человеческие уже проиграли...



Музей Декабристов в Москве
Фрагменты экспозиции
Автор художественного решения
Леонтий Озерников



Дизайн

Музей декабристов

Зоя Коптева

Название «Музей декабристов» отчасти условно. Речь идет о выставке «Пушкин и декабристы» — экспериментальной, первой в ряду поисков образа будущего музея в доме Муравьевых-Апостолов на Старой Басманной. Тема художнику досталась не из легких, и степень разработанности ее в научной литературе не столько помогала, сколько ограничивала свободу действий. Необходимо было создать в мемориальном пространстве ампиричного особняка старой Москвы историческую и литературную экспозицию, посвященную Пушкину и декабристам одновременно. Значимость каждой из тем, обилие связанных с ними культурных ассоциаций не позволяли отдать предпочтение ни одному из этих аспектов. В переплетении немой правды музейных предметов, достоверности научных реконструкций и литературного вымысла предстояло найти некое начало, объединяющее все это в единую структуру.

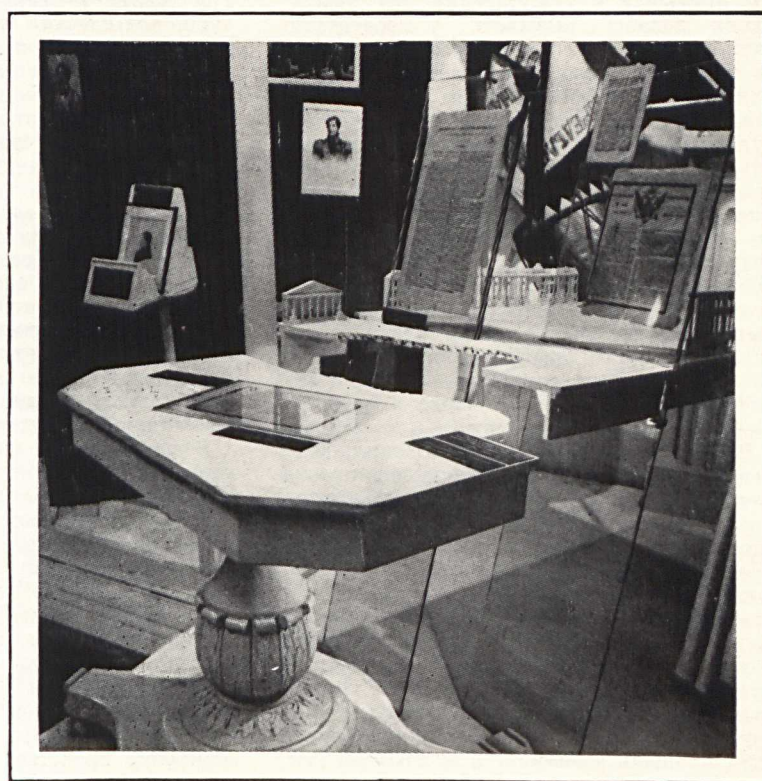
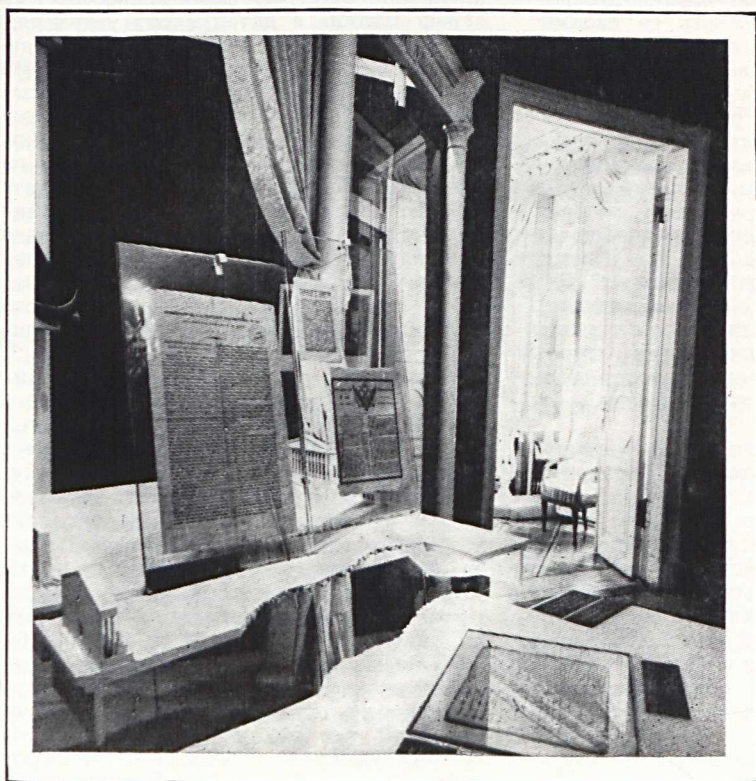
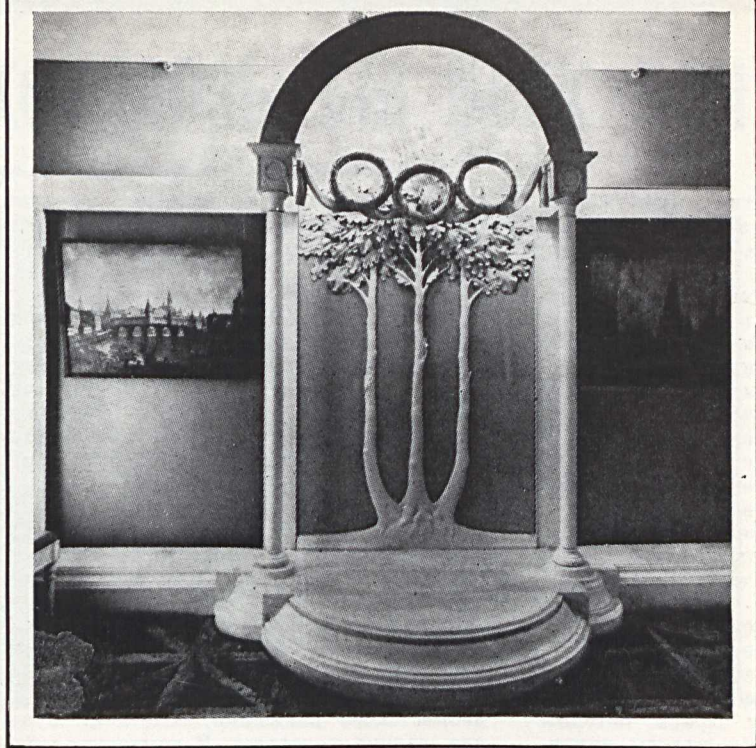
Таким началом могла стать только особая и во многом автономная авторская версия или вариант прочтения темы. Но художник — не историк и не литературовед, а его произведение не научный труд, в котором можно последовательно развивать и аргументировать свою позицию. Не имея возможности прибегать к оговоркам типа «очевидно,

вероятно, при условии, что...», выражая свою гипотезу средствами пространства, цвета, света и формы, он вольно или невольно делает ее предметно зримой, реальной.

Тут привычны и неизбежны упреки в недостаточном внимании к экспонатам и избыточности художественных конструкций. Но это заставит еще раз обратиться к проблеме подлинности. В стремлении сохранить во что бы то ни стало музейную специфику мы иногда связываем понятие подлинности исключительно с музейными предметами. А как же быть с подлинностью мысли, с подлинностью стиля, с подлинностью истории, которая отнюдь не исчерпывается источником в его предметности? Всякий музейный работник знает, сколь фрагментарны, осколочны, немые не только отдельные вещи, но и целые коллекции.

Такова природа вещей. Такова их проклятье. Жизнь покидает их вместе с культурой, их породившей, а она-то и является той подлинной реальностью, вне которой нет ни экспоната, ни экспозиции, ни музея.

В действительной жизни культуры прошлое и настоящее связаны друг с другом через сложные цепочки отражений и осмыслений, и трудно подобрать



для иллюстрации этого лучший пример, чем русский классицизм и русский ампи́р. В них все правдиво и все условно. Потому созданные художником в доме на Басманной условно-ампирные конструкции из гипса и дерева легко переходят в подлинные детали русского ампи́рного интерьера (кстати сказать, из такого же гипса и такого же дерева). Ну а они, в свою очередь, есть не что иное, как отражение ампи́ра французского, мыслящего себя — в свою очередь — как возрождение античных канонов красоты и гармонии. Одно и то же культурное и историческое явление, пройдя через четыре преломления, четыре оценки, четыре художественные позиции, парадоксально обретает в итоге художественную и историческую подлинность.

Так возникает многомерность экспозиции музея декабристов — многомерность особого рода, соединяющая конкретность вещи и форм ее переосмысления в культурных контактах с гипотетичностью научной реконструкции и полисемантической художественного образа. Художественное решение продолжает и подчеркивает единую преемственную линию идущего сквозь века процесса переосмысления культуры, авторский замысел рассчитан на участие зрителя в проецировании явлений и событий на реальности экспозиции.

Сочетание в витрине зеркала и стекла, подлинного экспоната и его отражений, дает нам ощущение постоянно меняющейся связи вещей, постоянно варьирующейся их оценки. В сложной игре музейного пространства взгляд на вещь и на событие в полном смысле слова зависит от точки зрения: от места, в котором находится в данный момент посетитель. Наряду с подлинными вещами и их отражениями в плоскости зеркал уже не впервые в музейной практике появляется откровенно неподлинная вещь — имитация из гипса — экспонат, лежащий к третьему, гипотетическому, ряду. Смещение акцентов и углов зрения, постоянная изменчивость смысловых и пространственных связей подчеркивается и все время меняющейся подсветкой.

Введение в экспозицию гипотетического, реконструктивного плана с его имитациями вещей, его реальными и в то же время подчеркнутыми бутафорскими конструкциями создает некоторую остроту восприятия. Это новость: ведь мы привыкли к утверждению, что экспозиция должна вызывать у посетителя «чувство причастности». Достижение этого эффекта стало наивысшей похвалой при оценке художественного решения музея. Но одного чувства причастности, ритуального по своей природе, явно недостаточно для адекватного восприятия музейной экспозиции. Историческое познание двойственно и предполагает не только проникновение внутрь события, но и сохранение остроты. «Двойственность времени и три предметно-содержательных ряда (вещь — отражение — имитация) за счет особой организации экспозиционного пространства соединяются друг с другом, создавая легкость и закономерность переходов вещи в отражение, отражения в гипотезу.

В самом декабристском движении, вернее, в его истории заложены два пространства. Одно из них — внешнее — пространство Сенатской площади и Сибирской ссылки. Другое — чисто интерьерное: пространство гостиных, где собирались декабристы, пространство «заговора», декабристских кружков и салонов. На годы декабристского движения приходится один день восстания, один день прорыва в большое пространство не замысла, но действия, не программы, но ее осуществления. И не случайно Сенатская площадь возникает в экспозиции как

продолжение плоскости пушкинского письменного стола. Но это не подлинный стол из Михайловского, а его символическое воспроизведение. Между этой гипсовой копией и макетом Сенатской площади, на сломе, на переходе из «интерьерного» во «внешнее» пространство возникает подлинный документ — газетное сообщение о событиях 14 декабря. Оно определяет историческую реальность макета и копии и в свою очередь воспринимается как достоверное именно на пересечении двух условных пространств. Трехмерный мир становится четырехмерным, и в нем совмещается то, что хотя и было разделено расстоянием и временем, но тесно связано самой сутью происшедшего.

По-иному решает проблему соотношения пространства и времени композиция «Воспоминания о Лицее». Продолжая тему Пушкина и декабристов, она переводит ее в ретроспективу. Прием, который использует художник, во многом опирается на саму традицию классического интерьера, легко включавшего в свой ансамбль элементы фасадной и даже парковой архитектуры. Вот почему «сады Лицея» с колоннами, беседками и балюстрадами легко вписываются в интерьер особняка. Они становятся дополнением интерьера, а принцип применения искусственных ампи́рных конструкций избавляет нас от необходимости постоянно различать, что привнесено художником, а что является частью внутреннего убранства дома. Этому эффекту, как ни странно, помогает ампи́рная мебель, точнее, архитектурная мебели, то настоящей, то белой макетной — служащей переходным звеном от деталей интерьера к имитации садово-парковой архитектуры, усыпанной гипсовыми листьями.

Эти листья только на первый взгляд кажутся чисто декоративным элементом, лишь придающим завершенность композиции. На самом деле их роль значительно сложнее. Прежде всего возникает романтизированный образ поэта, удаляющегося «под сень дубрав», столь часто употребляемый Пушкиным в его стихотворениях, посвященных Царскому. Однако листья в экспозиции — кленовые, и эта деталь переносит нас в другое Царское Село, в поэтический мир Ахматовой («А там мой мраморный двойник, поверженный под старым кленом...»). Художнику удалось найти экспозиционный аналог чисто литературному образу. Тем самым в экспозицию вошла литературно-поэтическая реальность со своими временными законами, со своей особой жизнью, соединившей два взлета русской поэзии. Может быть, именно этому мы обязаны отдельными реминисценциями модерна, присутствующими в экспозиции? Композицию венчает «ложноклассическая» Муза, точнее, триумфальная Ника, принятая за музу в ряду изображений стилистики модерна, похожая на классические образы и в то же время другая. Что это, ошибка художника? Да, возможно, но ошибка симптоматичная. Стремление протянуть нить культурных отражений, начатую «кленовыми листьями», закономерно привело от золотого к серебряному веку русской поэзии, от классицизма к модерну.

Ретроспектива, начатая «Воспоминаниями о Лицее», продолжается в парадном, голубом зале особняка. Пожалуй, этот зал наиболее мемориален — за счет сравнительно скромных масштабов экспозиции и сохранения свободного пространства. Столь же существен своеобразный эффект «мемориализации» самого образа начала двадцатых годов XIX века, с его литературно-политическими кружками и салонами («Сначала эти заговоры между лафитом и клико, лишь были дружеские споры...»). Декабристское движение предстает в реальном культур-

но-историческом и социальном аспектах, в его невычлененности из жизни общества в целом и в единстве декабристов с их окружением, с теми, кого называли «декабристами без декабря».

Принятые автором экспозиционные конструкции, образующие структуру реконструктивно-гипотетического ряда, выступают, с одной стороны, как часть интерьера особняка. С другой — как средство организации пространства экспозиционного действия в присущей этому пространству стилистике ампи́ра. Внутри парадного зала они выделяют пространство общения — пространство литературных кружков и светских салонов. Эти же условные конструкции позволяют соединить в экспозиции другого зала — парадной спальни особняка — темы сибирской ссылки и салона Знайки Волконской, создав тем самым невиданное и невозможное нигде, кроме декабристского движения, сочетание буддара, салона и острога. В символично-гипотетическом ряду легко связываются мысли и предметы, образы и ассоциации, салонная ширма и частокол. В то же время экспозиционная конструкция находится как бы на стыке пространств и не принадлежит интерьеру особняка, не выражает полностью стилистики ампи́ра, не копирует, не воспроизводит свой реальный прототип, будь то портал, балюстрада или частокол. Она носит принципиально бутафорский характер и становится условной декорацией.

