



2³⁸⁷

1990

Декоративное
Дискусство СССР



...И, какие хочешь, маски приведу
Посвящается Вс. Мейерхольду



Изумительная культура карнавала вправлена в нормальную жизнь Венеции, как алмаз в перстень. В феврале или марте Венеция вновь и вновь поддается странному очарованию масок. Профессор Лена Силард (Венгрия) рассказывала мне, что этот праздник печален куда более, чем весел. Истинный венецианец потратит большие деньги на карнавальный наряд и на учителя, умеющего поставить маске жесты, позы. Ценители, тоже истинные венецианцы, сразу увидят такую маску в стае приезжих ряженых, оценив ее рафинированную утонченность, покорную высокому идеалу, неведомому нам. Маска движется к площади св. Марка и застывает в своей позе. Причудливое создание часами стоит одиноко в раме аркады. Это и есть венецианский карнавал — абсолютное уподобление себя предмету искусства. Непостижимая культура! Она, наверное, и колыбель Феллини. А также ей дано было сверкнуть однажды на берегах Невы и отразиться в зеркалах «Маскарада», поставленного в 1917 году Вс. Мейерхольдом с художником Н. Головиным.





В. Ситников
Чел. фиг. № 2. 1989

Т. Казакова
Из серии «Деревня». 1988



Незастойные мысли

По ту сторону безнадежности

Александр Якимович

Хорошо известные особые обстоятельства нашего исторического бытия привели к 60-летней отрезанности от внешнего мира, к возникновению условий, которые были исключительно неблагоприятными для сохранения творческого потенциала искусства. Человеческие существа и их ценности оказались в каком-то особом измерении, неизвестном во внешнем мире. Искусство и литература встали перед лицом парадоксальной реальности. Человек получил самые удивительные уроки о том, что есть его собственная природа, свобода, власть, мораль, правосудие, революция и т. д.

Речь идет об историческом опыте всеохватывающего, тотального характера, который оказывал и оказывает резко выраженное травматическое воздействие на художественные натуры. Не будем торопиться поминать о вечном конфликте между искусством и действительностью. Наша политическая система, экономическая система, экономическая жизнь и обыденное существование порождают более сильные чувства, нежели подобный конфликт. У нас художественное творчество неотделимо от чувства некоторой катастрофы, которая разразилась и на сегодня еще не кончилась.

Никто не имеет точных данных о столь текучей субстанции, как внутренняя жизнь художников. Однако их произведения и их поведение достаточно красноречивы.

Тут надо сделать одну оговорку. Я не собираюсь утверждать, будто искусство в нашем регионе униформно и сводится к чему-то одному (вульгарные тезисы подобного рода были до недавнего времени прерогативой тоталитарного чиновничества). И все же если речь идет о коренных смыслах культуры, искусствовед берет на себя только одно обязательство — отделять свободные и непредубежденные творческие отклики на магистральную проблематику реальности от художественного конформизма и всей

гигантской сферы эстетических товаров и услуг.

Долгое и внимательное общение с художниками, сознательное «настраивание» на их волну подтверждает то, что они находятся в состоянии постоянной тревоги, разорванности, фрустрации. Я полагаю, что эти неприятные состояния души являются именно из того ощущения, что случилось нечто ужасное, и оно сохраняет свой угрожающий потенциал. Сами художники объясняют свое состояние в конвенционных понятиях: «народная вина», «ужасающие разоблачения сталинистского прошлого», «уничтожение высокой культуры в России», «тоталитарное решение национальных вопросов», «социальная несправедливость» и т. д. Практически за каждым из этих тезисов можно ощутить интуитивное переживание Большого Удара (политического, культурного, национального или интегрирующего). Не каждый готов признать свои страхи, заключенные внутри и часто неузнаваемо преображенные. Но самая суть моих выводов состоит в подтверждении впечатления о катастрофическом опыте, который глубоко внедрен в человеческое «Я».

Здесь было бы полезным одно понятие из психологической практики, так называемый «послетравматический синдром». Это понятие обозначает состояние личности, пережившей катастрофу (например, потерю семьи или увечье). Серьезно пострадавший человек обычно склонен к разным формам депрессии, тревоги, паники, раздражительности, к трагическому взгляду на жизнь. Не находить себе места в результате катастрофы — самое обычное дело.

Социальная психология советского региона пребывает под воздействием травмы. Целые социальные слои, целые народы, имеющие катастрофический опыт, составляют, по сути дела, абсолютное большинство населения региона. Жертвы и инвалиды войны и сталинских репрессий должны исчисляться миллионами (воевать и быть в заключении — это неизбежная психическая травмированность). Еще более многочисленны люди, потерявшие своих близких во время массированных человеческих жертвоприношений 1918—1955 годов. Мучительная, унижительная, приводящая к дегуманизации практика тоталитаризма в сельском хозяйстве, в решении социальных вопросов, в национальных отношениях, в административных порядках — все это задевает практически каждого. Массовая озлобленность — показательный симптом. А ведь художник или литератор в России традиционно стоит на позиции сочувствия народным бедам.

Объективный наблюдатель обязан зафиксировать в творческой сфере постоянный рост трагических чувств, тревоги, меланхолии и черного юмора в течение всей второй половины XX века. В сущности, начало было положено значительно раньше, в 1920-е годы, основополагающими произведениями А. Платонова, М. Зощенко, картинами К. Малевича, П. Филонова. Эти имена образуют блестящую плеяду «эсхатологических» пророков, но там еще нет последовательной линии развития: панорама тогдашних явлений необычайно пестра. Связная история искусства, воплощающая катастрофические смыслы и образы, началась в 1950-е годы и развивалась по нарастающей к концу века. Если назвать лишь самые немногие имена из многих возможных, то надо вспомнить И. Бродского, О. Чухонцева, В. Коркия (в поэзии), В. Шукшина, В. Распутину, Вен. Ерофеева (в прозе), А. Тарковского, А. Сокурова, Т. Абуладзе (в кино), А. Вампило-

ва, Л. Петрушевскую, Ю. Погребничко (в театре). Что же касается пластических искусств, то образы катастрофы или эсхатологические смыслы присутствуют в живописи Д. Краснопевцева, М. Шемякина, Н. Нестеровой, в рельефно-коллажных и пластических работах В. Янкилевского, В. Сидура, Ю. Хоровского, в графике Г. Басырова, А. Джикия и др.

В XX веке искусство приспособилось к сверхдепрессивным условиям и реальностям. Более того — катастрофические события и процессы претворялись, благодаря неким неизвестным механизмам, в силы вдохновения, а в результате мы имеем такие вещи, как «Герника» Пикассо и «Реквием» Ахматовой. Русское наследие в виде эмоциональной и даже экзотической экзистенциальной антропологии, которая была и остается очень радикальной в своем видении человеческой трагедии, оказалось созвучным новому катастрофическому опыту советской эпохи.

Проблема этого катастрофического опыта требует от исследователя некоторых важных уточнений и пояснений.

Отголоски той или иной катастрофы очевидны в искусстве нескольких стадий развития в прошлом. Первыми вспоминаются, пожалуй, экспрессионизм, дадаизм и сюрреализм. Далее, романтизм с его трагической окраской имеет столь великих предшественников, как Микеланджело, Брейгель и Шекспир. Вопрос в том, что отличает советский опыт от того, который отразился в искусстве Позднего Возрождения, романтизма или авангардизма в Западной Европе.

Вероятно, прежде всего надо указать на тотальность угрозы человеческой жизни. Исторические бедствия никогда доселе не исключали надежду на то, что человек способен выжить физически, нравственно, интеллектуально. Монтень мог существовать в своем замке во время жестокостей французских религиозных



М. Кантор
Чернобыль. Звезда Полюнь.
1987

войн. Гойя оставался в своем доме во время наполеоновской оккупации его страны. Однако XX век отобрал те человеческие надежды, которые казались прочными и обоснованными.

Не было человека, мыслителя, художника, ученого, который мог бы безопасно существовать или остаться самим собой в советском регионе. Наоборот. Значительный ум, художественный талант, полезная социальная деятельность, подлинные нравственные основы личности были смертельно опасны для тех, кто их имел и демонстрировал. Можно утверждать без преувеличения, что не было ни одного человека искусств или наук, кто принадлежал бы действительно к лучшим и кто остался бы нетронутым. Лагеря, тюрьмы, мучения, гибель, исчезновение без следа их самих или их близких стали их судьбой. Коротко говоря, катастрофические аспекты советского тоталитаризма превосходили соответствующие стороны других исторических бедствий в том самом отношении, в котором Дантов ад превосходил чистилище: надежды не остается.

Неудивительно, что эта беспрецедентная ситуация продолжает гипнотизировать людей искусства и литературы. Они находят там откровение для себя. Разумеется, тоталитарная реальность стояла и стоит на пути творчества. Лишь немногие имеют возможность культивировать свои идеи и образцы до их созревания. Изучать мировое искусство и историю идей было крайне трудно и даже рискованно. Лишь немногие приобретали серьезные знания, например, о Шпенглере, Сартре, Кафке, Шагале. Доступ к «буржуазной культуре» был закрыт.