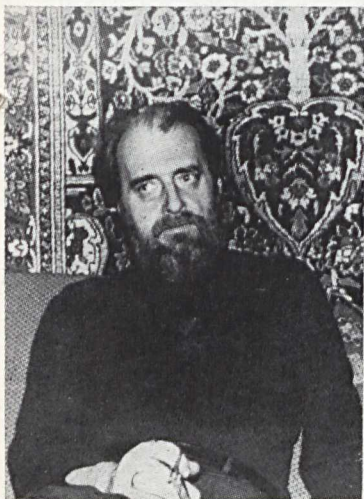
Хотя уже в названии выставки «Пушкин и декабристы» пушкинская тема заявлена как равноправная, если не основная, само экспозиционное повествование в большей степени подчинено логике развития именно декабристского движения. Самостоятельное звучание вторая тема получает лишь в своеобразном мемориале последнего зала. В предшествующей части экспозиции она существует как параллельная, но постоянно пересекающаяся в неэвклидовом пространстве экспозиционного мира. При этом пушкинская тема не событийна, а скорее аксиологична, она тот кристалл, через который мы воспринимаем декабристское движение в контексте данной экспозиции. Пушкин становится мерой всех вещей, экспозиционное решение производно от Пушкина, от его видения событий, его отсчета времени.

Вот на переднем плане композиции, посвященной восстанию на Сенатской площади, — автограф пушкинской поэмы «Граф Нулин» с датой внизу страницы «14 декабря 1825». Казалось бы, странное начало для композиции, в которой речь идет о восстании. Одна из самых «легких» пушкинских поэм и самый трагический день декабристского движения. «Бывают странные сближенья...», и на рукописи Пушкина стоит четкая дата рубежа, последнего дня существования мира, где так легко могли смешиваться салонная шутка и серьезность «мятежной науки». За один день их соседство стало анахронизмом, и шутка лишь усиливает ощущение трагедии происшедшего.

Пушкин в экспозиции — это и само время, и его рефлексия, пересекающиеся в личности и творчестве поэта. Пушкин — это и Лицей, и салоны, и рисунок казенных на листе рукописи, и круг чтения современников и единомышленников, и, одновременно, оценка всех этих явлений, взгляд на них глазами Пушкина. Вот почему связь Пушкина и декабристов — не история их отношений друг с другом, а связь сущностная, через мысли, вкусы и идеалы эпохи. И как бы возвращаясь к Пушкину, стоя перед его памятником (и в то же время, благодаря зеркальному окладу, рядом с ним), мы понимаем, что именно по Пушкину, под знаком Пушкина, строилась экспозиция.

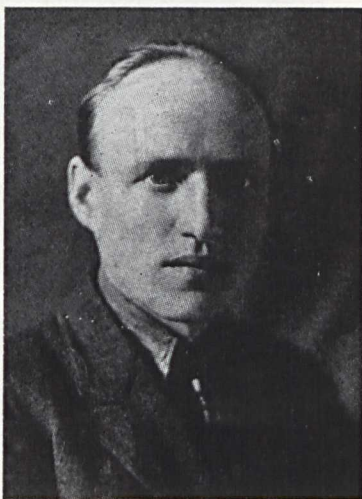
ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПОИМЕННО НАЗВАТЬ...

Собрано и подготовлено Валентиной Тихановой



**Арцыбушев
Алексей Петрович**
график

Родился 10 октября 1919 года. Внук А. А. Хвостова, министра юстиции царского правительства. Воспитывался у родственника, М. П. Арцыбушева, расстрелянного в 1930 году органами НКВД. В том же году вместе с матерью, как члены семьи «вредителя», высланы в г. Муром; имущество конфисковано. Арестован 16 мая 1946 года. Решением ОСО (Особое совещание) при НКВД СССР от 30 ноября 1946 года приговорен к шести годам ИТЛ (исправительно-трудовых лагерей). Срок отбывал в Коми АССР: Воркутлаг, поселки Абезь, Инта. Освобожден в 1952 году, оставлен на пожизненную ссылку. Реабилитирован 27 сентября 1956 года. Живет и работает в Москве.



**Вейдеманис
Карл Янович**
живописец, сценограф

Родился 24 июля (5 августа) 1897 г. Осужден 11 февраля 1938 «Десять лет без права переписки» («ВМН»). В составе роты Красных латышских стрелков принимал участие в охране Смольного в дни революции. Участник московской выставки картин и рисунков латышских стрелков в Кремле в 1918 году. Был главным художником латышского театра «Скатуве» в Москве. Репрессирован в ночь с 16 на 17 января 1938 года. Исчез бесследно. Реабилитирован посмертно в 1956 году. Место захоронения неизвестно.



**Вингорский
Андрей Кузьмич**
график

Родился 29 октября 1902 года. Репрессирован 11 августа 1943 года, находясь в действующей армии. 3 декабря 1943 года приговорен к «ВМН» (высшей мере наказания). Определением Военной коллегии Верховного суда СССР от 25 декабря 1943 года расстрел заменен на 10 лет ИТЛ и 5 лет поражения в правах. Срок отбывал в ИТЛ г. Смоленска и в лагерях на строительстве Куйбышевской ГЭС. В 1956 году амнистирован и вернулся в Москву. Реабилитирован 12 апреля 1962 года.



**Вощакин
Алексей
Васильевич**
живописец

Родился в 1898 году. 8 декабря 1941 погиб в местах заключения. До ареста жил в Новосибирске, работал председателем правления Западносибирского производственного товарищества «Художник». Много выставлялся. Репрессирован в 1933 году. 5 августа того же года осужден органами НКВД на 10 лет ИТЛ. Срок отбывал на Соловецких островах. 25 ноября 1937 был осужден вторично. 29 июля 1958 года реабилитирован посмертно. Место захоронения неизвестно.

Анна Ахматова Реквием

Посвящение

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.
Для кого-то ветер веет свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем — мы повсюду те же,
Слышны лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.
Подымались, как к обеду ранней,
По столице одичалой шли.
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отдалена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... Шатается... Одна...
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный свой привет.

Март 1940 г.

Вступление

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад,
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.
Звезды смерти стояли над нами
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных «маруш».

I

Уводили тебя на рассвете.
За тобой, как на выносе, шла
В темной горнице плакали дети,
И божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки.
Смертный пот на челе не забыть.
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями вить.

1935

II

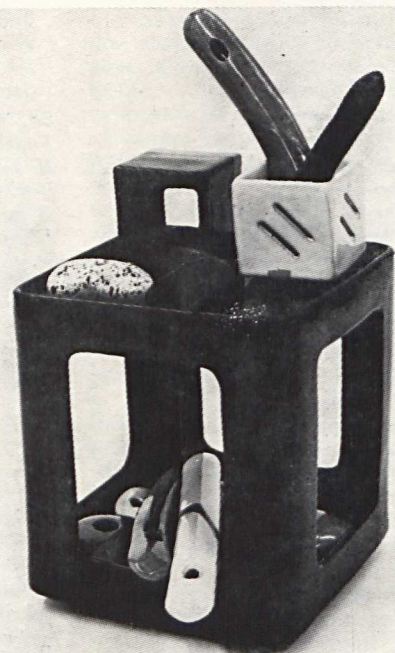
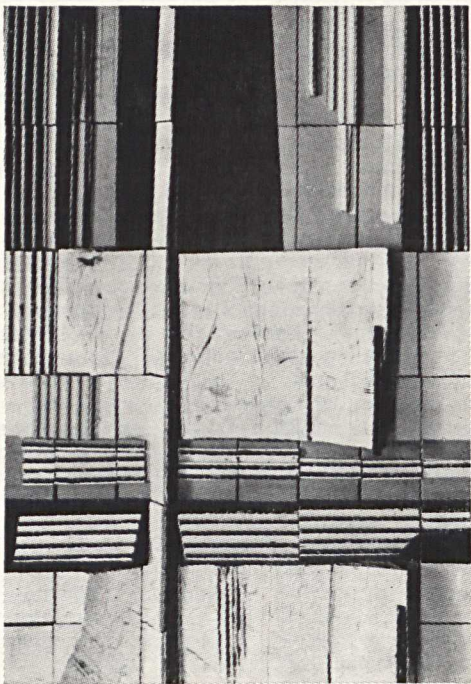
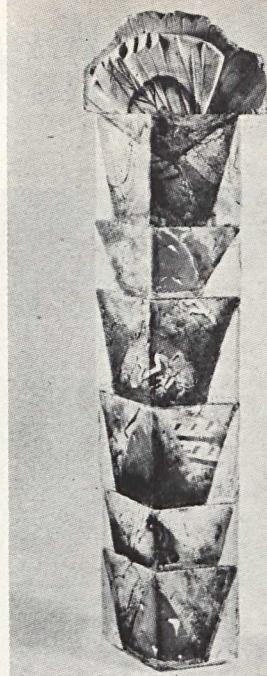
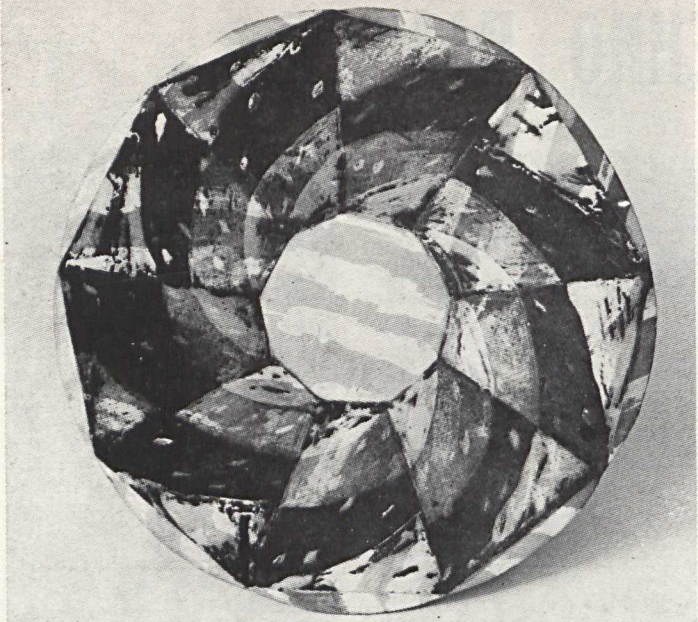
Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом,
Входит в шапке набекрень,
Желтый месяц видит тень.
Эта женщина больна,
Эта женщина одна,
Муж в могиле, сын в тюрьме.
Помолитесь обо мне.

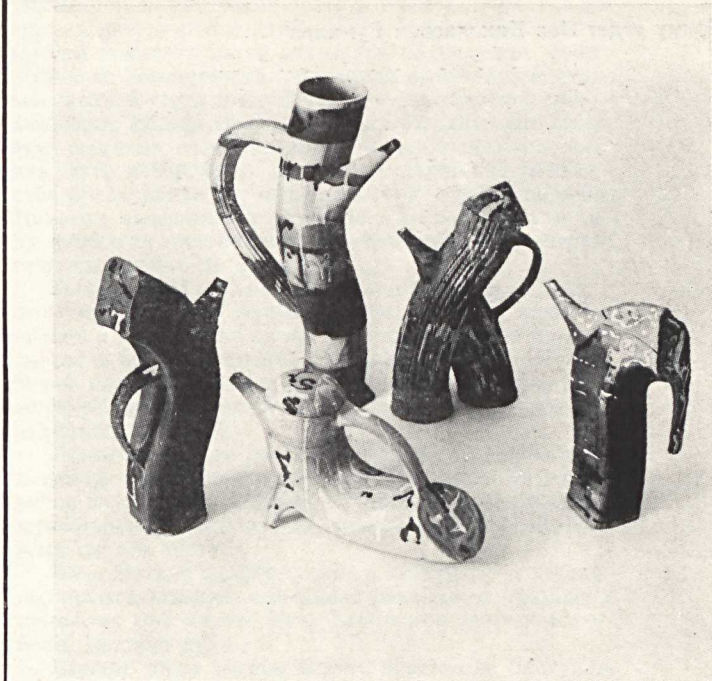
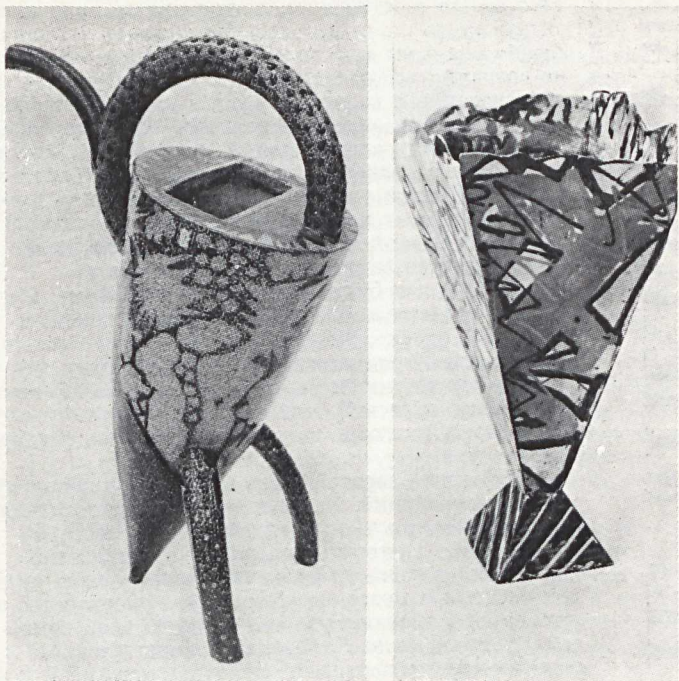
III

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари...
Ночь...

IV

Показать бы тебе, насмешнице,
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей —
Как трехсотая с передачею
Под крестами будешь стоять...