Парадоксальным образом получается, что тоталитаризм является не только главной помехой искусству, но и главным учителем. Сама жизнь здесь приняла на себя функции великих умов и талантов. Многие хорошие художники не имели и не

имеют возможности узнать музеи и галереи где-либо, кроме собственной страны. Но сама реальность предлагает нам виды и панорамы, напоминающие о Пикассо, Магритте, Нольде и Базелитце. Сталкиваясь с ночными арестами, с умирающей сельской жизнью и с правами официальных учреждений, с великими и «малыми» войнами, с тюрьмой и поднадзорной «свободой», писатели и поэты приобретали те фундаментальные знания, которые в некоторой степени заменяли им академические штудии проблем античного «фатума», идей Паскаля, Шопенгауэра, Ортеги-и-Гассета. А. Синаевский, И. Бродский и другие пережили судилища, которые были для общественности ничуть не менее поучительны, чем роман Кафки «Процесс».

Высокое качество художественной продукции вряд ли может распространиться в таких условиях. Отпечаток грубого рукоделия или некая небрежность и отрицание формального мастерства — это постоянные атрибуты нашего искусства. Его имманентное «варварство» является фатальной обузой, но иногда и позитивной ценностью. Ведь игра в «неумелость» становится одним из методов художественной самореализации в конце XX века.

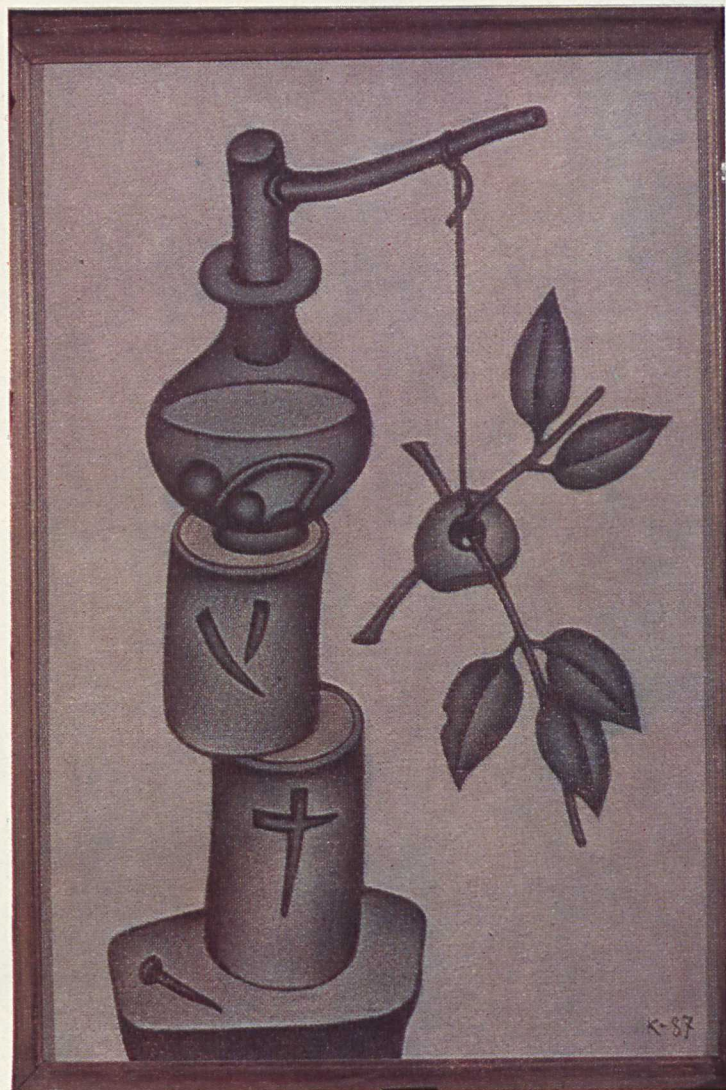
Тоталитарная реальность изменяется в течение второй половины века. Но катастрофическое переживание в искусстве и литературе не исчезает.

Искусство 1980-х годов было более апокалиптическим, чем искусство предшествовавшего десятилетия. Таков один из симптомов нашей «послетравматической» эволюции. Каждое последующее поколение достигает более высокой степени трагического выражения или тотальной иронии. Во-первых, истинные масштабы катастрофы раскрываются все более и более после 1955 года, и этот процесс пока что кажется вообще бесконечным. Во-

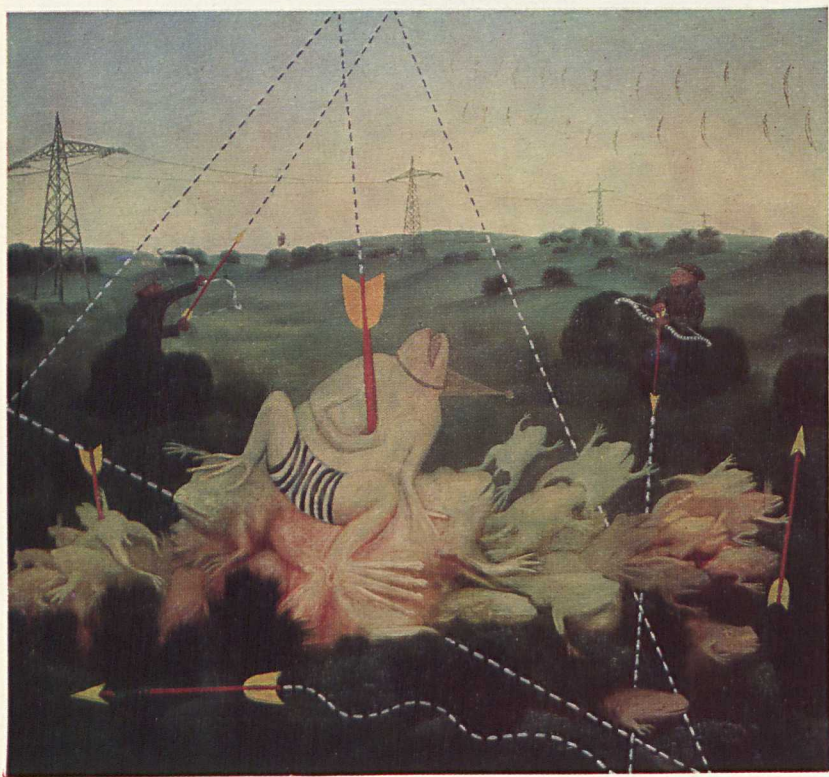
А. Зарипов
Ангел и акробатка. 1987



Д. Краснопевцев
Натюрморт с висющим камнем. 1987



А. Захаров
Царевна-лягушка. 1988



НА СТР. 5

О. Тистол
Йх. 1989

Ю. Сенкевич
Колыбель. 1986

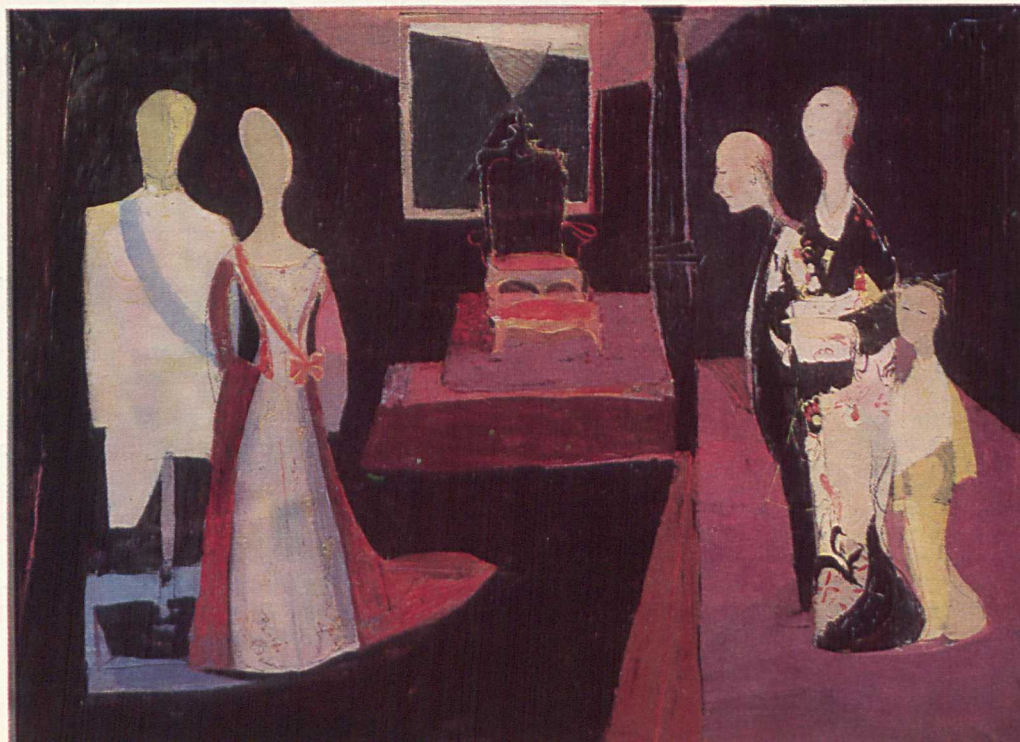
А. Кескюла
Наедине с собой. 1987



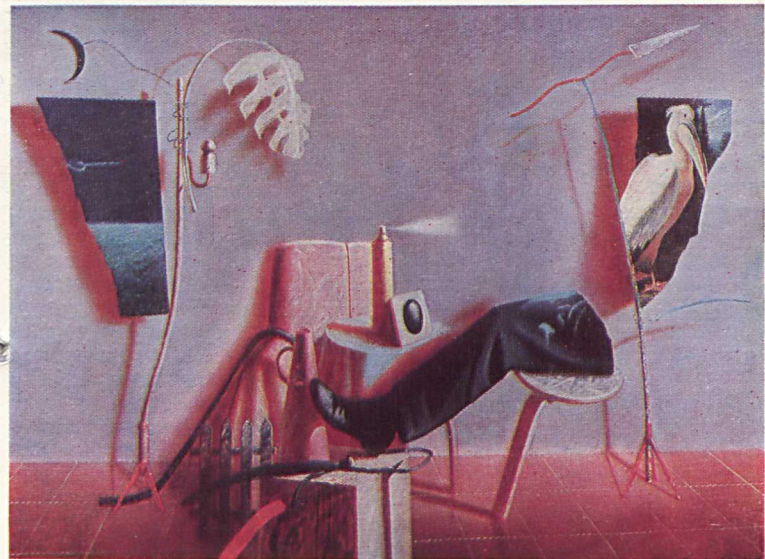
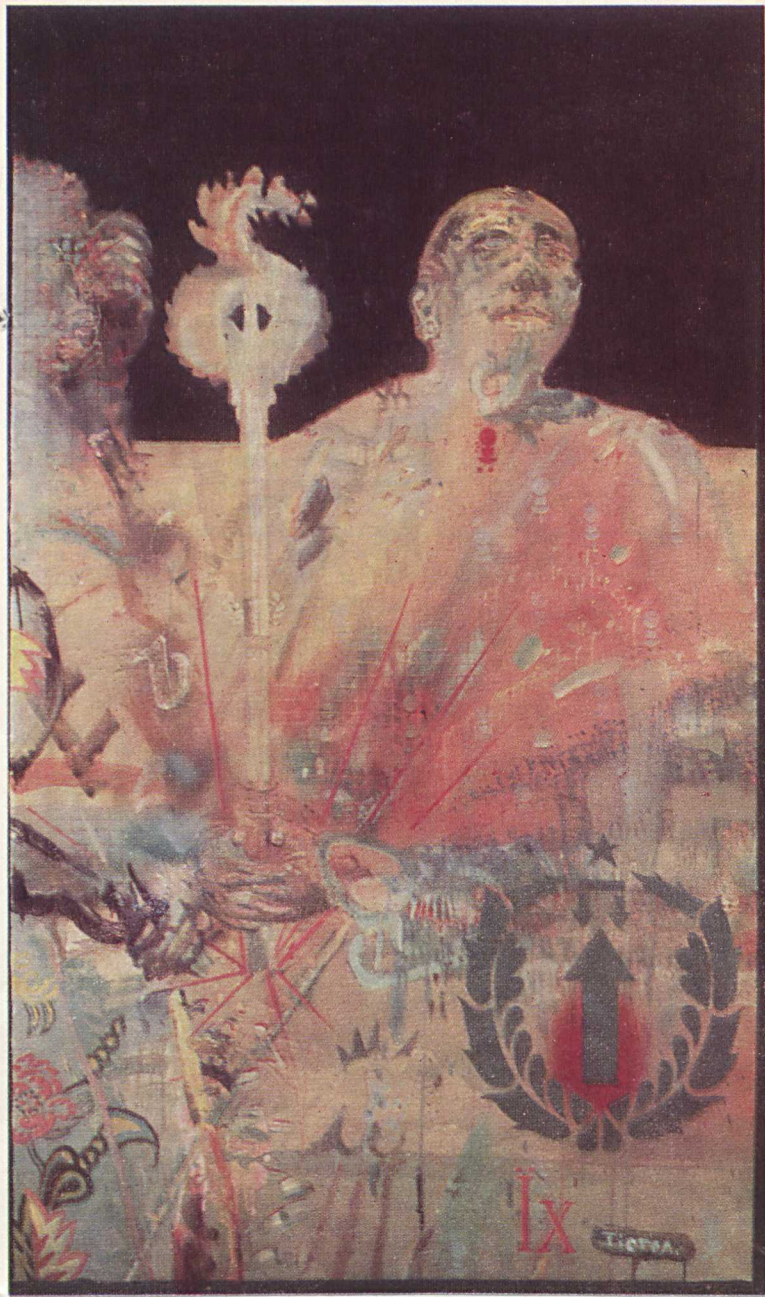
Д. Канторов
Vita Nova [из серии
«Номенклатурные
здравницы»]. 1987

Т. Татанашвили
Манекены века. 1987

И. Новиков
Два колдуна. 1989



К. Реунов
Прекрасная катастрофа.
1988



вторых, даже последнее поколение художников, появившихся на сцене в годы перестройки, наделено непосредственным и обширным опытом пребывания и в безвыходном положении, ощущением разрушения всех основных человеческих ценностей имперсональным тоталитарным Всевластием.

Спустя тридцать пять лет после смерти Сталина люди встречаются с практикой тоталитаризма буквально на каждом шагу. Она утратила характер прямого геноцида и преобразовалась в каждодневное подавление свободного выбора, распространяющееся на всех. Каждое социальное действие регулируется или ограничивается для большинства людей. Гипертрофированные администрирование и контролирование предназначены для того, чтобы сделать свободу действий и личное мнение каждого излишней роскошью. Каждый должен постоянно убеждаться в том, что его жизнь посвящена не чему иному, как божественному и мистическому Высшему Порядку (при всем том, что каждый имеет достаточно доказательств несостоятельности этих претензий). Противоречие между тотальными требованиями Системы и нашим знанием о ней, о ее работе, о ее биографии крайне обостряется к концу века.

Показательно, что либерализация после 1985 года осуществляется сверху прежде всего в форме ограничений, направленных против прежних ограничений, и в форме поправок, вносимых в прежние предписания. Это — чисто тоталитарный способ вытаскивать себя самого за волосы из болота и выдвигать насилие против насилия. И в самом деле, ведь иные методы, более демократические, явно будут несостоятельными против сжатого кулака Всевластия, которое блестяще осуществило вызывающие призывы Ницше — забыть об этике, о сострадании, о заповедях и прочих «слишком человеческих» вещах. Сама структура реальности и «модус вивенди» влияют на внутреннюю жизнь художников и во многом определяют язык их искусства.

Итак, финальная стадия развития искусства в советском регионе должна быть определена как послекатастрофическая стадия. Это определение означает, что фатальная точка, исторический «провал» уже пройдены, но их последствия вовсе не преодолены. Самоощущение человека или социума после катастрофы не только может, но и должно быть более подавленным, чем в момент собственно катастрофы.

После этих общих соображений настало время сказать о самой семантике. Можно без колебаний определить художественные образы, характерные для нашего региона как эсхатологические. Иначе говоря, их основное смысловое ядро состоит из двух элементов. Первый — изображение Конца, Небытия, уничтожения, принимающие вид истребления, гибели, распада, нравственного падения, самоуничтожения, безумия, абсурдной действительности, дезинтеграции личности и т. д. Метафизическая Угроза многолика. Все виды искусства отдают ей обильную дань в 1980-е годы.

Однако эсхатологический смысл вовсе не сводится к нагнетанию «ужасов» и безнадежности. Эсхатология — всегда своего рода «бином», то есть двойная формула. Надежда должна уравновесить смертельную Угрозу, необъяснимо появляясь по ту сторону безнадежности. Возрождение, спасение, новая жизнь, успокоение (в реальности, в мечтах или в потустороннем измерении) являются обязательными действующими лицами в данном случае. При этом возможны разные степени недоверия, иронии и даже осмеяние надежды. То, что подвергается осмеянию, по меньшей мере существует.