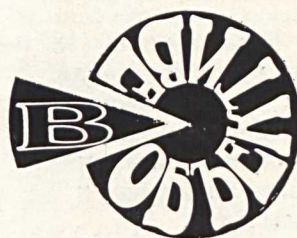


На стр. 36

Урсула Зенкер
Настенная тарелка
Глина, фарфор
Антъе Шарфе
Башня. Шамот
Сигрид Хальперт-
Артес
Сосуд «Цирк». Фаянс
Уте Шефлер
Панно. Шамот
Кристиан Улиг
Женщина с улиткой
Глина
Фолькмар Кюль
Любимый зверек
Глина
Хильдегунд Зелл
Маленькая коллекция
Шамот

На стр. 37

Томас Гржимек
Ваза. Каменная масса
Сильвия Альбу-
Станеску
Ваза. Глина
Дорте Михаелис
Кувшины. Глина
Юдит Пошель
Натюрморт. Глина
Мария-Алиса Бара
Кувшин. Фарфор

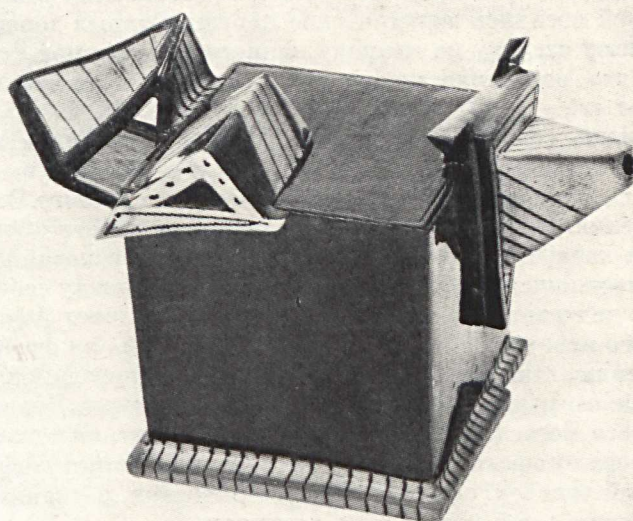
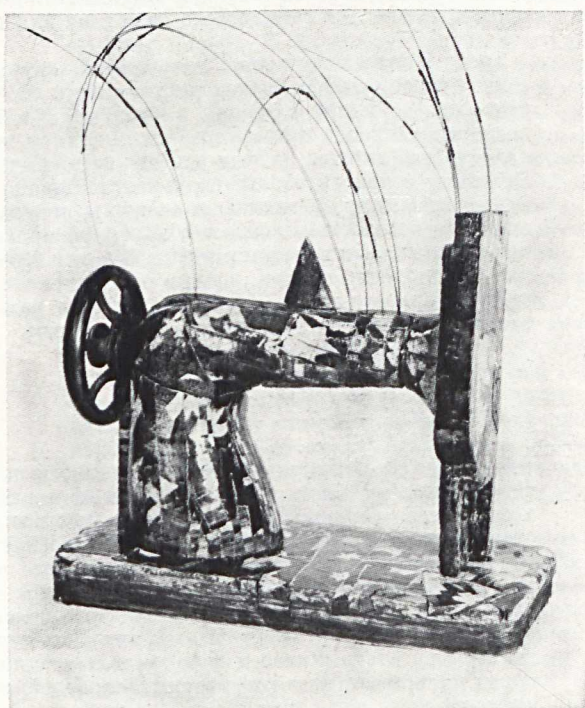


Керамика ГДР

Старые стены монастыря Unser Lieben Frauen в Магдебурге стали прибежищем современной керамики — здесь состоялась 5-я центральная выставка «Керамика в ГДР». Городской Совет Магдебурга покровительствует художникам декоративного искусства и систематически организует выставки их произведений, творческие пленэры и симпозиумы.

Будучи участниками коллоквиума, состоявшегося в связи с 5-й выставкой, мы убедились, что декоративная керамика пользуется в ГДР большой популярностью. Она не только широко демонстрируется на выставках, продается в художественных салонах, но и украшает городскую среду. Архитектурные детали из клинкера, керамические фигуры в городских скверах, в оформлении фонтанов можно видеть во многих городах республики. Эту тенденцию подчеркивали и участники коллоквиума, который был посвящен теме: «Керамика в архитектуре», на нем освещались исторические аспекты проблемы и современная практика разных стран.

На нашем развороте показаны экспонаты выставки «Керамика в ГДР», фото любезно представлены оргкомитетом выставки.



Из «Тихих дум»

Сергей Булгаков

В биографии и трудах Сергея Николаевича (1871—1944) отразилась значительная часть русской истории, многие ее повороты XIX—XX веков: история интеллигенции, история умственных движений общества, связанных с возведением здания русского марксизма, история церковная и официальная и та, которая сложилась в русском неофициальном православном мире.

Быть может, Сергей Николаевич стал в нашей много-страдальной истории наиболее показательной фигурой, лицом, наиболее склонным ко всем веяниям времени. Происходил он из священников. Род его тяготел к обычаям, в которых укоренились знаменитые российские дворянские, священнические и святоотеческие имена.

Он был профессором политической экономии в Киеве и Москве, представлял в Думе партию кадетов, хотя и утверждал, что единственной возможной демократией в России может быть только демократия крестьянская, аграрная. Затем стал священником, помогал первому после Петра I патриарху Тихону обрести свой сан. Дружил с о. Павлом Флоренским. Патриарх Сергей в 1935 г. объявил церковное учение Булгакова ересью, гностицизмом.

Он, автор «Вех» в 1909 г. и сборника «Из глубины» 1918 г., двух программ русской интеллигенции на XX век, был выслан в 1922 г. из СССР вместе с разными лучшими представителями ее.

В работе «Капитализм и земледелие» (в 2-х тт., 1900 г.) он дал своеобразие истолкование ситуации с хозяйственным опытом крестьянской России, предоставив в распоряжение теоретиков культуры, хозяйства опытное знание — альтернативу убогой социализации земли, с которой носились политические партии. Открыл дорогу честному взгляду на природу национального строя России, что позволило поколению людей, рожденных в 1880-е гг., — А. Чаянову, Н. Кондратьеву, Н. Вавилову построить «философию земли», и эта философия к нам сейчас возвращается. Булгаков ушел к идеализму в 1910 г., стал проповедником русского религиозного Возрождения. Не остановился на полпути и в работе «Философия хозяйства», развернул религиозное обоснование взаимоотношений Бога и мира, связанных между собой через деятельность человека. Житель Большого Афанасьевского переулка Москвы, тихий созерцатель, он оказался в Париже, стал активным богословским проповедником, историком мысли, историком русской культуры. Декан русского Богословского Института в Париже, он оставил этико-философские работы, до которых дорастает современный человек, обремененный сомнениями, раскаяниями и знанием своей конечности, суетности.

ЛЕВ ГУМИЛЕВ

Сказком от своего лица не мирится живое чувство своего собственного национального призвания. Выраженное же от имени первого лица, оно неизбежно получает еще дополнительный оборот, именно сознания исключительности, единственности своего призвания и значения. Такова горячая, живая, не резонирующая вера. Конкретность, индивидуальная напряженность национального религиозного самосознания не позволяет ограничиться лишь отвлеченно резонирующими утверждениями о равенстве и равноценности всех народов перед Богом, ибо это не делает их равноценными перед человеком. Если присмотреться ближе, то все пламенные утверждения, как будто содержащие истинные, а в некотором роде даже аксиоматические положения, страдают, однако, религиозной двусмысленностью, представляют ряд искажений, подобно тому, как в слегка искривленном зеркале путем малозаметных удлинений и расширений получается, при большом сходстве и именно в силу такого сходства, обидная карикатура.

Искушение состоит здесь в этом нарушении духовных пропорций, благодаря которому частичная истина, получая не принадлежащее ей место, из полустины становится ложью. В христианстве идее национальности бесспорно принадлежит свое определенное место, но если самое христианство понимается и истолковывается лишь из идеи национальности, а не из Христа, как единого, живого и пребывающего центра, то очевидно, мы имеем подмен.

Впечатление от творчества Пикассо принадлежит к числу наиболее сильных, какие можно вообще иметь от искусства, хотя оно качественно иное, нежели получаемое от великих созданий древнего и нового искусства, например, от Венеры Милосской или от Сикстинской Мадонны. В нем есть нечто такое, что делает его «modern», характерным для нашей духовной эпохи, потому оно так возбуждает мысль, волнует и тревожит, и нелегко разобраться в хаосе, поднимающемся со дна души, из ночного сознания.

Когда я смотрел картины Пикассо — этого полу-испанца, полумавра, полупарижанина, — в душе звучали исключительно русские думы и чувства: вероятно, не напрасно и не случайно Россия руками С. И. Щукина экспроприировала у французов живопись Пикассо, — если и не на радость и не на утеху себе, то как материал для той мучительной религиозной работы, которую святится русская душа. Пред картинами Пикассо думалось о Гоголе и его религиозной и художественной судьбе, в частности об его «Портрете» и художнике, герое этой загадочной повести, а еще более думалось о Достоевском, ибо творчество Пикассо есть, конечно же, музыка Достоевского, его мука, его «подполье», философия вечности Свидригайлова и еще более Николая Ставрогина («Бесы»). Настойчиво направлялись в мысль и различные явления русской современности, болезненного распада или же болезненного роста (кто скажет?) русской души. Думается, что если бы Ставрогин писал картины, то должно было бы получаться нечто вроде Пикассо, так он чувствовал бы плоть, так видел бы мир. Мистическая судорога духа — вот общий тон творчества Пикассо, дающего как бы художественную иллюстрацию к главе о геенне в книге о. Павла Флоренского: бунтующая, самопоедающая самость, существующая только в субъективном сознании, только для себя, а не о себе и не для другого.

Тоска Пикассо несколько напоминает «скуку» Гоголя. Она есть черта благородного, хотя и большого духа: она отливает «демона», к которому так болезненно влеклась душа Лермонтова. Демон же виделся в дни юности даже и ясному, гармоническому Пушкину в некоей обольстительности. Однако по существу между «демоном» и «чертом», между гордостью и пошлостью, вовсе нет коренной противоположности, какую видят многие, оба они суть разные лики одного начала, разные его степени и аспекты. Гордость есть величайшая самость, самодовольство, самоограниченность, субъективизм.

*И гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье Бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.*

Он остается замкнут в себе и в сущности доволен собой. Только себя он не презирает и не ненавидит, хотя на себе успокоиться и не может, ибо все же сознает свою ограниченность и от этого тоскует. Однако лучшего искать не хочет и застывает в своей трагической самовлюбленности. Подобным образом, только что пережив смерть близкого человека и испытав всю ее унижительность, когда на ваших глазах еще вчера живое и дорогое тело в один-два суток превращается в разлагающийся, безобразный, вонючий труп, мы начинаем уже и на всех лицах видеть эти черты смерти, умственно примеривать всякого к положению разлагающегося трупа. К сча-

стью для нас, эти впечатления не задерживаются долго в душе, ибо они убийственны. Но у Пикассо всегда перед глазами это зеркало смерти, ему присуще это искание пятен смерти на живых лицах. И этот лед в сердце, эта нелюбовь к Божьему терпению и есть, странным образом, пафос его творчества: мучительный ставрогинский атеизм, который постоянно колеблется между гордостью и пошлостью, срывается из одной в другую. Про Пикассо нельзя сказать, что он пошляк, ибо для этого он слишком страшен и слишком страдает. Тоска в Пикассо все-таки принадлежит больше человеку, чем художнику: это человек в смертельном ужасе мечется среди ледяной пустыни нелюбови, в которой «творит» художник. Как может искусство стать одержимым? Ведь одержимость — это есть смерть для искусства и творчества, как презрение, холод, нелюбовь. Как же окажутся совместимы лед и пламень, влюбленность и презрение? Как возможна одержимость в искусстве? Не защищено ли искусство покрывалом красоты от гнусного посягательства? Творчество Пикассо дает антиномический ответ на этот вопрос: и да, и нет.

Есть два отношения к плоти вообще и к телу в частности: метафизическое утверждение плоти в ее онтологической сущности, подлинности и святости и таковое же ее отрицание, брезгливость к плоти, нечувствие своего тела. В творчестве Пикассо определенно ощущается наличие этого ноуменального греха против плоти, против Матери-Земли.

То или иное отношение к телу становится в наши дни одним из существенных признаков религиозного самоопределения, ибо именно в этой области происходит, по-видимому, какой-то «сдвиг» или, вернее, разливается тонкий религиозный соблазн ложного спиритуализма и спиритуалистического аскетизма, основанного на нечувствии своего тела, брезгливости к нему, своеобразном нечестии к плоти. Этот ветер дует, конечно, из Индии, в Европе же веяние его обнаруживается в современных теософических учениях разных оттенков.

Этот путь ведет к разложению плоти и прорыву в «астральный план», направляет искусство на путь «окультиного опыта» с его магией и делает его богоданную гармонию жертвой астральных вихрей.

Я боюсь, что творчество Пикассо постигла именно такая участь. То, что он пишет, производит впечатление подлинных видений, хотя и не высшего, но все же запредельного мира. Этому соответствуют и изобразительные приемы и своеобразные технические достижения Пикассо. Живое становится вещным, составленным. Поэтому же так слабо ощущается здесь различие между натурой живою и мертвою. Отсюда мистическая, зловещая, демоническая тяжесть этих бутылок, бокалов, плодов, и долго смотреть на них без мистического головокружения почти так же невозможно, как и на «женщину с пейзажем» и других женщин. Картина превращается в нотные знаки для выражения переживаний. В этой последней стадии творчества Пикассо как будто намечаются и некоторые элементы оздоровления. Художник слышит какие-то нам неведомые ритмы, и, быть может, эта ритмичность облагоденствует и уравновесит и его музу, ее излечит. Художники найдут здесь разрешение новых, труднейших задач художественных. И восприятие четырехмерного пространства, если оно действительно есть в этих картинах Пикассо, относится все-таки к родному «физическому плану». В творчестве Пикассо выражается религиозная мука и отчаяние, все оно есть вопль ужаса пред миром, как он есть без Бога и вне Бога. И пока он своего распада для себя не объективизирует, не осознает своей болезни, не познает своей одержимости, ему закрыт путь к исцелению. Но, вместе с тем, он сохраняет черту высокого духа, — свою нечеловеческую тоску. Творчество Пикассо есть мистический атеизм художника. Но есть предпоследняя ступень к совершенной вере. Натурализм, поверхностный, натуралистический реализм, как и всякое «чистое», то есть религиозно неосознанное, эстетизирующее искусство, остается далеко позади этого жесткого, мучительного, но глубоко серьезного, трагического и в глубочайшей степени мистического искусства. Мистическая природа искусства обнажена и показана здесь со всею очевидностью. И вот почему после Пикассо все остальное в галерее С. И. Щукина с ее эстетическими шедеврами как-то обескушивается, кажется несколько пресным, наивным, несознательным.

Искусство Пикассо представляет собой могучее религиозное искушение, испытание веры. Демонизм в искусстве, конечно, есть наиболее интимная, тонкая и потому опасная форма люциферического заражения творчества, ибо искусство связано с самыми глубинными слоями духа, сравнительно, например, с философией или, тем более, наукой. Пикассо страшен, ибо демонически подлинен. Одержимость снова становится распространенным явлением современности.

Есть какой-то таинственный ритм, известное музыкальное соотношение света и тени, подчиняясь которому неведомый зодчий собора Парижской Богоматери поместил на ее наружной балюстраде свои *Chimères*, демонические чудовища высочайшей художественной силы и глубочайшей мистической подлинности. Всегда меня поражала загадка *Chimères*, этих демонов, слетевшихся на кровлю святилища: какая мука исторгла их из души художника? Нельзя себе представить эту нечисть внутри храма, картины Пикассо, внесенные в храм. Но в то же время, в силу какого-то мистического притяжения, эта нечисть садится именно на кровлю храма.

Творчество Голубкиной не знает шедевров, для этого оно слишком музыкально и не может выражаться в каком-либо одном произведении, но нуждается в контрапунктической разработке своих тем. Через нее звучит голос самой русской природы в ее скорбящем и страдающем лице, ее печальные и задушевные напевы.

Удивительно это соединение мощи и нежности: женская лирика, находящая выражение в могучем резке скульптора! Лирика Голубкиной проникнута мучительной, безысходной, трагической тоской. Какова же эта тоска?

Ведь бывает разная тоска; в зависимости от своего происхождения, она имеет различную природу и ценность. Она может быть симптомом духовной гибели, распада духа.

Бывает тоска титанического восстания, наступления силы, порождаемого богоборческим ее напряжением, духовным мятежом. Есть глубокая и непреходящая правда в греческом мифе о восстании титанов против Зевса. Во имя призрачной и отрицательной свободы поднимаются взбунтовавшиеся сыны, которые становятся рабами своего же «я» в этом бунте своем. Ибо самозванство и бунт ведут к духовному разброду.

В существе же своем, в глубочайшем самосознании своем, он есть ложная претензия, горделивая поза, которую прикрывается бессилие, мучительная гримаса самозванства, себе самому не верящего. Ибо самозванец знает эту свою тайну. Отсюда надрыв и тоска — вечный его удел.

Поэтому постоянное усилие и вечное бессилие.

Существует, далее, тоска греховного бессилия, «уныния», как грех слабости и маловерия, испуг перед злом и страданием. Здесь не ложное направление воли, но ее бессилие, не бунт, а страх, рабство не у своей силы, но у слабости; это как бы изнанка титанизма. Этот испуг перед силою зла, нечувствие Бога, неизбежно ведет и к бессилию творчества, параличу духа. Ибо творчество рождается из полноты и силы, и само оно есть уже радость.

Поэтому, если проблески уныния и изнеможения и мелькают порою в скульптуре Голубкиной, — конечно, не из них ее творчество рождается. Оно исполнено той высшей, правой тоски, которая есть всегда преодолеваемая основа радости, как побеждаемая ночь есть незримая, темная основа дня.

Творчество Голубкиной выражает это томление, жажду крыльев, вырастающих только во сне. Оно не клеветает и не хулит, не высмеивает и не пересмеивает, даже не улыбается, но говорит о сосредоточенном страдании, плачет и тоскует.

Особенная любовь, соединенная с уважением, отмечает все народные сюжеты скульптуры Голубкиной и налагает на нее печать возвышенного и благородного народничества, — не ложно-сентиментального, интеллигентского идолопоклонства, но чувства живой духовной связи с народом. Однако даже дети у Голубкиной имеют не свойственные им ангельские черты, но чаще вид уродливых, обиженных судьбой существ — жутко и тяжело!

В трагическом искусстве Голубкиной совершается катарсис, приносится очистительная жертва, творится немая молитва. Пленный дух ищет освобождения, и о преображении мира пророчествует это скорбящее уродство и мучающаяся некрасота. В этом устремлении победно проявляется высшая стихия русской души, помазанность художницы от духа Достоевского. И невольно думается: здесь совершилась еще одна славная, но бескровная победа русского духа!

На протяжении всего XIX века, как и теперь, в начале XX, руководящая роль в научном движении принадлежит протестантским странам и, прежде всего, конечно, Германии. Соборность упраздняется в этом делении на ученых и неученых, опыт духовной жизни заменяется университетским семинарием, а место святого занимает ученый.

Отсюда такое центральное значение получает в протестантизме вопрос о характере боговдохновенности, причем победило теперешнее воззрение, по которому Библия есть только литературный памятник, как и всякий другой. Для чисто научного исследования иначе быть не может.

Германский гений может гордиться этой своей наукой. После расцвета немецкого классического

идеализма он не произвел ничего более вельщественного, нежели наука о религии. И нельзя не выражать изумления пред силой этой научной дисциплины, традиции, трудолюбия.

Они стремятся научать историческому и критическому пониманию религии, христианства и церкви. Этого понимания они ищут в строгой науке истории религии.

Однако возможна ли и осуществима ли такая «религиозно-историческая религия»? Религиозно-исторический метод способен был бы воспитывать лишь религиозную беспринципность, универсальный скептицизм служит оружием против религии вообще.

Но жизнь духа и не может идти гладко и ровно. Ответ предпрещается в сердце и в философствующем уме, научный же ум только исполняет доступными средствами ему порученное.

Очевидной и теперь уже заслугой религиозно-исторической науки является то, что она приблизилась, оживила многое, что начинало уже отмирать.

Что может значить, например, уподобление теперешнего празднования Пасхи и выноса плащаницы в великую пятницу праздника Адониса и что оно дает для уразумения религиозного существа того и другого? Какой смысл в уподоблении Афродиты у тела Адониса христианской Марии. Изида без дальних разговоров уподобляется здесь Мадонне, Аттис оказывается первенцем из воскресающих, прототипом Христа, ель, священное дерево Аттиса, оказывается прототипом христианской елки. Подобный религиозно-исторический спорт представляется или в виде гимнастического списывания, или бессмысленного коллекционирования, или сознательно-го заимствования. Установление празднования Рождества Христова на 25 декабря, — день, когда праздновалось рождение Мифры, или сооружение на месте идольских капищ христианских храмов, или вытеснение местных богов христианскими святыми, с приурочением к ним некоторых специальных функций этих богов. Существует серия очень тонких проблем хронологии и взаимной зависимости, так что было бы неосторожно решать их огулом.

Нередко и такое сходство, которое понятно на основании логики религиозного чувства, вообще есть некоторый психологический механизм религиозной жизни, независимый от ее содержания. Такова символика чисел и зверей, пресловутый дракон и змей, великая мать и солнечный или растительный бог.

Растение состоит из определенных элементов почвы и атмосферы, но можно ли говорить, что оно из них составлено. Вообще механическое понимание истории религиозного синкретизма должно быть заменено более углубленным органически, действительно истинней религии.

В современном мифотворчестве большую роль играет миф «о чистой науке». Предполагаемая чистая научность есть сказка, которой запугивают теперь детей старшего возраста, и один из кошмаров, угнетающих дух современного человечества. В исторической науке объективна или «чиста» — и то до известной степени — только ее техника: например, филологическая критика текстов, дешифрирование памятников и т. п.; но вся чисто исследовательская, обобщающая работа руководится априорными предпосылками, «суждениями ценности». В зависимости от разных предпосылок определяются здесь не только проблемы, но нередко и факты.

При построении научных теорий на основании обработки материала вступает в силу уже личное ощущение исследователя. Не проповедуя этим научной тенденциозности, насколько она равносильна интеллектуальной недобросовестности, констатирую неизбежную, хотя и часто забываемую условность научного знания. Человек, строя науку, приносит сюда свою живую душу, свою веру, свою философию, свою волю, и с этим-то и не считается современный предрассудок чистой научности.

Булгаков о Леонтьеве

Какой-то изначальный и роковой, метафизический и исторический испуг, дребезжащий мотив страха звучит и переливается во всех писаниях Леонтьева: таково его религия, политика, социология. Редко можно у него уловить вдруг сверкнувшую радость, даже простую веселость, но царит тут и напряженность. И замечательно: чем дальше от религии, тем веселее, радостнее. Но достаточно, чтобы пронеслось дыхание религии, и все темнеет, ложатся черные тени, в душе поселяется страх. Два лика: светлый, радостный, — природный, и темный, испуганный, — церковный. Если во имя веры надо ломать и гнуть естественного человека, то было над чем поработать Леонтьеву. Леонтьев образован был недостаточно и знал мало, сравнительно с тем, чего требовала сила его ума. Он предвидел неизбежное самовозгорание

мещанской цивилизации. Другую стихию Леонтьева составляет палая, языческая его чувственность, с которой он влюблен был в мир форм, безотносительно к их моральной ценности, черта, которую обычно называют у него эстетическим аморализмом. О чем же всего больше гремит и вопит он в своих писаниях, как не о гниении Европы, о спасении России от зла европеизма, о «надменном культурном руссизме», о прогрессе путем реакции, о «подогревании» старого и «подмораживании» нового, о стойких и неподвижных формах жизни! Но нас теперь уже не обманут эти охранительные идеи. Для славянского мира он знает лишь слова разъедающей критики и презрения, и даже Россия, как таковая, для него ценна лишь постольку, поскольку хранит и содержит религиозно-культурное наследие византизма, да есть еще оплот спасительной реакции, сама же она обречена оставаться в состоянии ученичества и пассивного усвоения. А византизм есть, конечно, лишь более раннее лицо Европы.

И чем иступленнее ненависть Леонтьева к «проклятой Европе, стремящейся в бездну саморазрушения еще с конца XVIII века», тем больше места она занимает в экономии его духа. Ради православия Леонтьев еще и старается аскетически натянуть на себя хламиду морали, но она постоянно сваливается от нетерпеливого подергивания плеч, этого жесткого эстетического брезгливости. От всевропейской пошлости, которая проникает и в Россию, Леонтьев первоначально спасается на Востоке, и это его эстетическое бегство предвосхищает будущих европейских экзотиков — Пьера Лоти, Гогена и др. Леонтьев влюбляется в эту восточную экзотику, в эту красочность, примитивность, чувственную негу. И эта способность влюбляться в красочность, из чего бы ни состояли эти цветные пятна, оставалась у него всегда.

Леонтьев в самом существенном своем самосознании оказывается гуманистом из гуманистов, когда проклинает новую цивилизацию во имя гуманистического идеала красоты.

Леонтьев, оставив службу, отправляется на Афон, и начинается его скитание по монастырям, закончившееся тайным постригом перед смертью. Леонтьев уверовал. То была не созерцательная и не сердечная, но волевая вера, огромная воля к вере, родившаяся из страха — всевозможных оттенков, от животного до религиозного, целой гаммы страха. Поэтому и православие является для него игром, хотя и сладостным.

Православие стало для него личным подвигом, тяжелыми веригами, наложенными на порывистый ум и страстную волю.

Кстати сказать, Леонтьев всегда имел особый вкус к исламу и обнаружил в своих восточных повестях тонкое понимание мусульманской души.

«Православие византийское — для государственной и семейной жизни есть религия дисциплины. Для внутренней жизни нашего сердца оно есть религия разочарования, религия безнадежности на что бы то ни было земное».

Леонтьев при этом находит, будто бы «с христианством можно мирить философскую идею сложного развития для неизвестных дальнейших целей (может быть, и для всеобщего разрушения)».

Природа могла пленять Леонтьева, но религиозно для него нема и мертва. Во враждебности Леонтьева к Достоевскому, точнее, к самым темам его творчества, обнажается некая тайна и самого Леонтьева, обличается его собственное язычество, закрытое в сознании и исповедании, но сохранившееся в бытии и мироощущении. В его отношении к красоте мира и к женственности было нечто насильническое, не умягченное, не брачное. До конца жизни Леонтьев утверждал в себе люциферический свой эстетизм, а потому в православии оставался гуманистом, хотя и враждебным гуманности. Сжигая то, чему поклонялся, он по-прежнему и неизменно поклонялся тому, что сжигал.

Почему так волнует и так близка нам судьба Леонтьева с его борениями, как будто бы был он нашим общником и другом? И почему этим тонким ароматом духовной красоты овевая жизнь этого бесприютного неудачника? Не было явлено в этой жизни великих достижений, зато пережита великая борьба, вековая борьба. Бога с дьяволом в человеческом сердце.

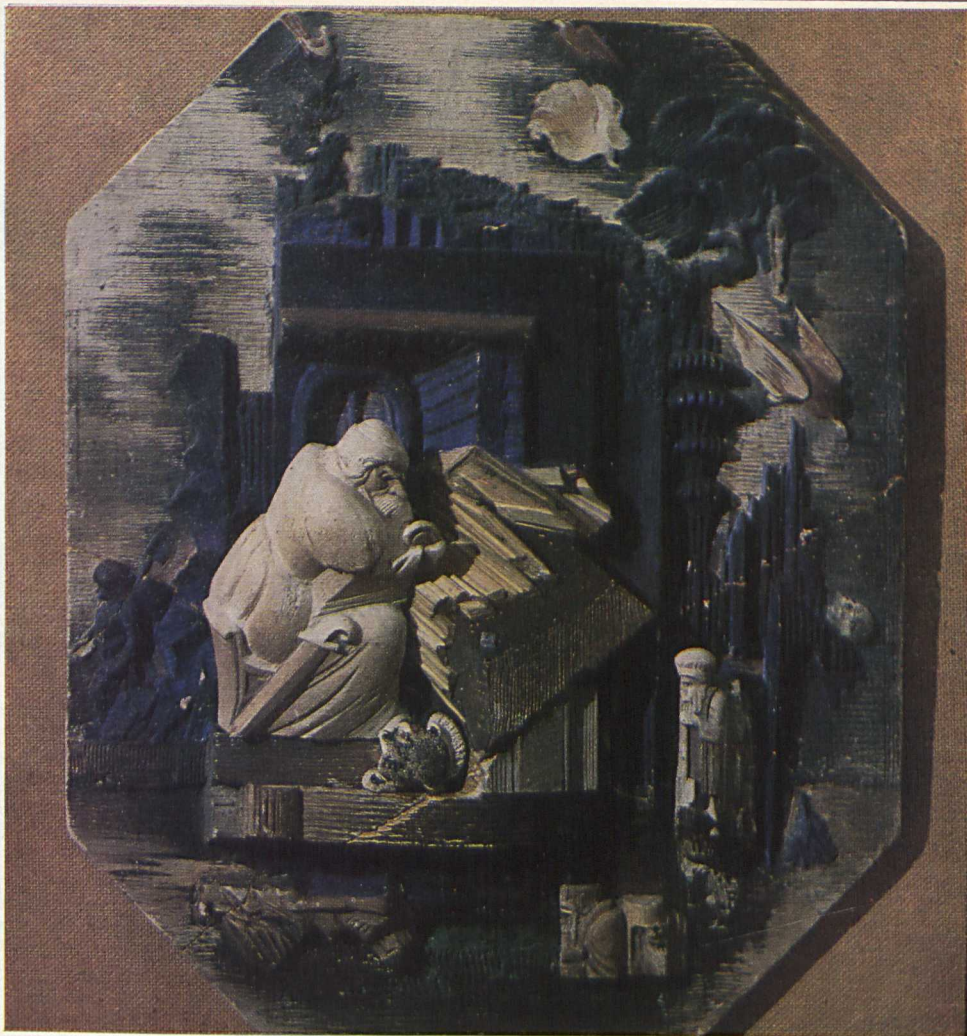
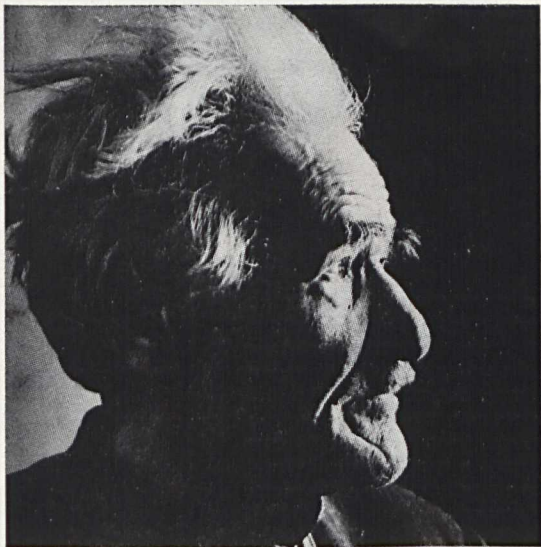
В Леонтьеве совершается кризис новой культуры, который осознается как эстетический мятеж против обмещавшегося века.