Описанное таким образом двуединство двух смысловых элементов является своего рода «архетипом» для искусства и литературы у нас, и в то же время оно очень напоминает основную модель религиозного экзистенциализма с его «надеждой по ту сторону безнадежности». То, быть может, не случайное совпадение. Искусство и литература всегда были самыми верными союзниками философии в России и даже исполняли часто многие функции философии. Сегодня это именно так. Эсхатологические идеи и образы неотделимы от этого тандема. Проблемы угрозы, нацеленной на человека и его ценности, столь же неотделимы от послекатастрофического самоощущения, как и принцип «невозможности-неизбывности» надежды, которая возрождается после своего полного исчезновения. Мыслители, от Карсавина до Мармдашвили, размышляли много именно в этом направлении. Можно привести в пример и определение В. Библиера: «Культура — это сигнал SOS, обращенный к другим культурам». Заключение в нем эсхатологическая семантика чрезвычайно характерна. Налицо оба полюса: и угроза (в образе метафорического «кораблекрушения», подразумеваемого в определении), и надежда на спасение. Эта поэтическая формула философа столь же репрезентативна для современного советского региона, как и философские концепции наших живописцев, кинорежиссеров или драматургов.

Никто не будет ожидать, что каждое произведение в любом виде творчества будет заключать в себе весь «набор» значений. Однако совокупное творчество самых значительных мастеров, как правило, подтверждает мою теорию «эсхатологической семантики». Здесь, разумеется, нет места, чтобы описывать более подробно семантические структуры Тарковского или Сокурова, Бродского или Коркия, или Краснопевцева, Кабакова, Сидура, Мироненко, Булгаковой и т. д. Впрочем, что касается пластических искусств, то краткий набросок последнего периода их развития поможет пояснить мою позицию.

На каждом этапе развития, начиная с 1950-х годов и до 1980-х включительно, каждое значительное движение в искусстве вырабатывало свой подход к решению фундаментальной семантической проблемы.

Так, около 1960 года реалистический и популистский «суро-

Окончание на стр. 18.

Отшумели (в основном) страсти в Союзе художников, связанные с выработкой, обсуждением и принятием уставов Союза и Художественного фонда СССР.

Уже определились принципы взаимоотношений между региональными (республиканскими, а также Московской и Ленинградской) организациями и Центром, Секретариатом СХ СССР.

Наступило как бы временное затишье. Временное потому, что идет сложный процесс выяснения права на самостоятельность. Определяются взаимоотношения организаций Союза художников с организациями фонда, предприятиями, объединениями, художниками. И уже не смущаясь, как раньше, правления творческих организаций республик, Москвы, Ленинграда начинают считать средства, доходы, прибыли.

Право на самоуправление — это и право на распределение доходов как в системе предприятия, объединения, творческо-производственной мастерской, так и в системе Союза. Это — определение отчислений на деятельность местной и вышестоящих организаций СХ.

Бурный, долгий, болезненный процесс проходит в перестройке — выяснение отношений между создателем произведения и системой. Вроде ясно, что первичным создателем творческо-материальных ценностей в системе Худфонда является автор-художник. Это за счет его реализованного труда создана вся гигантская структура — материально-техническая, культурная, социально-бытовая база Союза художников. Это то самое движимое и недвижимое имущество СХ, которое принадлежит творческому Союзу, находясь (не целиком) в оперативном управлении организаций Художественного фонда.

Да, на сегодняшний день, в большинстве своем мы уже созрели в понимании того, что если имущество принадлежит всем, то конкретно никому. Если отвечают все, то конкретно никто.

Поэтому сегодня у нас на повестке дня:

право на собственность,
право на самоуправление,
право на распределение доходов,
право на гласность.

Это не только желание художников (и не только художников, работающих на предприятиях местных организаций Союза художников и фонда). Это реальная борьба за владение реальными правами.

От того, как будут складываться, определяться все отношения снизу доверху — по горизонтали и по вертикали — будут определяться и взаимоотношения организаций Союза художников и Худфонда между республиканскими (а также Московской и Ленинградской) организациями и Центром.

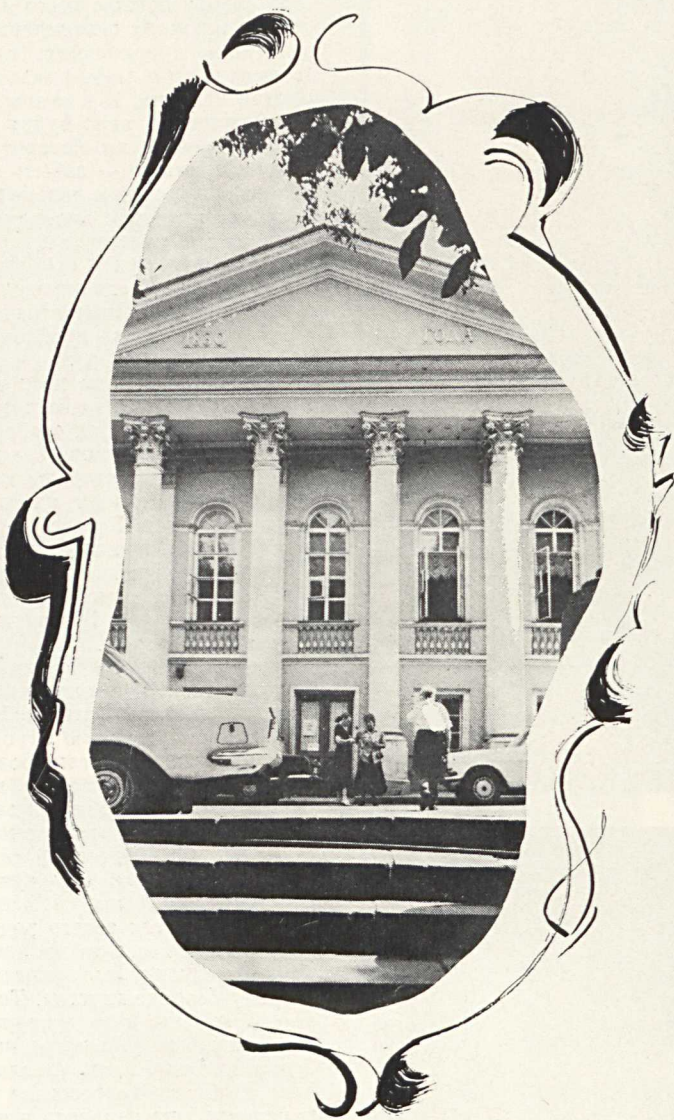
Процесс естественный, объективный, соответствующий общему судорожному поиску выхода из кризисного состояния нашего общества. Мы — часть его.

Зачастую Художественный фонд воспринимается как некий независимый производственный монстр, равнодушная хозяйственная структура, которая перемалывает, нивелирует все творческое, передовое, истинно талантливое, а поощряет все серенькое, средненькое, вообще всегда и везде проходящее.

Но разве в этой области, в области так называемой «фондовой»

СХ СССР: каким ему быть?

Юбилейное интервью



4 февраля 1990 года Художественному фонду СХ СССР исполняется 50 лет.

Более 500 предприятий, организаций объединяет его система.

Это творческо-производственные комбинаты, мастерские, заводы, фабрики, дома творчества, выставочные залы, тысячи мастерских художников и многое другое, что так необходимо

для творческо-производственной деятельности художников.

Объем ее исчисляется сегодня в пределах 350 млн. рублей в год.

В системе Художественного фонда систематически работают 17—18 тысяч членов Союза художников.

Прибыль, получаемая системой и направляемая для осуществления деятельности организаций Союза, выражается в сумме 45 млн. рублей.

Кто владеет этой машиной?

Кому принадлежит собственность?

Кто и как создает прибыль, распределяет ее? Именно эти вопросы затрагиваются и пересматриваются в процессе нынешней перестройки.

продукции все так плохо? Разве вина за то, что действительно плохо, — только на системе ХФ?

Разве вся художественная продукция, выпускаемая Художественным фондом, не контролируется, не направляется, не принимается непосредственно членами Союза художников — в лице художественных советов, комиссий, секций, правлений и других образований творческого Союза художников? Позиция художника — личная ответственность, будь он автором или лицом, принимающим, оценивающим труд художника, — вот гарант творческой продукции ХФ.

Вы спрашиваете, как будут развиваться взаимоотношения между Художественными фондами союзных республик, Москвы, Ленинграда и Центром? Коснулась ли нас перестройка?

Повторяю: мы в процессе перестройки. И жесткая, принципиальная борьба за доходы, за прибыль — это тоже перестройка. Одна позиция — чтобы максимум оставить на предприятии. Это позиция коллективов предприятий. Другая позиция — максимум средств от прибыли предприятий получать на обеспечение соцбытметы местным, региональным, автономным, областным и республиканским Союзам художников.

А третья ставит вопрос, как быть с Центром. Это — вопрос вопросов.

Пока что слишком многие высказываются за то, чтобы максимум средств получать для обеспечения смет правлений Союзов художников республик и минимум отчислять для финансирования сметы правления Союза художников СССР, Центра. Грустно, но это факт.

Что же нам грозит? Стремление к децентрализации управления, децентрализации средств, финансовых, материальных. К децентрализации международной деятельности. И мало ли какие возникнут еще децентрализации.

Каждый хочет вкусить «независимости», «свободы», чтобы не чувствовать над собой центральных инстанций — решающих, определяющих, направляющих... и всегда оценивающих.