В сознании своей обреченности нашел в себе силу стать лишним своему веку. Соль земли, лучшие и достойнейшие оказываются лишними для этого мира. Жизненное поражение, обусловленное нежеланием и неспособностью идти на внутренний компромисс, это его неудачничество и было его победой.

Радость и свет ему были ведомы столь же мало, как и Гоголю. Почему? Но разве мы можем это знать? Было же так. Уверенность, которая видит и знает, не есть еще вера, не есть надежда.

Зоркий искатель тайного скелета вещей...

Ирина Азизян



...так назвал художника Александра Яковлевича Быховского в монографии «Графика Быховского» выдающийся ученый-психолог и искусствовед Л. С. Выготский¹, автор знаменитой «Психологии искусства».

«Я такого художника не знаю», — скажет авторитетный график, член редколлегии ежегодника «Советская графика», отклонив в 1977 году статью о Быховском, написанную к 90-летию еще живого мастера. Так и не состоялся тогда акт признания художника, бывшего более полувека на положении изгоя в собственном отечестве.

Скупые строки библиографического справочника² представляют Быховского как автора произведений, относящихся к различным видам и жанрам пластических искусств: живописи, графике (станковой, книжной, плаката), скульптуре, декоративно-прикладному и оформительскому искусству. В справке опущено, что Александр Яковлевич создал ряд театральных постановок, в том числе в Омском кукольном театре, а также рисованные листы для кинокартины «Любовь и ненависть». По проекту Быховского в 1919 году выполнен памятник коммунистам — жертвам стрекопытовского мятежа в Гомеле. Публикация в 1973 году в «ДИ»³, а также упоминания Г. Нисского в его «Автобиографии», — рассказывают о Быховском-педагоге. Таким образом, Александр Яковлевич Быховский предстает разносторонней, почти универсальной художественной личностью, что является типичным для мастеров 20-х годов. Типична и трагическая судьба художника.

* * *

Творчество Быховского в большой степени связано с отечественным и мировым авангардом начала века. Художник предстает и как характерная фигура художественного процесса (особенно 20-х годов), и как его конкретное, глубоко личностное проявление. Двадцатые годы занимают ключевое место в творчестве художника не только потому, что в эти годы создан наиболее выразительный ряд вещей (преимущественно графических), но и потому, что в эти годы откристаллизовалось его видение, особенности его поэтики. Верность 20-м годам Быховский пронес через всю жизнь.

Графика занимает большое место в его творчестве: она является первым, наиболее непосредственным художническим откликом на проблемы и темы времени. Проблемы графики Быховского развиваются (разрешаются) в рус-

«Питирим-летописец»
Барельеф. 1945

Книжный знак В. И. Вольпина
1926





ле кардинальных проблем искусства XX века. Центральной для него, как и для его современников — Фаворского, Куприянова, становится проблема пространства.

Если первые из сохранившихся графических работ Быховского, датированные 1908—1910 годами, а также его предреволюционные живописные портреты еврейских писателей С. Абрамовича и И. Эльяшева еще достаточно традиционны, то графические листы, плакаты и мемориал жертвам стрелковостовского мятежа целиком относятся уже к революционному художественному авангарду. Слова В. Хлебникова: «Нам незачем было прививаться извне, так как мы бросились в будущее от 1905 г.» — могут быть целиком и полностью отнесены к жизненной и творческой судьбе Быховского. Тема «Набата революции» становится той внутренней содержательной линией, которая объединяет не только его плакат «Красный набат» и графический лист «Синий набат», но и космогонический «Левифан» 1917 года, и «Наступление» 1919 года, «Траурное знамя» 1920 года и «Книжный знак Вольпина» 1925 года.

Двойственность пространственного видения и разрешения, слияние выразительного и образительного и акцент на эмоциональной выразительности материала-формы произведений: линий, масс, их соотношений, направлений, сдвигов, — открытые и первично познанные в графике, переходят на другие виды и жанры творчества: театральное и выставочное оформ-

ление, театральные костюмы, скульптуру, декоративно-прикладное искусство. В декоративной керамической композиции «Квартет», созданной в 50-е годы по мотивам крыловской басни, он сохраняет и развивает ту же вихревую динамику пространства и массы, то же неуклонно нарастающее движение, которое наметилось в его графике 10—20-х годов и с большой очевидностью, зрелостью проявилось в педагогической системе и методике формообразования на курсах прикладного искусства им. Н. К. Крупской, где он преподавал в 1929—1931 годы.

Развоплощая натуру в рисунке, барельефе, Быховский пытается построить внутреннюю структуру произведения. Эта позиция стала исходной и в его практике педагога, в сложении методики обучения основам формообразования. Тяготение к конструктивности формы, неустанный поиск духовного смысла предметного или беспредметного изображения и дали основание к определению художника как «зоркого искателя тайного скелета вещей».

Принцип этот, будучи близок конструктивным исканиям отечественного и мирового авангарда, в свою очередь имеет корни и в еврейском народном искусстве, генетическую память о котором художник сохранил на всю жизнь. Свидетельством тому может быть его метод многовариантной работы над композицией монументального панно «Вестники славы», которому он посвятил последних два десятилетия жизни. Александр Яковлевич использовал метод коллажа бумажных вырезок — вырезая скальпелем бесконечные варианты структурных элементов и крепя их булавками в порядке, одному ему известном. Так проявилась родовая память о традиционном народном еврейском местечковом ремесле — бумажных вырезках.

Говоря о художественном универсализме мастера и его участии в строении — стилеобразовании современной ему художественной культуры, нельзя не отметить слияния разных жанровых пластов и линий в его творчестве: героико-романтической, эпической, лирической и сатирической.

Столкновение и пересечение разных жанровых линий внутри конкретных произведений рождает то самое «противочувствование», которое Л. С. Выготский определил как основу воздействия искусства на человека, основу катарсиса.

Немногие художники-новаторы 20-х годов пронесли через всю жизнь верность величайшим завоеваниям тех лет, в том числе многосторонность художественной деятельности. Александр Яковлевич — один из них. Публикация записок Быховского о себе — еще одно свидетельство его художественного универсализма и, одновременно, живое биение пульса жизни.

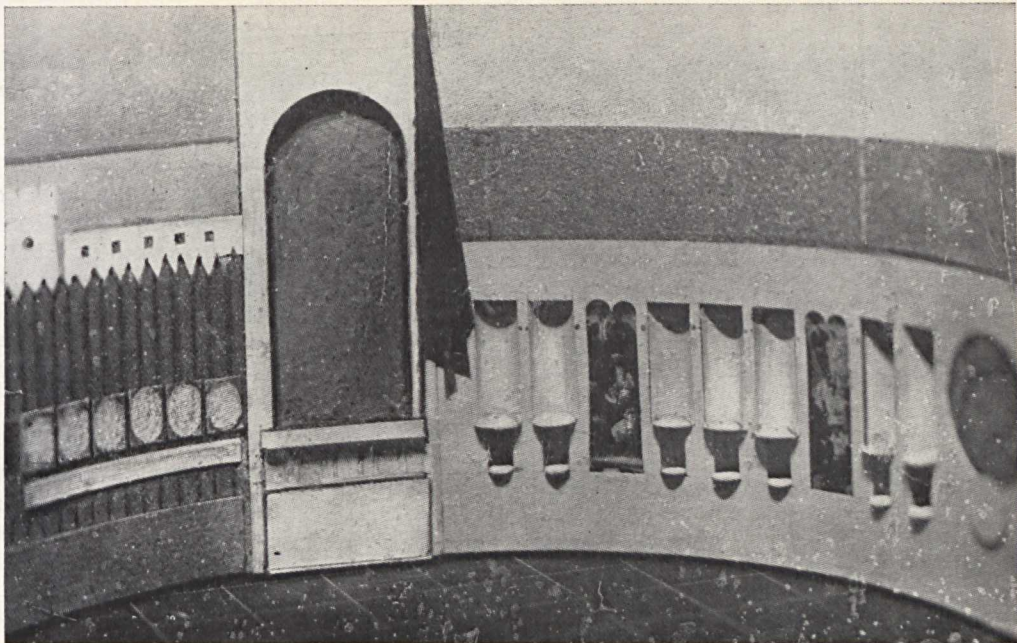
¹ ВЫГОТСКИЙ Л. С. Графика Быховского. — Изд-во «Современная Россия», 1926.

² Большая Советская Энциклопедия, раздел «Еврейское искусство». — М., Огиз, 1932, т. 24.

³ АЗИЗЯН И. Аналитический метод художника. — Декоративное искусство СССР, 1973, № 9.

«Траурное знамя»
Графическая заставка

Проект павильона для ВСХВ
экстерьер и интерьер
Макет. 1938



ководить школой прикладного искусства им. Крупской, работы которой были приняты на международную выставку клубно-декоративной работы в Париже.

Даже говорят, что, пристроившись как-то на крыше у Зозули в Хотькове, он в одних трусах зимой писал этюды.

Не то гонял голубей.

Говорили, говорили. Не пора ли поставить точку: кто он и чей он, — а то еще найдется любитель рассказывать, как еще мальчишкой в дни потемкинских событий вместе с восставшими одесситами он опрокидывал трамвайные вагоны, строил баррикады, дрался с полицией.

Но какое это имеет отношение к «изящному», так сказать, искусству?

И действительно, когда мы теперь смотрим его работы — виден след какого-то беспорядка. Однако видны и профиль, и фас, и те особенности, которые ему присущи и заключаются в том, что в каждом его рисунке, барельефе, проекте оформления параллельно с решением смысловой стороны тематики, его в такой же мере занимает вопрос среды, то есть пространство.

Это, собственно, та проблема, о которой в 20-е годы и позже было немало дискуссий, проблема, которая особенно волновала монументалистов всех профилей, проблема, в которую известную ясность внес тогда Владимир Андреевич Фаворский, определив в своих суждениях изобразительное искусство как искусство пространственное.

Продолжая эту мысль, Быховский говорит: «Если в произведении нет нужного в данном случае пространства, тогда как бы нечем дышать изображенному на полотне. Сфера произведения — это самое пространство. Оно определяет место тел (фигур) в картине, фреске, барельефе, градацию объемов к плоскостным поверхностям произведения.

Оно также определяет напряжение цвета, его игру и излучение.

Все, собственно, сводится к тому: то ли изображение лежит на поверхности, — оно такое, как его видит глаз, оно измеримо, видимо, как та же ткань, портъера. То ли кажется, что произведение находится в пространстве и уносит наше воображение в поэтическую безбрежность. Иногда мы видим полотно в целую стену и все в нем честно прорисовано, и цветисто оно, и даже золотце в нем есть. А вот поэзии самой темы нет, потому что нет в нем нужного толка пространства. А вот смотришь всего лишь книжную страницу, — скажем, рисунок «Ночь» с книги «Руфь» Фаворского. Ведь линейный плоскостный рисунок, однако какое в нем огромное пространство — в этой тихой чарующей ночи мира. И какой резонанс порождает такой рисунок у каждого!

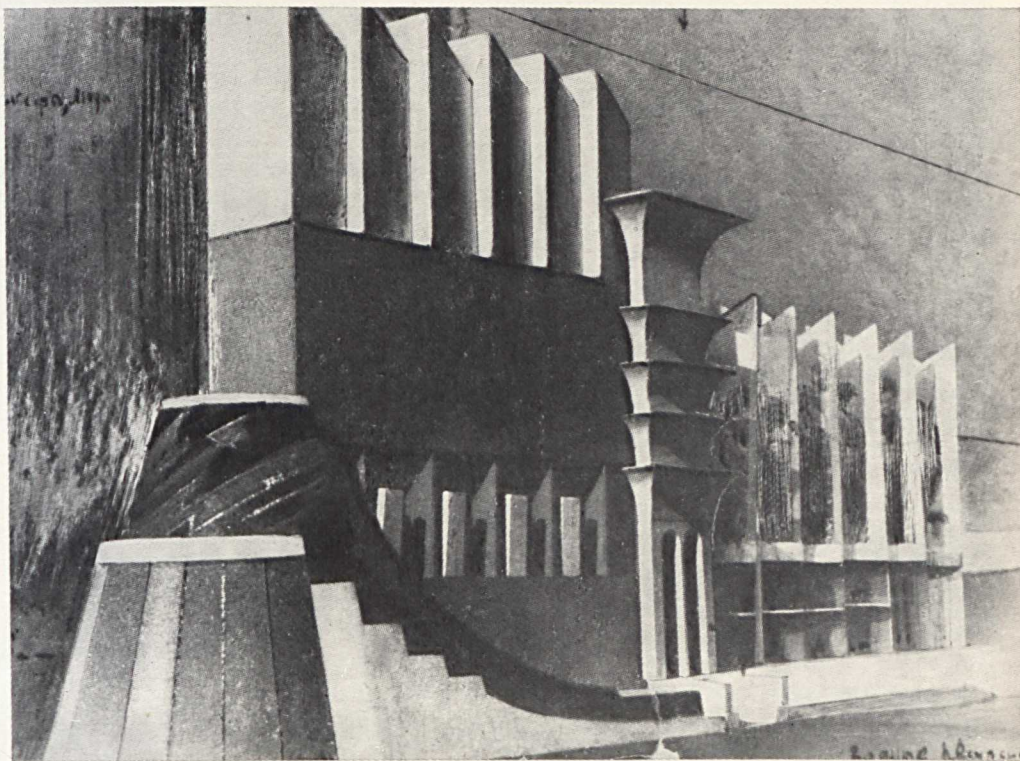
Разумеется, толк пространства — не узкопрофессиональная, а мировоззренческая категория. Она определяет потолок автора, его восприятие безбрежности мира.

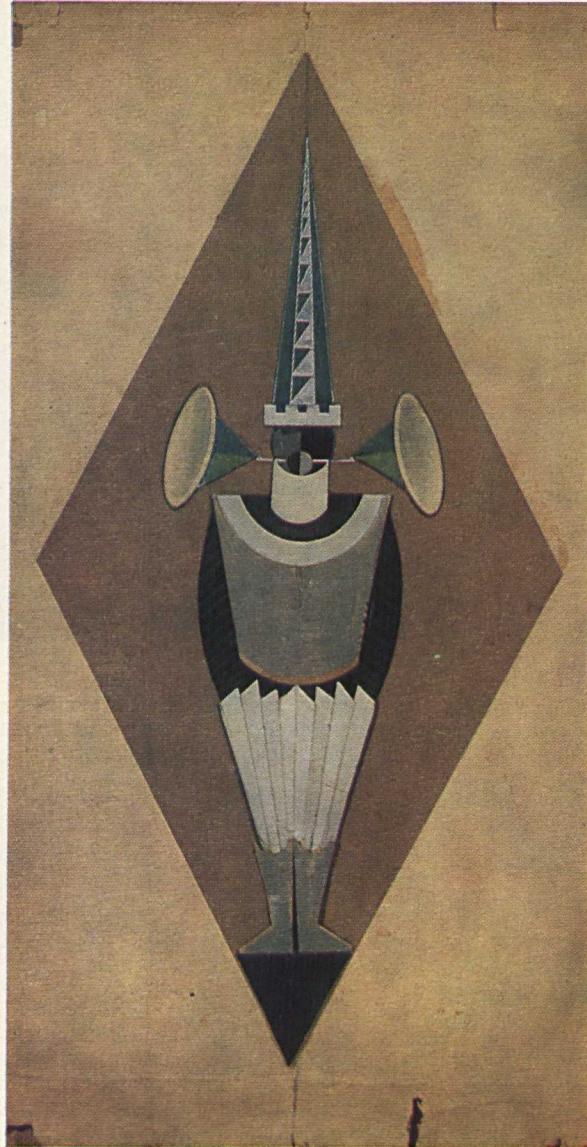
О Быховском

Александр Быховский

Рассказывают, что в свое время группа друзей — любителей изящных искусств заинтересовалась профилем Быховского. Потому что одни говорили, что он живописец, другие — какой он там живописец, когда он график и т. д. Чтобы все-таки добиться истины, решили оставить его профиль и приступить прямо к фасу. Тем более что профиль — вещь обманчивая: так как с одной стороны он может быть с улыбкой, тогда как с другой — кислый, да еще с бордавкой, если не с фонарем под глазом.

Однако это мудрое решение реализовать оказалось не так просто, потому что художник кроме всего оказался еще и непоседой. То он где-то в Токио оформляет Советский павильон на Всемирной выставке, то на западном фронте выполняет фронтовые плакаты, то где-то на Амуре ловит кету. И даже непонятно, как, когда он успел выполнить панно «Воздушный бой» для Аэрсмузея или ру-



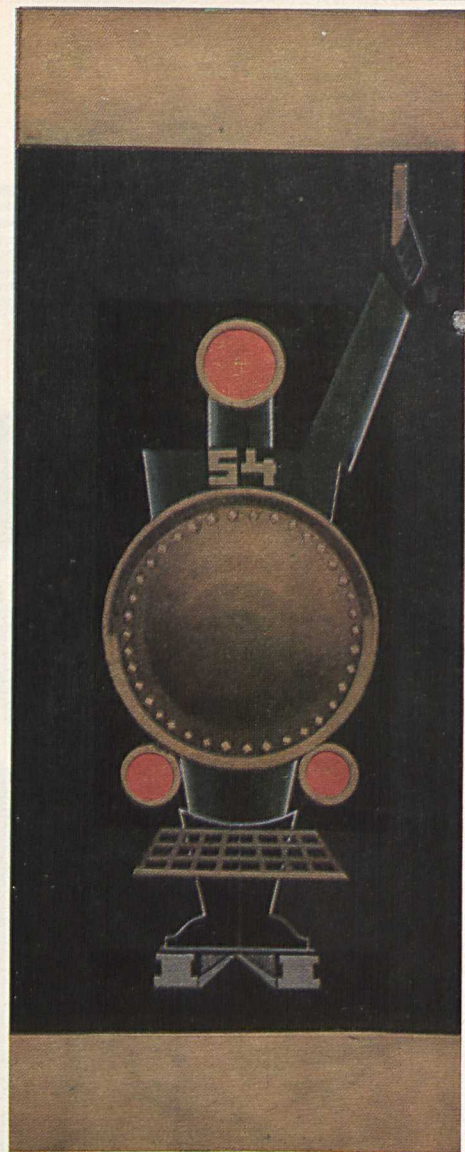


«Противостоять чуждому, чувствовать свою дорогу — вот что важно в процессе роста и жизни».

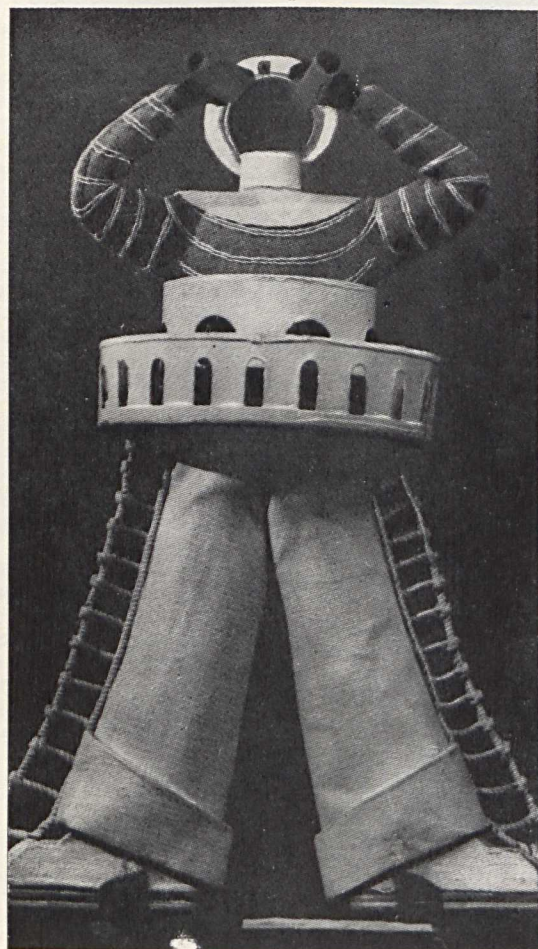
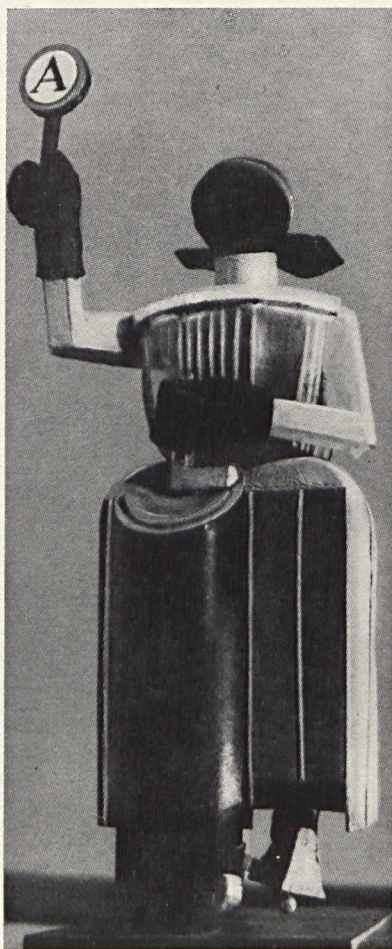
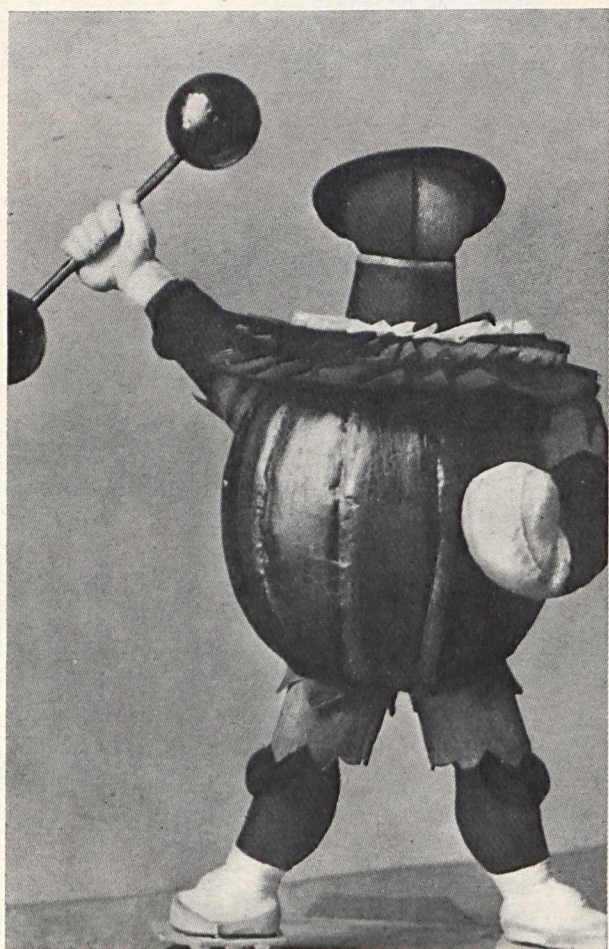
«Чтобы взлететь в космос, нужны тысячи лошадиных сил, чтобы оторваться от тяготения земли. Значительно больше нужно творческого огня, чтобы преодолеть порог обычного мечтательства, милого реализма и создать реально образ воображения».

«... все же Давид Фришман, критик, был прав, когда мне говорил, что у меня к таланту художника не хватает таланта коммерсанта, но иначе быть не могло... Да, я не денег собирал, а знаний, настроений, рисунков».

Эскизы кукол — «Вагоновожатая» и «Радист». 1928



Макеты кукол. 1928



У честных натуралистов мы не ощущаем мира и его безбрежности. Они не в силах преодолеть натуру, модель, довести ее до поэтического образа.

Между тем реализм в искусстве — это же сила молодости, со всей присущей молодости фантазией, воображением того пространства, о котором идет речь.

Мы знаем, что реализм венецианцев или Рембрандта не лишен глубины и пространства. А разве, кроме моментов документальности, по мятежному тону трактовки пространства передвижников — мы не узнаем предреволюционную Россию?

А у декадентов, особенно последней формации, нет никакого пространства, нет и картины, а обломки. Все у них вверх тормашками, потому что мира нет: он у них разрушен.

Разумеется, у каждого мастера свое ощущение мира, следовательно, и пространства. Даже когда мы смотрим натюрморт, мы кроме цветов, капусты, рябчиков — воспринимаем еще сферу натюрморта.

Мастера мы узнаем не только по его сюжетам, но как артиста по голосу его — по тому музыкальному потоку, который уносит наше воображение, еще и слов не зная.

Будь то Снайдерс, Шарден или Машков — у каждого кроме явно изображенного есть еще и подспудное — это своястройка пространства. Несмотря на то что письмо Машкова в свое время шло в унисон с французскими мастерами типа Сезанна, в его натюрмортах мы уже чувствовали русскую ширь: кренделя, дыни ждут гостей, торжества и песен. И хотя перед нами не хоровод Малявина, не снежный городок Сурикова, где радость жизни подана явно жанром, однако с таким размахом изобразить мертвую натуру мог тот, кто, сидя за мольбертом, кроме того, что видит глазом, чувствует еще за плечами великую Россию.

Пространство — это самое непредметное — появляется в искусстве для порядка содержимого в произведении. Но появляется оно не только логически, как результат знакомства с фолиантами прошлого. Очевидно, надо еще познать свою планету, потопать по ней, не боясь молекул.

А. М. Горький в назидание молодым поэтам, писателям, в частности Бабелю, говорил: «По гвоздям надо научиться ходить, тогда с вас будет художник», — прогулка, разумеется, на охотника, но мы знаем, что это так.

Нет причины вспоминать тернистый путь А. Иванова, который потратил 30 лет на создание картины «Явление Христа», а не в год писал 30 картин.

Вероятно, и у нас есть художники, для которых искусство есть подвиг. Недавно мы читали в «Правде» о подвиге скульптора, который потратил 25 лет на создание своей скульптуры.

Теперь и понятно, почему Быховский в годы Гражданской войны предпочел фронтовой плакат живописи и лирическим мотивам. И если его плакат «Красный набат», выполненный в 1920 году на встречу белополякам, — выразителен, то это результат не только воли к борьбе, но также результат чувства изобразительного пространства.

Сегодня мы видим, что в его барельефе «Партизаны в горах» присутствуют еще пластика и монументальность.

Так же как и в композиции «Вестники славы», где показана масса людей, коней, птиц, устремленных к Кремлю.

Эта масса фигур, как и каждая из них нашли свое место в полотне, потому что руководящим в этой композиции принципом служил пространственный рас-порядок.