Повсюду возникают новые образования: группы, кооперативы, объединения, галереи, товарищества — и региональные, и республиканские, и всесоюзные. Хозрасчет, аренда и многое другое. Но ведь для определения собственной сущности нужен и поиск новых форм консолидации. Необходимо искать платформу Союза художников на иных понятиях, в иных категориях.

Каковы эти понятия, как будет проходить и проходит этот процесс возможного или необходимого сотрудничества в системе Худфонда? Практика реальной, фактической деятельности четкого и конструктивного ответа на этот вопрос пока не дает.

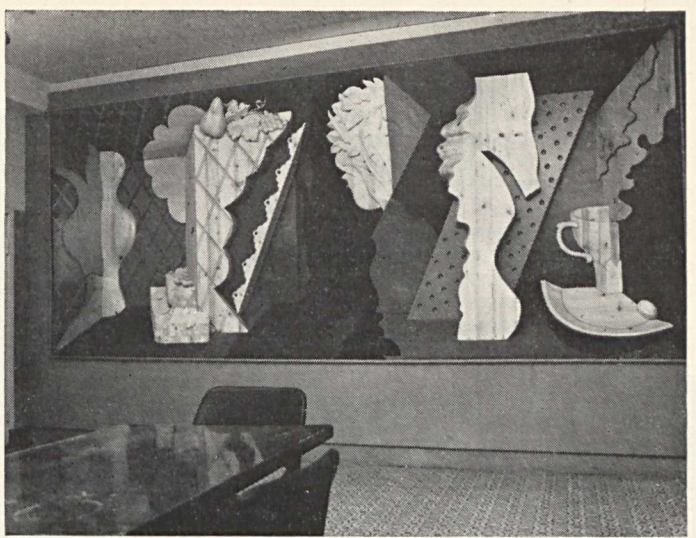
Процесс поиска взаимоотношений, который проходит сейчас, — это наша перестройка.

Да, сегодня из системы СХ СССР окончательно исчезает понятие диктата, приказа, жесткое централизованное администрирование. Но опыт системы союзного фонда вовсе не сводится только к администрированию. Это гигантский опыт, и упаси боже отмахнуться одним махом от него — накопленного, проверенного жизнью. В этой деятельности были радости побед, боль неудач и было самое главное, что должно остаться, — взаимопомощь. Сегодня, как никогда, надо чувствовать солидарность, плечо собрата по искусству, плечо организации, региона, республики.

Игорь Макаревич как монументалист

Юрий Герчук

Вверху (справа)
Монументально-декоративная композиция в интерьерах столовой Московского института химического машиностроения (МИХМ). Москва. 1987
Резьба по дереву, роспись алкидной эмалью
Художники: Макаревич И., Айдаров И.



На стр. 7, 8 (вверху), 9.
Монументально-декоративная композиция «Отдых»
в интерьере столового зала курорта «Ижминводы».
ТАССР. 1986—1987
Резьба по дереву, роспись алкидной эмалью.
Художник Макаревич И.

В Татарии, в лесах над Камой, в современном здании санатория «Ижминводы» московский художник Игорь Макаревич осуществил в 1987 году большую монументальную работу. Вероятно, лишь немногим специалистам посчастливится увидеть воочию — не в репродукциях или слайдах, а в его реальной бытовой и архитектурной среде — это произведение, удаленное на сотни километров от центров художественной жизни. А между тем работа Макаревича неординарна, заслуживает внимательного анализа и оценки. Извечная задача — освоить живописью обитаемое архитектурное пространство — решена в ней по-своему, художник говорит языком своеобразным и острым, творимым заново, а не стертым от многократного употребления.

При всем артистизме мастера, он отнюдь не разрешает противоречий, фатально присущих монументальному искусству наших дней. Скорее наоборот: сознательно заостряя эти противоречия, художник именно через них нащупывает основной нерв своего произведения, устанавливает не лишние напряженности отношения с пространством и средой, со зрителем, отнюдь не подготовленным к восприятию тонкостей и парадоксов современного искусства.

Столовая — обширное, однако не слишком высокое пространство, где живописи предстояло существовать среди скатертей и стульев, чашек и тарелок. От всего этого художник свое произведение довольно резко обособил: во-первых, пространственно, придав ему самостоятельную предметность и собственную, по своим, довольно сложным законам организованную, глубину; во-вторых, и стилистически, противопоставив обыденности столового быта романтическую символичность таинственного художественного мира, и в-третьих, даже социально, предложив неискушенному зрителю нечто вроде многозначительного ребуса, отнюдь не до конца и не легко разгадываемого даже профессионалом.

Художник построил четыре трапециевидно углубленные, поставленные на ребро емкости, создающие скошенными внутрь стенками эффект своеобразной, совсем не натуральной перспективы. Три из них сомкнуты в один фронт, своего рода монументальную ширму перед торцевой стеной, четвертая помещена напротив, в одной плоскости с остекленной перегородкой и входной дверью. От стен, пола и потолка, от всего, что в этом зале представляет архитектуру, эта живопись отделена полностью. Не нуждающаяся в опоре на стену, она автономна, как станковое произведение. Между тем эти две фронтально противопоставленные и связанные единством художественно-пространственного языка и интенсивного зелено-желто-голубого колорита композиции активно взаимодействуют через пустоту помещения, через головы зрителей, вовлекая и их в свое собственное, напряженно-символическое пространство.

Оно раскрывается навстречу своим роскошными стенками, голубыми далями неба и воды, привлекает очевидной предметностью изобразительных деталей. Но и смущает пластическим многоязычием, разнопространственностью и фрагментарностью изображений, их разномасштабностью и условно-монтажными способами объединения. Глянцевитые плоскости плотного и ровного цвета непринужденно соседствуют здесь с тонально-пространственными изображениями теплохода и виноградных листьев, а из фона окрашенных поверхностей выступают пласты чуть тонированного натурального дерева: своеобразные плоские рельефы. И рядом с контурными, выпиленными из досок фигурами — рельефы объемные: очень конкретно моделированные образы отдельных пред-



Монументально-декоративная композиция «Театр» в нижнем фойе театра «Сатирикон». Москва. 1986
Сграффито, рельефы из тонированного гипса
Архитекторы: Соколов Д., Казарновский М.
Художники: Макаревич И., Животов Г., Елагина Е.

метов — окрашенные на цветном, или натуральные — на древесном фоне. Так, даже и противопоставившись архитектуре, монументальное искусство не отказывается от задачи осуществить синтез искусств, но разрешает ее внутри себя в отношениях живописных форм к скульптурным, плоскостным — к пространственным и объемным.

А дальше следуют и еще более сложные изобразительные парадоксы.

Вот в плоскости, выступающей из фона доски, мы видим вырезы в форме человеческих полуфигур или в виде предметов, изображенных по соседству рельефно. Это какие-то «отрицательные изображения», вполне ясно обозначенные своими контурами, но демонстрирующие нам не присутствие, а скорее как раз отсутствие изображенного — чего-то, что вот здесь только могло бы быть, или, допустим, раньше было, или будет потом. И значит, время, вместе с пространством, оказывается здесь предметом некоей игры, наслаивается, а, пожалуй, может течь и обратно...

Помилуйте, но каково же жить в этой среде обыкновенному человеку, которому предстоит целый месяц трижды в день, завтракая, обедая и ужиная, погружаться в пронзительную зелень и голубизну, обегать взглядом контуры плоских, сучковатых фигур и разгадывать загадки их пространственных стыков? Привыкнуть-то можно, а то и занятность какую-то найти в этом процессе разглядывания-вживания, ныряния в этот заведомо нереальный мир и благополучного (может быть, с некоторым вздохом облегчения) выныривания обратно. Но ведь все же с человеком говорят здесь заведомо не на его языке, заставляют чего-то не понимать, иное угадывать, а многое кое-как перетолковывать по-своему.

Правда, зритель привык уже к существованию непонятного ему искусства, поверил, после долгих взаимных недоумений, что «так надо», что смысл какой-то в этом ребусе есть и что кто-нибудь его разберет. Говорят, что совсем не близкие к искусствам обитатели санатория спокойно и даже благоклонно относятся к этой странной живописи. Они, значит, согласились с тем, что искусство может представлять не предметы, а смыслы, имеет право быть не так повествовательным, как символичным.

Конечно, формальная усложненность художественного языка И. Макаревича сигнализирует именно о насыщенной символичности его искусства. Но если мы попытаемся такие образы расшифровывать поодиночке, вне целого, они могут показаться очень уж элементарными и банальными. Голубое небо и белый пароход, виноградные листья на трельяже; зелень и вода, здоровье и отдых; чуткие олени — скульптурная группа в парке; поющий хор, музыкальные инструменты, игра в шахматы. Все это можно совсем просто понять (и объяснить кому следует), как прямую демонстрацию тех благ, какие представляет своим клиентам данное заведение. Но так все же не получается, этот простой ключик открывает нам явно не те двери!