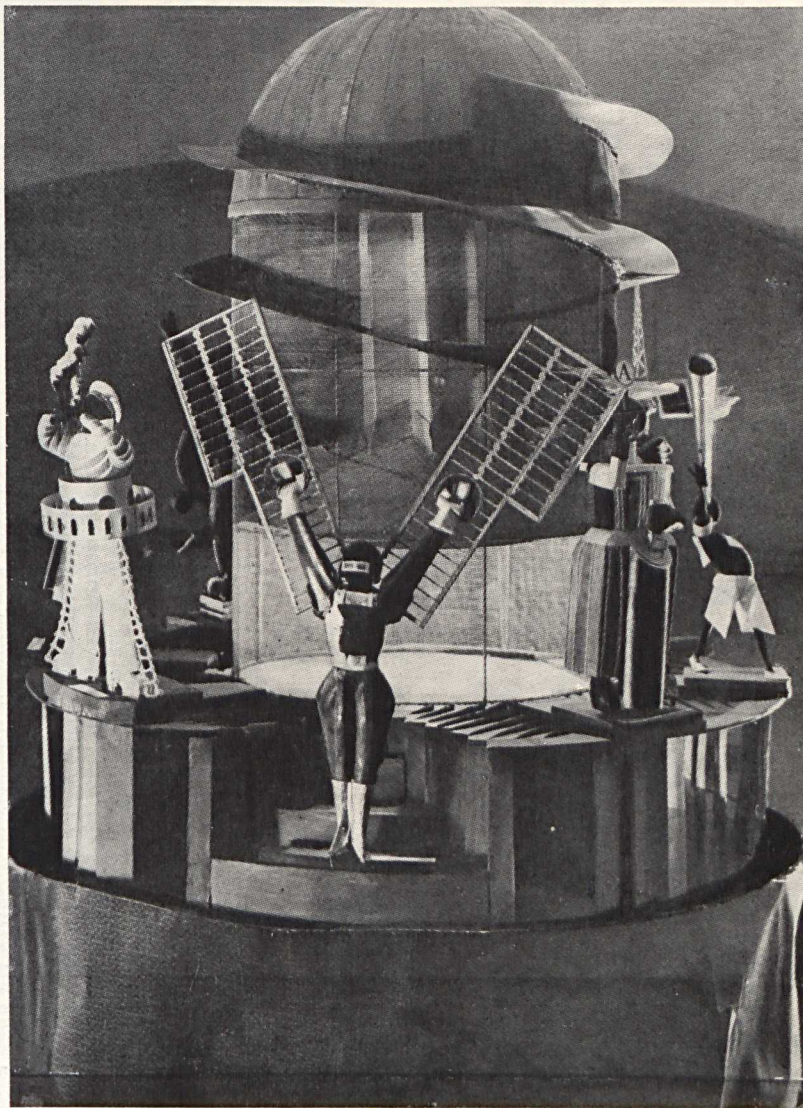
Выготский, комментируя рисунки Быховского, говорит: «Ключ к пониманию рисунков Быховского лежит в двойственности их пространственного истолкования и восприятия».

Что ж, разве этот комментарий не дополняет нашу оценку увлечения художника проблемой пространства, разве подоснова его рисунков не базируется на своеобразной трактовке пространства?

«Красный набат». Плакат. 1920



Макет экспозиции клубно-декоративной выставки. 1930



- Хельмут Ньютон в гостях у «ДИ»
- Триумф воли
- Первая галерея

Газета ДИ уникальна. Журналы не издают газет. «ДИ» издает «Ракурс», «ДИ» издает Газету ДИ, и наконец, «ДИ» издает «ДИ», в котором не так уж мало частей, претендующих на самостоятельность,— ситуация отнюдь не модернистская.

Мы поздравляем вас и радуемся сами. Вот и первый номер Газеты ДИ образца 1990 года. Изменилась ли она в этом году, изменится ли? Да нет, не изменится. Куда ей меняться! Для этого надо бы измениться слишком многому — а пока мы делаем то, что можем.

Не расстраивайтесь, что выставки, о которых мы говорили, давно прошли. Старые газеты замечивы. Старые новости интереснее новых — вам легче проявить проницательность. А мы, мы даже еще не знаем, что там в других газетах сегодня (то есть в двадцатых числах января). Так вот же вам наугад несколько старых и проверенных новостей.



Знаменитое собрание современного европейского искусства западногерманского происхождения и коллекционера доктора Ленца Шенберга в этом году совершает турне по Европе: Зальцбург, Барселона, Мадрид, Мюнхен. Выставка «Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время» в ЦДХ. Сто картин сорока пяти художников из

одинадцати стран и средних работ таких первоклассных мастеров, как Фонтана, Мадзони, Ив Клейн, Юккер, Опалка. Из советских художников здесь были представлены Франциско Инфанте и Э. Штейнберг. В коллекции Ленца Шенберга представлены то направление европейского искусства, которое, по словам художника А. Васнецова, можно было бы назвать «европейским направлением рациональной абстракции», двенадцать, безусловно свя-

Из собрания Ленца Шенберга

занного с некоторыми тенденциями русского авангарда 20-х годов. В залах ЦДХ посетители увидели представителей монументальной живописи, кинетизма, конкретно-го искусства и т. д.

Выставку в Москве готовили долго и тщательно. Сперва провели совместный европейско-советский симпозиум в Мюнхене и Зееде, издали двуязычный каталог со статьями известных искусствоведов (в их числе przewodniczący работы Е. Барабано-ва «Зеркальные мистерии нур-ля») и две специальные (то-ропейский диалог», а затем уже в Москве продолжили беседу за круглым столом, начатую в ФРГ и Австрии. Однако, вопреки всем стараниям участников и устройств выставок, их работа практически не получила отклика — ни в прессе, ни в профессиональной среде.

Е. Егорьева

ОСЕННИЕ СИМПОЗИУМЫ

Прошедший сезон был на редкость удачным и насыщенным. Во-первых, теплое «бабье лето», сияющая золотая осень, теплая погода до самого ноября. Во-вторых, целых три международных творческих симпозиума, связанных с декоративным искусством, организованных Союзом художников СССР. Один из них — I Всесоюзный симпозиум по стеклу во Львове, на который собрались более 50 художников со всех концов страны. Были приглашены и иностранные гости из Чехословакии, США, Финляндии. Художников сте-кла привлекла во Львов возможность работать с гутным стеклом на экспериментальной керамико-скulptурной фабрике, обладающей высокотем-

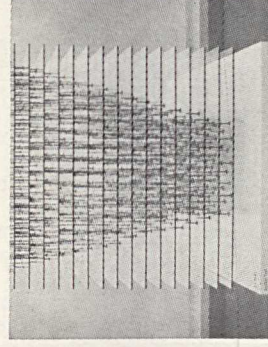
пий в Латвии, в Доме творчества «Дзинтари». Ручное ткачество, работа с текстилем требует тщательности, вдумчивости, неспешного труда. Впрочем, мало кого из участников привлекло классическое гобеленовое ткачество. Целью симпозиума был эксперимент, новые формы текстильных композиций и свободная импровизация с текстилем и другими материалами. Он завершился выставкой разнообразных, часто неожиданных произведений. Симпозиум в Латвии принес большое удовлетворение участникам не только своей творческой атмосферой, но и хорошей организацией — выставка новых латышских гобеленов и всевозможных мини-текстиля, эк-

жен был стать немецким «Броненосцем «Потемкин», отягощен бесчисленными культурными реминисценциями: психологической драмы советского кинематографа 20-х годов, киноэкспрессионизма, чуть ли не Брехта. По сравнению с «Клятой» Чиаурели (показанной в тот же день) это — шедевр интеллектуального кинематографа, оставляющий значительную дис-танцию для утратившего пародирования (и дело не в том, что актеры умеют играть, режиссер — снимать, а немецкий Павлик Морозов не наступал на отта, хотя тот его бил и заставлял петь «Интернационал»). «Клятву» при всем желании не спародируешь (насколько все до-говорено). На шедевр Чиау-рели зал, в котором преобла-дала воспитанная на соц-ар-те молодежь, реагировал жи-вотным смехом.

Второй вечер открыл новый фильм эстонского режиссера О. Неуланда «Сталин and Гитлер», смонтированный из неизвестной или позабытой хроники стовора двух дик-таторов в 1939 году и раз-дела ими Европы. Слов нет, изуродованные трупы жертв НКВД в Катини, Львове, Ри-ге, кадры бомбардировки Хельсинки, вид советской танковой колонны, накрытой

не Мунк, Инге Расмуссен, Стена Расмуссена, Лисе Блобьерг Сонниксен, Нильса Сьюбеста. Любопытны скульптуры-об-екты Стеффена Тааста. Не случайно автор каталога сравнил их с карточными до-миками. Они находятся в весьма избыточном равновесии, заняты и вместе с тем прои-зводят впечатление стабильно-сти и устойчивости. В боль-шинстве своем они отчетли-во связаны с традициями скандинавского дизайна, но более холодны, рассудочны, хотя и технически безупреч-ны. Их замысел сравним с

ОРХУС — ЛЕНИНГРАД



Стефен Тааст
Улей из гнезда
Стено, гобелен, акрил
50×50×30 см

Одиннадцать датских худож-ников из города Орхуса при-ездили в Ленинград свою вы-

огнем финской артиллерии, производят шокное впечат-ление. Однако имманентная сила документального изоб-ражения такова, что при корректировании излишне агрессивным монтажом и комментарием (атрибуты идеологического кинемато-графа) оно производит скорее обратное впечатление. Анти-фашистский потенциал не-жданно сильнее в волну-ющем документальном фильме «Триумф воли» о нацистском съезде в Нюрнберге (1936), где Л. Рифеншталь лишь упоминается геометрией чело-веческих масс и их перемеце-ниями, наслаждается предос-тавленными ей по личному приказу фюрера уникаль-ными техническими возмож-ностями. Не забудем, что Ев-ропейский суд признал после войны Лени Рифеншталь не-виновной в нацистской про-паганде (она сама потребо-вала рассмотреть ее «дело»). Чем же объяснить тот факт, что немецкое искусство пре-исполнилось чувством наци-ональной вины и на уровне «подкорки» принялось выяс-нять обстоятельства своего странного романа с нацизмом, а наше подосознательно раз-вивает опыт Чиаурели — да-же в антисталинских произ-ведениях?

М. Трофименков

Ньютон прилетел на открытие своей выставки 3 октября. То, что он привез в Москву, — конечно, лишь малая часть из тысяч снимков, сделанных за последние годы.

Для редакции «Декоративного искусства» — около тридцати фотографий из журналов мод. Именно по ним мы и узнали в свое время Ньютона, встречая его работы в американском или французском «Vogue». Даже в этих велико-лепных изданиях снимки Ньютона всегда выделялись своим пегельским холодноватым эротизмом. Заурядную демонстрацию модели он превращал в волнующую фотонovelлу, кадр замечательного, но так и не снятого фильма.

В ГМИИ им. Пушкина показывали портреты, также очень неожиданные, порой скандальные. Портреты — еще одна сторона творчества Ньютона, почти не известная нам ранее. Как пишет в предисловии к московскому каталогу Ханс-Георг Дикман, «его модели относятся к слою «верхних десяти тысяч». Фотографироваться у Ньютона значит быть причастным к избранным».

Двуметровые «ню», представленные в Первой галерее, способны были вызвать целую дискуссию об эротике в фотографии. Кстати, в Первой галерее был устроен банкет, меню которого я бы, на месте цензора, никогда бы не пропустил в печать.

Спонсором выставки стала авиакомпания «Lufthansa», участие в ее организации приняли Рейнский музей в Бонне и галерея Kicken-Pauseback из Кельна, а с советской стороны — «Союзхудожэкспорт» СХ СССР.

Приняв под свою крышу фотовыставку, «ДИ СССР» в год 150-летия фотографии, заявил тем самым о новом расширении своей тематики — недаром в его логотипе значится теперь «журнал визуальной культуры».

Ньютон, как правило, не делает снимков «для выстав-ки», он снимает для печати, и его работы, сгруппирован-ным на стенах журнала, точно на страницах «Vogue» или «Vanity Fair», было хорошо среди редакционных столов «ДИ».

Для Ньютона московская выставка — одна из точек его путешествий, новая виза в паспорте, новые фото. Для «Декоративного искусства» — возвращение к идее журнала-клуба, начало целой серии экспозиций и первая встреча искусства Запада и искусства Востока на девятом этаже старого дома неподалеку от Кремля.

А. Т.

«...В редакции журнала «Декоративное искусство» Хельмут Ньютон чувствовал себя гораздо лучше [чем в музее имени Пушкина], ощущалось, что здесь его больше понимают. Тут были представлены его веми-коленные фотографии моды, которые для многих явля-ются самой главной частью его творчества. Обычно Ньютон предпочитает, что в его работах не стоит искать никаких «откровений». И в этот раз его поняли, поняли сразу...»

Ханс-Питер Гизе «Франкфуртер Альгемайне»

лифицированными мастрами-стеклодувами. Этот симпозиум проходил как яркий динамич-ный праздник, когда в еди-ном порыве работали мастер и художник, когда на глазах зрителей раскаленная масса стекла переплывалась в фантастические композиции. Иной темп работы отличал 3-й Международный симпо-зиум по текстилю, проходив-

скурсии, просмотры слайдов, конференции сопровождали работу художников. На дружную насмешную ин-формацию жизни текстиль-щиков с некоторой завистью смотрели работавшие парал-лельно скульпторы, которые были лишены такой поддерж-ки и организации со сторо-ны Союза художников при проведении своего симпозиума.



гнев любого начальства, от мелких чиновников МОСХа и Министерства культуры до генерального секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева. Напом-ним, что в 1962 году скульп-тор Неизвестный оказался од-ним из главных героев скан-дала на встрече в Манеже.

Он родился на Урале, учился в ЦХИ в Ленинграде, в сем-надцать лет ушел доброволь-цем на фронт, был дважды ранен. В его мастерских на Сретенке и на проспекте Ми-ра собирались художники, ли-тераторы, философы, ученые, крупные чиновники и партан-паратчики. Его навещали по приезде в Москву Жан-Поль Сартр и Урхо Кекконен... Обо всем этом и о многом дру-гом рассказывают в фильме скульптор и его друзья, их монологи перемежает изобра-жение старых и новых работ героя, и пестрые эти кусочки сливаются в единый узор. Не-даром режиссер картины В. Бондарев — сам тоже ху-дожник. Фильм «В ответе ль зрячий за слепца» снят на «Мосфильме» в объединении «Ритм» летом 1989 года.

А. Колли

Тоталитарное искусство

В начале «ДИ» разговоре о тоталитарном искусстве еще одним аргументом может стать двухдневный показ в Ленинграде «Кино тотали-тарной эпохи». Он стал для автора этих строк открове-нием. Не слишком хорошо зная написанное искусство, мы были внутренне убеждены в его идентичности сталин-ской пропаганде. По Геббель-су, «кино является наиболее

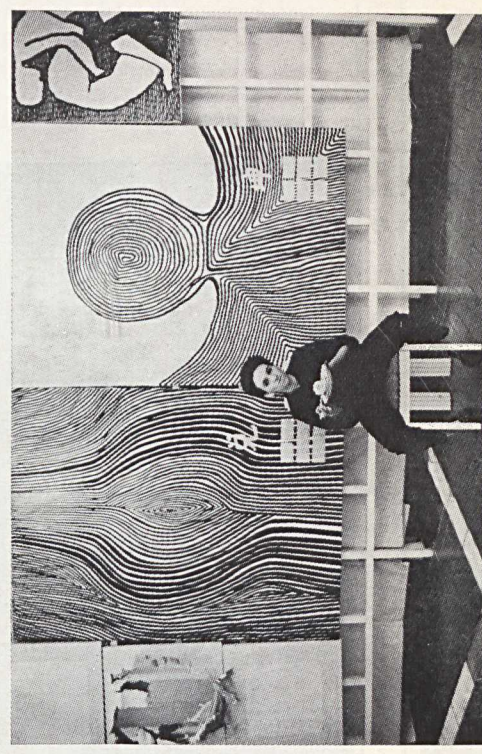
современным и действенным средством влияния на мас-сы», что вполне переключает-ся с отечественной оценкой 20—30-х. Оба режима на ран-ней стадии заимывали с авангардом, а затем поверну-ли к классицизму. И так да-лее...

Но не сходство поражаало, а различие. Фильм Г. Штайн-хофа «Юный гитлеровец Квекс» (1933), который дол-

ставку. Не понадеявшись на нашу полиграфию, они при-вели вместе с работами ка-талог на русском (и английском) языке и афишу. Ее автор, Томас Герц Андер-сон, был представлен на вы-ставке графическими листа-ми, хотя у себя на родине из-вестен и как автор сюрреа-листических скульптур. Была показана также живопись Нильса Франка, Финна Хэве, Ханса Эрика Мадсена, Хан-

М. Скуратова

Первая галерея



«Галерею № 1» основали со-всем молодые художники, са-мому старшему едва за три-дцать. А. Салахова, Е. Митта, А. Якут — участники художе-ственной жизни Москвы, пред-ставители так называемого московского авангарда. В от-личие от людей старшего по-коления, они не смогли при-мириться с мыслью о том, что нынешнему советскому ху-дожнику практически негде регулярно выставлять и про-давать работы (не ждаты же, когда придет в мастерскую заезжий иностранец), и осно-вали собственную галерею в центре Москвы на Страстном бульваре. Сюда берут и будут брать тех, кого хозяева счи-тают «некоммерческими ху-дожниками», то есть тех, кто работает не на потребу рын-ка, а на собственные идеи. Критерий не слишком точный,

но вполне понятный. А пока каждый месяц на Страстном новая выставка: «Фото в жи-вописи» (после Москвы ее отправили в США в галерею Филлис Кайнд), «Московские художники — Раушенбергу» (во время московской выстав-ки Боб Раушенберг подарил Галерее № 1 свою работу), «Недорогое искусство». Среди участников этих выставок — Э. Булатов, И. Кабаков, И. Чуй-ков, Перцы, Лариса Звездоче-рева и сами владельцы гале-реи. Здесь берут работы на комиссию, покупают для пе-репродажи и для собственной коллекции. Здесь тишина, прохлады и для собственной у мраморной стойки. Здесь — начало новой жизни для но-вого поколения художников в период плюрализма, хозрасче-та и перестройки.

О. К.

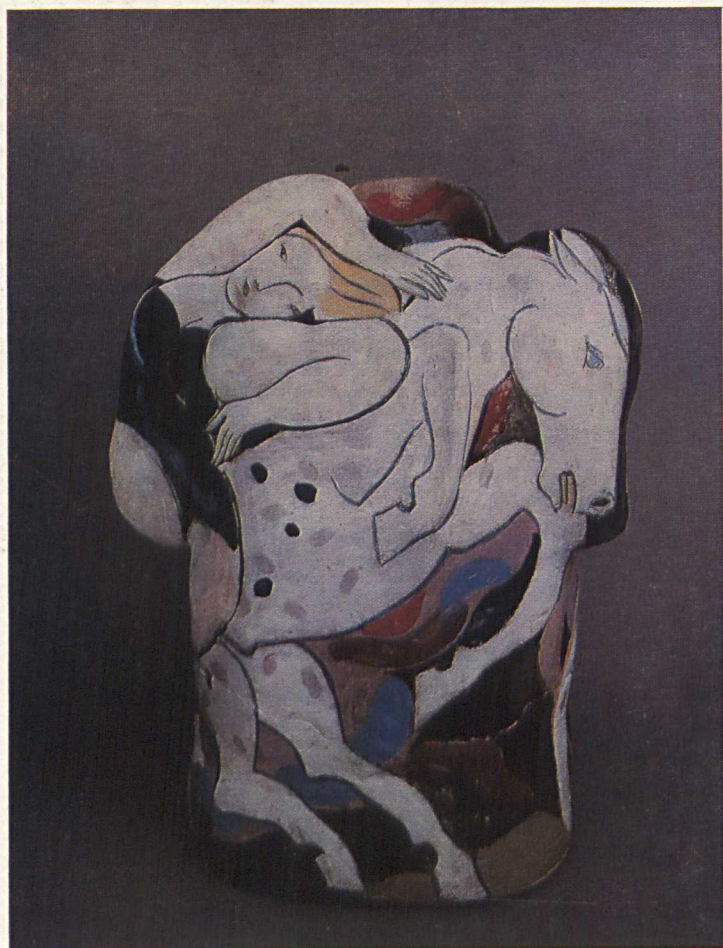
Андреа Гилл. Крылатый неровный сосуд.
Художественное переосмысление элементов
человеческого тела



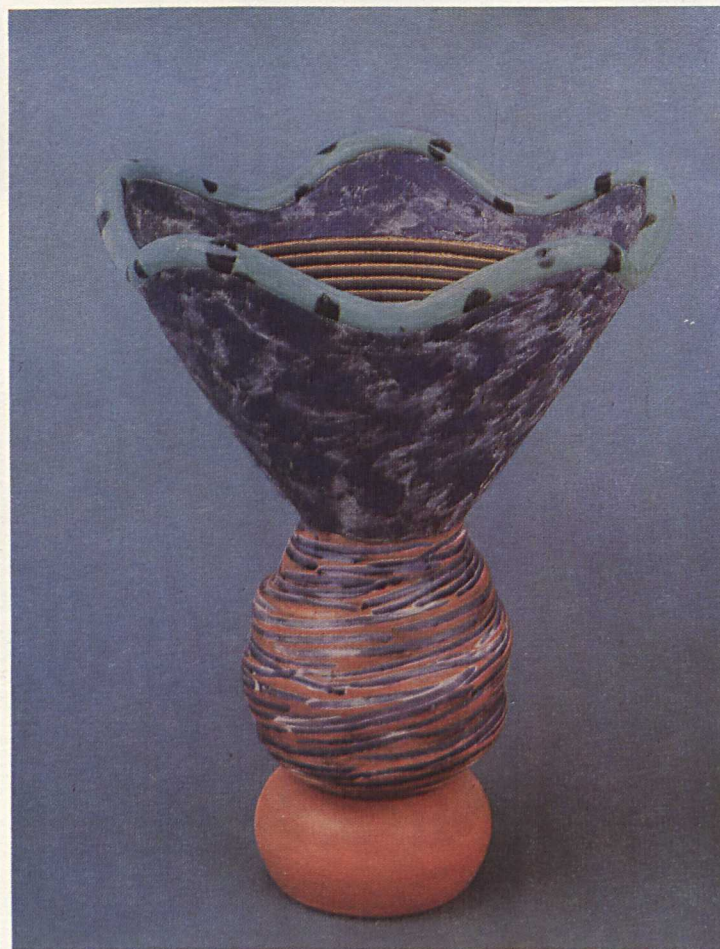
Донна Палсено. Без названия.
Чем больше предмет уподобляется человеческой
фигуре, тем меньше он похож на вазу



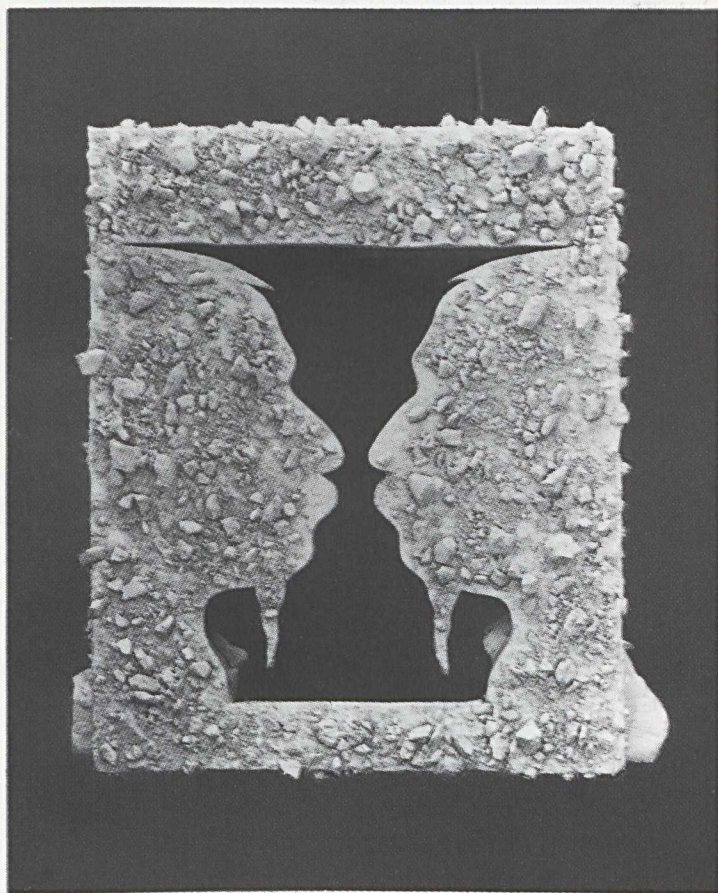
Руди Ауццо. Аппалуза.
Форма размыта и не протискивается. Силуэт фор-
мируется изображением конской головы и
изогнутой женской фигуры



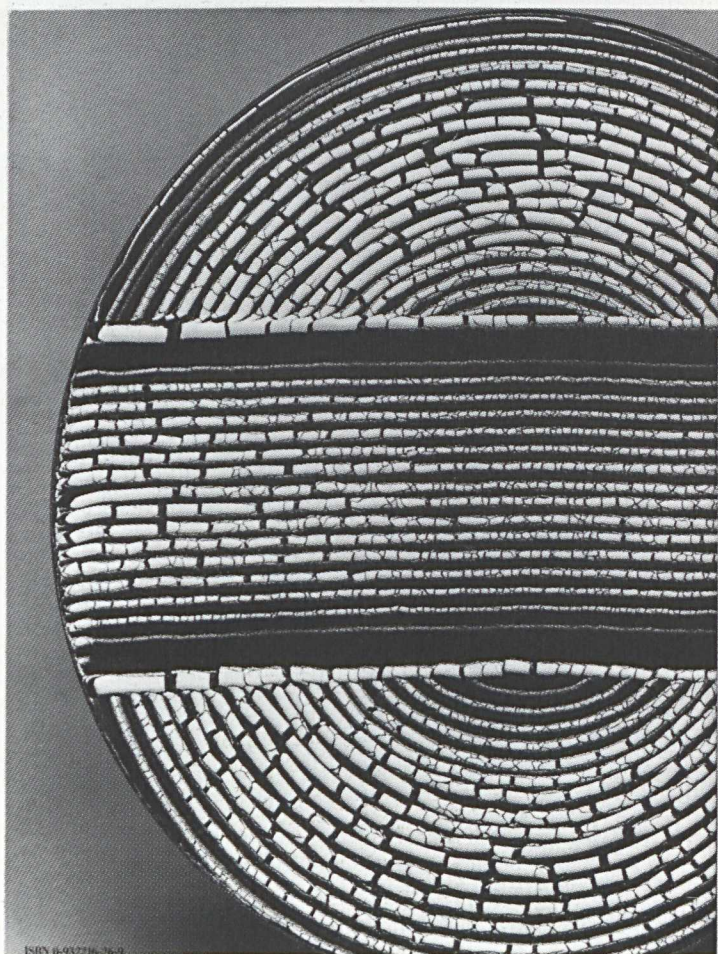
Без названия.



Хауард Коттлер. Портрет вазы.
 Форма создаётся оптической иллюзией. По принципу позитива и негатива: можно увидеть вазу или человеческие профили



Роберт Сперри. Без названия.
 Противопоставление кругового движения прямой линии. Бесконечную смену концентрических кругов, эхом повторяющих форму тарелки, категорично пересекает широкая лента



ISBN 6-932716-26-9

Джеймни Уотер. Двойная спираль.
 Овал – взаимоотношение между прямоугольниками и окружностями. Две спирали, прижатые друг к другу, как бы растаявшие бортики тарелки



Вайола Фрай. Крылатый конь.
 Головокружительный вихрь из вращающейся лошади, рта и руки. Подчеркнутое отсутствие сил и тяжести, служит метафорой эмоциональной и физической неустойчивости



Свен Уелш. Мозаика шкелетов.
 Два отколотых черепка служат ушами выразительному изображению



Декоративное Искусство СССР

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор	Базазянц С. Б.
Зав. отделом Главный художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. Б. Канцедиас А. С. Коник М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Куркчи А. И. Левашов В. Г.
Ответственный секретарь Зав. отделом	Мадий И. А. Невлер Л. И. Сажин Т. П. Степанян Н. С. Хорошилов П. В. Шаховской Д. М. Якимович А. К.
Консультанты	Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Иконников А. В. Кантор К. М. Розенблюм Е. А.
Зав. отд. редакции	Давыдова Н. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотомонтажи Фотохудожник Фотографы:	Крылова Н. Л. Игращенко Г. П. Шорсткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Алексеев Н. Н. Гребцов К. П. Курбатов Ю. К. Онанов С. И.

На обложке:
Ю. Генерозова-Бугуева
Мутации. Керамика

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

Сдано в набор 9.10.89
Подписано в печать 12.11.89
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,727
Тираж 38 000 экз. Заказ 5560
Московская типография № 5
при Госкомпечати СССР
129243, Москва
Мало-Московская, 21

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

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

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 1 (386). 1990

Основан в декабре 1957 года

В номере:

	1, 48 <i>Метаморфозы</i>
	Чашка, тарелка, ваза
	2 <i>Незастойные мысли</i>
Вадим Полевой	Искусство как искусство
	9 <i>Точки над «И»</i>
Анатолий Кантор	Краткая история ликвидации художественной критики
	12 <i>Это мы не проходили...</i>
Итта Рюмина	Студенты на баррикадах Наши интервью
	18 <i>Имба-читальня</i>
Ирина Уварова	Юло Соостер
	21 <i>Ракурс</i>
Дмитрий Канторов П. Пепперштейн Илья Ценципер Игорь Зайдель Константин Звездочетов Георгий Литичевский Елена Олихейко Елена Курляндцева Андрей Ковалев Елена Пивоварова	Фурманный 13-я квартира Прекрасен художник Шутов По честному Дом 18 Созвездие Фурманного О Захарове Художник Сергей Волков Захаров Пурьгин
	29
Ирина Маякова	Есть три эпохи у воспоминаний
	31 <i>Кунсткамера</i>
Людмила Улицкая	Театр японца Поппо Ширанши
	32 <i>Дизайн</i>
Зоя Коптева	Музей декабристов
	35
	Хотелось бы всех поименно назвать...
	36—37 <i>В объективе</i>
	Керамика ГДР
	38 <i>Этнос, история, культура</i>
Сергей Вулгаков	Из «Тихих дум»
	41 <i>Мастер и время</i>
Ирина Азиян Александр Быховский	Зоркий искатель тайного скелета вещей... О Быховском
	46—47 <i>Газета ДИ</i>