Предметы и мотивы, в самом деле выбранные из названного выше ряда, в него уже теперь не укладываются, вступают между собой и со зрителем в какие-то иные, гораздо более напряженные и многозначительные, отношения. Так, сложная структура произведения, все то, что казалось в ней лишь острой формальной игрой, разрешением чисто профессиональных внутрихудожественных задач, оборачивается качеством в высшей степени содержательным — носителем смысла произведения, материализацией той модели мира, которую нам предлагает художник.



Двадцать лет на Гусь-Хрустальном

Никита Воронов



Адо́льф Кури́лов на Гусь-Хрустальном уже двадцать лет. Он начал с того, в чем ощущал свою силу как художник, — с рисования. Развивая свой дар рисовальщика, Курилов отыскивает новые приемы гравировки на стекле, более выразительные, укрупненные, оперируя не столько линиями, сколько невысоким рельефом.

Правда, формы у него не всегда были удачны. Его кружки выглядели иногда излишне вычурными, дробными по силуэту. Когда он работал более крупно, лапидарно, явно оставляя большие плоскости для гравировки, получалось интереснее, цельнее, но зато чувствовался призмат декора.

Постепенно вместе с умением распоряжаться формой, вместе с совершенствованием гравировки не только как рисунка, но именно как стилистически освоенной техники Курилов осваивает ассоциативный ход в стекле. Когда просматриваешь ретроспекцию его работ, поражает разнообразие и диапазон ассоциаций. Революция, античность, песни Высоцкого, стихи Омара Хайяма, сонеты Петрарки, природные катаклизмы, космос, грузинские народные песни, спорт. Все это в тонко «препарированном» виде, иногда как прямая изобразительность, вошло в его кубки, вазы, блюда. И широта интересов, богатство тематики в конце концов должны были вылиться в какое-то новое качество.

Так оно и получилось. В последние годы мы видим, как Курилов делает успешные попытки подняться выше прямых тематических решений и стремится осмыслить в декоративном искусстве более общие, остранные понятия — личные конфликты, одиночество, любовь, творческий порыв.

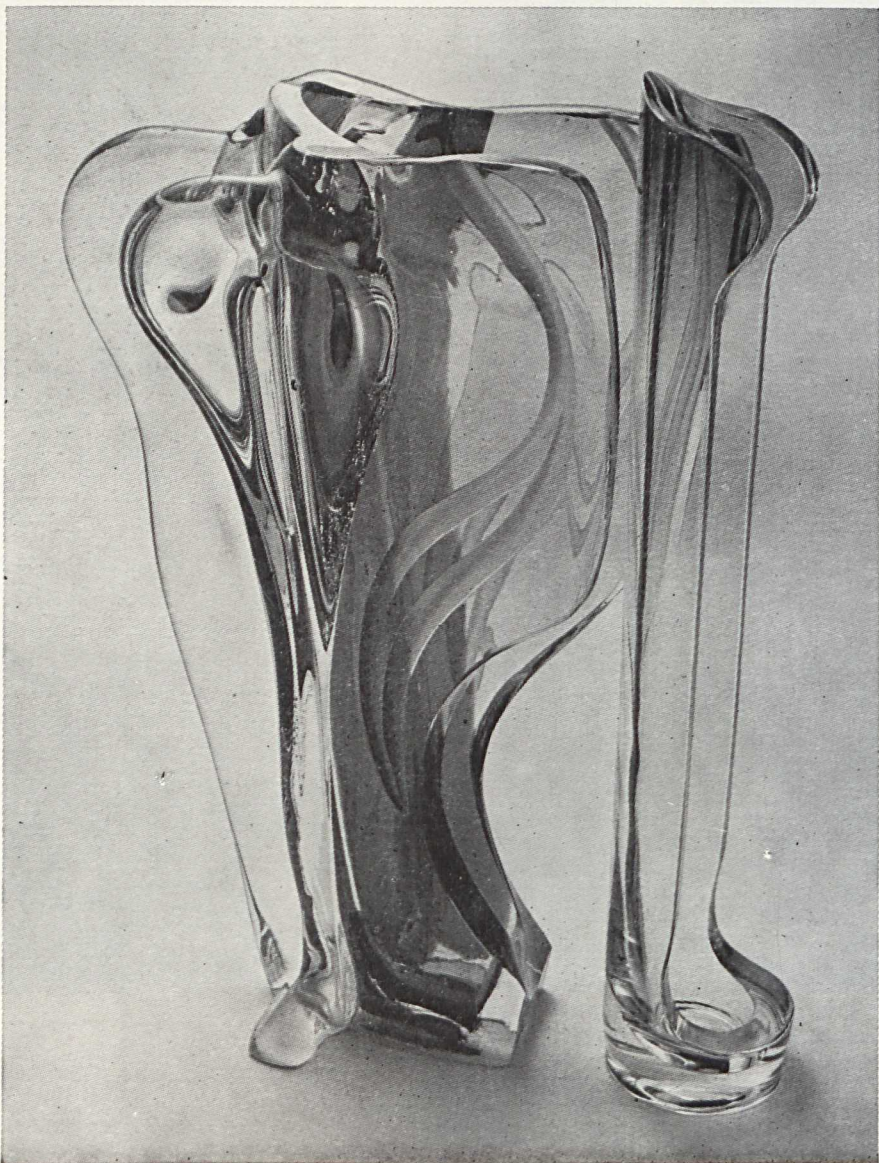
Вот ваза «Жаворонок». Она трехгранная. На одной из плоскостей изображен человек. Один. На другой — тоже человек. И тоже одинокий. А на пересечении их, словно в небе, поет жаворонок. И оба, живя в разных мирах, услышали эту песню. И нашли друг друга...

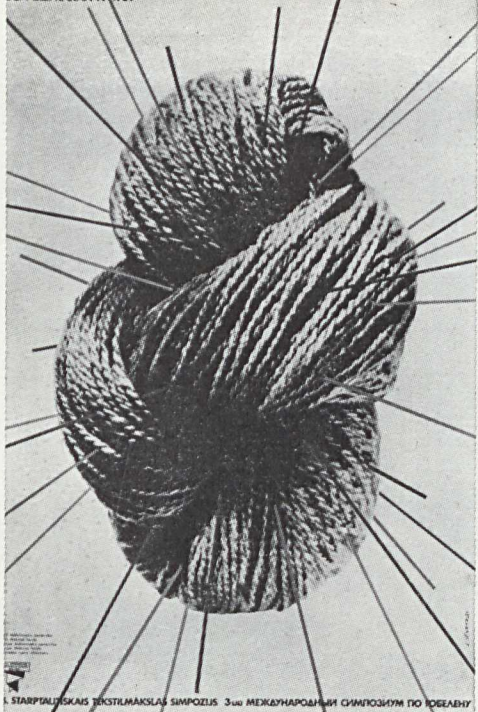
Мы наблюдаем, как декоративное искусство, становясь все более станковым, решая те задачи, которые следовало бы решать живописи и скульптуре, идет от иллюстративности через ассоциативность, к более сложным подтекстам, к осмыслению жизни и всего сущего. И наверное, не случайно, что в художественном стекле это направление развивает именно Адо́льф Степа́нович Кури́лов, превосходный рисовальщик и вместе с тем «рукомесленник», человек пытливый и обладающий солидным багажом знаний и культуры.

А. Курилов
Композиция «Новая эра»
Хрусталь, гравировка



А. Курилов
Композиция «Свежий ветер»
Хрусталь





3-й МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ ПО ТЕКСТИЛЮ

Рига. Дом творчества «Дзинтари»
Сентябрь — октябрь 1989
ОРГАНИЗАТОРЫ: Союз художников СССР,
Союз художников Латвии.
Председатель оргкомитета
Эгилс Розенбергс.

43 участника: художники из Латвии,
Литвы, Эстонии, Украины, Казахстана,
РСФСР, Москвы, Ленинграда;
из Болгарии, ГДР, Канады, Китая,
Норвегии, Польши, ФРГ, Франции,
Чехословакии.

Творческая работа в мастерских.
Выставка произведений участников
симпозиума.
Премии за лучшие произведения.
Конференция по проблемам
современного текстиля.

НАГРАДЫ УЧАСТНИКАМ ТЕКСТИЛЬНОГО СИМПОЗИУМА В РИГЕ

I премия СХ Латвии —
Лянг Шао-И — Китай
I премия СХ Латвии —
Петерс Сидарс — Латвия

ПРЕМИИ КОМБИНАТА «МАКСЛА»

Гундарс Габроновс и Байба Звауне.
Латвия
Инесс Якоби. Латвия
Бронислава Лапиненене. Литва
Эрика Педак. Эстония
Катрин Пере. Эстония
Вита Плуме. Канада
Ингеборг Шафлер-Вольф. ФРГ
Анни Тердьян. Франция
Сауле Бапанова. Казахстан
София Бурак. Украина

Азарт творческого эксперимента

Только тот, кто лично присутствует на творческом симпозиуме, может по-настоящему почувствовать его атмосферу, оценить его значение. Десятки художников разных национальностей, разных характеров и темпераментов, говорящих на разных языках, объединены общим делом — азартом творческого созидания. Конкурс личностей, соревнование идей и мастерства, соперничество удач и просчетов, волнение всех за каждого — все слилось в деловой суете творческих будней. Такова была напряженная жизнь Дома творчества «Дзинтари», где проходил 3-й Международный симпозиум по текстилю.

Юрмала встретила гостей ослепительным сиянием осенних красок, свежестью морского воздуха, тишиной опустевшего курорта. А в мастерских закипела работа. Программа конкурса была свободной, но не простой — новые формы текстиля, творческий эксперимент. Для иностранных авторов эта задача привычна — на Западе текстиль давно вышел за рамки традиционного гобелена, превратившись в пластические композиции с применением текстильных материалов.

Для многих наших художников — это переход в иное качество, скачок в новое, неизведанное. Не все идут на это. Кто-то остался верен себе, реализовал выношенные замыслы, кто-то захотел испытать новое, сделать что-то экстраординарное. Кому-то это удалось полностью, кому-то отчасти. Но все были охвачены творческим настроением, работали увлеченно.

На вопрос корреспондента «ДИ» о значении симпозиума ответ был единый: «Симпозиум — это заряд для творческой фантазии. Это раскованность творческого мышления. Это информация, контакты, профессиональное общение. Они необходимы как воздух».

Толчок творческому мышлению, преодоление стереотипов, скованности привычными нормами, оглядкой на то, что можно и чего нельзя, сейчас крайне необходимы нашему декоративному искусству. И в этом активно помогает такая форма организации художественной жизни, как международный симпозиум. Никакие советы критиков не могут в такой степени помочь художнику, как работа бок о бок с коллегами из многих республик и зарубежных стран, представителей разных художественных школ и направлений.

В духовной среде симпозиума все художники начинают работать свободно, сбрасывают «запрограммированность», идут на импровизацию, на эксперимент. Вот несколько штрихов.

Гость из Китая с неизменной ослепительной улыбкой с утра бродил по территории, подбирая поленья, обрывки металлических решеток, ветوشь, и к вечеру превращал все в «художественные объекты». Старый стул он «одел», «обул», обвил зеленой гирляндой — и перед нами оказалось веселое живое существо. А рядом армянин Микаэл Петросян темпераментно и угрюмо распиливал поленья и, соединив деревянные брусья толстым канатом, пытался выразить обуревавшее его чувство национального единения. Художница из ФРГ Ингеборг Шафлер-Вольф, пожилая интеллигентная дама, старательно и любовно плела шелковую нить и неожиданно сочетала ее с чернотой лакированным деревом, показывая образец безупречной отделки. Известный своими творческими экспериментами латыш Петерс Сидарс, универсальный мастер декоративного искусства, увлекся печатью цветных рисунков и сложил из полученного текстиля подобие детского кораблика в честь своей любви к морю, а потом принялся за обжиг керамики вместе с американцем Полом Солднером. Казашка из Алма-Аты Сауле Бапанова задумчиво и терпеливо плела тонкие ритмичные чии, а Марат Тажибаев из Ленинграда соорудил какое-то подобие каркаса юрты и украсил его цветными «знаками». Софии Бурак из Львова вдруг вздумалось вилести в свой гобелен целлофан, сделав его прозрачным, как витраж. А в день вернисажа юные участницы симпозиума появились в своеобразных одеяниях — «балахонах», которые выткал для них Георгс Барканс, для каждой особый, в соответствии с ее характером и стилем. А Арсен Кардашев смастерил пестрые веселые колесика-карусели, увешанные керамическими медалями. И каждый участник получил такую медаль с эмблемой фестиваля на память.

В общем на фестивале царил творческая фантазия, «раскрепощенность», интерес и уважение к работе друг друга. Такой результат, по нашим временам, самый ценный!

Обрисовав картину жизни «Дзинтари-89», не могу отказаться от некоторых искусствоведческих умозаключений.

Итак, эксперимент в текстиле. Этот «жанр» оказался наиболее податлив на поиски и новации, но хотелось бы определить несколько уровней экспериментального подхода, проявившихся на симпозиуме. Первый уровень — эксперимент с материалом, когда сами пластические, фактурные, цветовые качества материала становятся объектом художественного перевоплощения. Нередко парадоксальность взаимодействия исходных элементов, их метаморфоза являются смыслом творческой работы, неожиданность декоративного эффекта — ее удачей.

Вторым уровнем творческого экспериментирования можно назвать интуитивное перевоплощение художником своих эмоций в текстильную композицию, как бы работа на подсознании, когда присущее художнику «внутреннее видение», личностное самосознание свободно проявляется в творческом акте. Именно эту раскованность, внутреннюю свободу обычно отмечают наши художники у своих зарубежных коллег, когда руки мастера, вольно передают внутреннее состояние автора.

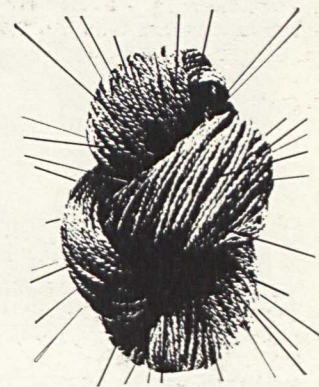
Третий уровень эксперимента, когда все вышеназванные умения и чувствования художника направлены на создание выразительного эстетического образа, когда структурные и колористические особенности текстиля воздействуют и на эмоциональную и на интеллектуальную сферу человека, вызывая к определенным жизненным ассоциациям.

С этих позиций наибольшее впечатление на нас произвели работы Виты Плуме «Отчий дом» (канадки латышского происхождения) — кроваво-красное ткачество, оплетающее черную колючую проволоку; эстонки Катрин Пере «Мы победим все равно» — светлое зарево, простирающееся через черную паутину нитей; польки Ларисы Вышковской «Импрессия» — напряженная борьба белого и черного с активным прорывом; Бронислава Лапиненене «Птицы над городом», Георгс Барканс «Черные дыры», Астриды Берзини «Вороны Юрмалы». То есть сознание невольно выделяло те работы, в которых своеобразие пластически-декоративных приемов служило для выражения внутреннего содержательного подтекста.

Конечно, творческий симпозиум не ставит задачи создания фундаментальных произведений, его смысл — в пробуждении творческого воображения, апробировании новых текстильных приемов, обмене художественным опытом. И в этом отношении значение симпозиума в Риге трудно переоценить. Нам представляется, что это одна из самых плодотворных форм организационно-творческой работы Союза художников.

Людмила Крамаренко

1. Микаел Петросян / Армения /
2. София Бурак / Украина /
3. Витта Тілура / Канада /
4. Марат Тазибаев / Ленинград /
5. Лянг Шао-И / Китай /
6. Арсен Кардашев / Ленинград /
7. Кристиэль Гранте / ТДР /
8. Айя Баумане / Латвия /



9. Дженифер Ллойд / Норвегия /
10. Бронислава Латыленене / Литва /
11. София Бурак / Украина /
12. Люся Воронова / Москва /
13. Лариса Вышковская / Польша /
14. Сауле Батанова / Казахстан /
15. Астрида Берзиня / Латвия /



«Семья». Монументальная композиция из металла. Арагац. Армянская ССР.

Клещи-великаны Акопа Акопяна

Шаэн Хачатрян

пределах Армени и ознаменовала собой новый рубеж национального искусства — самобытное акопяновское художественное мышление.

Натюрморты Акопа Акопяна, в их числе и те, на которых изображены обычные клещи, хорошо известны. Они индустриально и парадоксально отражают остроту человеческих взаимоотношений, неожиданно обнаруживая напряженные психологические коллизии. Но мало кто знает, что еще два десятка лет назад художник изготовил гипсовые варианты этих композиций — небольшие, оригинальные скульптуры. Эти работы Акопяна никогда не выставлялись.

Увидев акопяновские клещи, которые нападают и скалятся друг на друга, американец — владелец завода по производству бытовых инструментов — изумился: «Каждый день вижу тысячи щипцов, кусачек, плоскогубцев, но не мог вообразить ничего подобного. С удовольствием поставил бы перед своим заводом такую скульптуру, только увеличенную». Однако американского предпринимателя опередил директор Всесоюзного научно-исследовательского института радиофизических измерений в Ереване Парис Геруни. Он увлекся скульптурами Акопяна, и благодаря этому одна из них увидела свет.

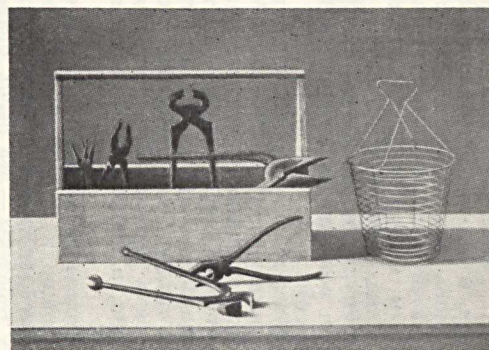
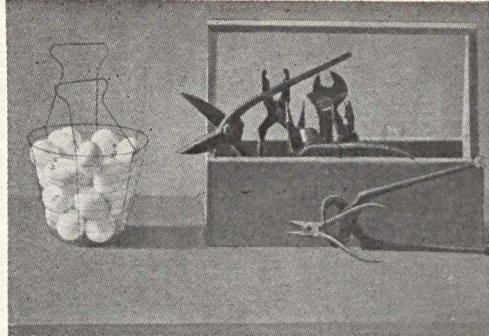
На Арагаце, на высокогорной территории возглавляемого П. Геруни института, появилась странная с первого взгляда, но чрезвычайно выразительная скульптура «Семья» — гигантские клещи, высотой более десяти метров, напоминающие мужчину, женщину и ребенка. Предельная сдержанность и пластичность линий, безупречная уравновешенность пропорций и обращенные ввысь внутренние проемы, вызывают в памяти детали, присущие армянскому зодчеству, придают общему силуэту скульптуры монументальность и помогают уяснить ее подлинную суть.

Ничем не примечательные инструменты, сухие и бескровные, как голые севанские скалы на картинах Акопяна, раскрывают человеческую душу, вобравшую в себя все тревоги нашего многосложного времени. Человека превратили в инструмент, в неодушевленный металл, а он, несмотря ни на что, верен своему высшему предназначению и несет вечную идею семьи и продолжения жизни. Как и в живописи, Акоп Акопян нашел простые и по-современному лаконичные средства передать нам свои мысли и переживания.

Неподалеку от «Семьи» установлен известный астрономам всего мира первый радиооптический телескоп диаметром пятьдесят четыре метра — сооружение века, обретшая реальность цель жизни армянского ученого, его научный подвиг. Гигантский исполин воспринимается и как великолепный образец декоративного искусства — кажется, будто земля распахнула небу свое сердце, будто перед тобою некое астральное тело. Его красота не позволяет усомниться в художественном вкусе Париса Геруни, и ты удивляешься более тому, что скульптура, воплотившая боли и надежды нашего современника, нашла приют не где-нибудь, а именно в этом институте.

А когда смотришь отсюда, с высот Арагаца, на запад, то по ту сторону ущелья предстает взору знаменитый Тегерский храм, построенный около тысячи лет назад. Связь между тремя этими сооружениями не нуждается в разъяснениях. Хорошо исполненное новое всегда перекликается с хорошо исполненным старым, продолжает его. Так, Эйфелева башня ужилась с Парижем, а недавно возведенная стеклянная пирамида — с Лувром. Точно так же гармонируют между собой старое и новое на склонах Арагаца, внушая нам самые светлые, самые прекрасные чувства — любовь к своей земле и веру в нее.

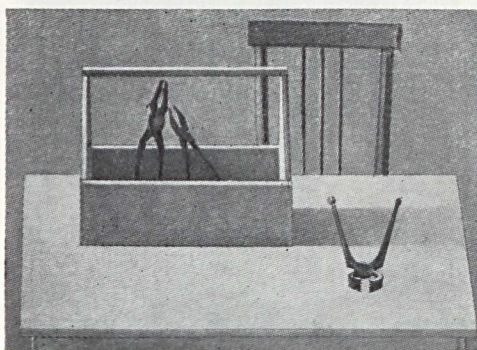
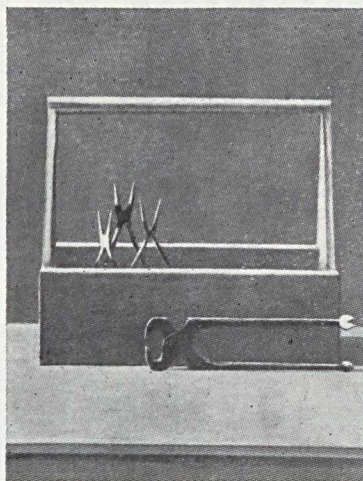
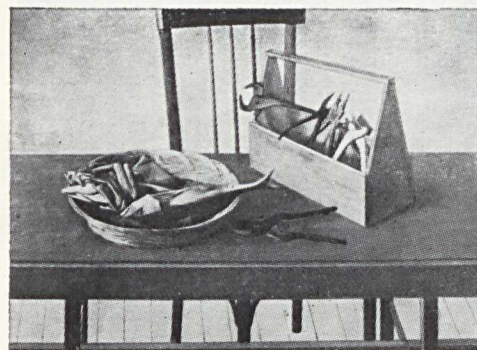
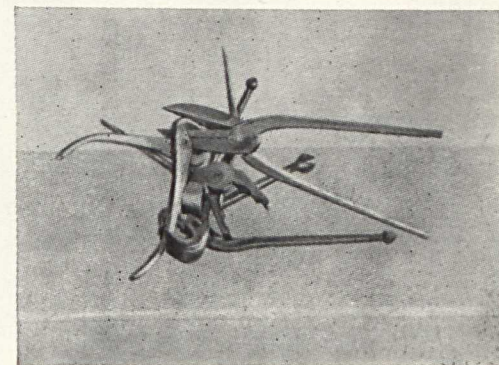
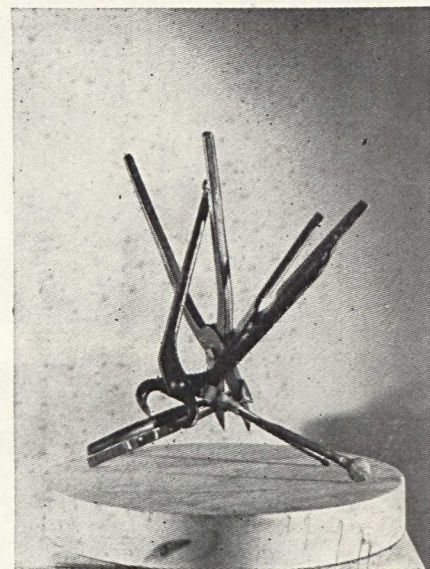
«Я убежден, — говорит о «Семье» Акопяна директор Парис Геруни, — в том, что истина и красота всегда рядом, что правильное решение физической или математической задачи выглядит всегда просто и красиво. И наоборот, простое и



Натюрморт. Инструменты и яйца. Х., м. 1980
Натюрморт. Столярные инструменты. Х., м. 1976

Внизу:
Инструменты. Агрессия. Металл. 1987
Инструменты. Агрессия. Х., м. 1984

красивое ближе всего к истине, к первоисточку. Кстати, эта скульптура почти не потребовала от нас затрат. Художник сам подготовил необходимые шаблоны, а сварку осуществили наши сотрудники. В процессе работы — она продолжалась несколько месяцев — роль специалиста-руководителя взял на себя скульптор Беник Петросян. «Семья» полюбилась всем, даже крестьянам из соседнего села, и стала гордостью нашего института. Ее уже видело множество советских и зарубежных гостей. Между прочим, кое-кто из них просит у меня чертежи, чтобы поставить у себя копию...».



Натюрморт. Рыбы и инструменты. Х., м. 1973
Натюрморт. Испуганные инструменты. Х., м. 1979
Инструменты на столе. Х., м. 1980

«Я не ишу, я нахожу» — эти слова одного из великих художников нашего века помогают понять, из чего исходит в своем творчестве Акоп Акопян. В сорок лет от роду поселившись на земле предков, он нашел пейзаж, удивительно созвучный его душе, нашел свою Армению. В ее камнях, облаках, деревьях, виноградных лозах он уловил то, что способно выразить не дающие ему покоя раздумья о любви и смерти, о людских тревогах и страданиях. Навевные армянской природой мотивы обрели под кистью Акопяна общечеловеческое звучание. Его живопись получила признание далеко за



Звезда сезона — Елена Болотских

Ольга Кабанова



Один из залов ЦДХ. Выставка Елены Болотских. Живопись, графика, коллаж. Лена очень высокая, в чем-то черном, модном — этаким черным принц, выглядит необычно и таинственно, как, видимо, и должен выглядеть в представлении зрителей художник на своей выставке. Таинственны и необычны, по крайней мере для этих залов, ее работы. Сквозь напластования красок, цветового «месеива», гармонизированного, однако, мастерством автора в единое композиционное целое, проглядывает сюжет, стимулирующий вместе со значительным названием работы зрительскую фантазию и потребность интерпретаций. Медленно, нарочито спокойно Лена рассказывает о себе:

— Раньше я занималась гобеленом. Окончила спокойный педагогический институт, художник, потом аспрантуру по гобелену. Много ездila, особенно по Прибалтике, где сильные прикладники. Потом вступила в Союз художников. В общем-то вполне конформистской была — надо сделать тематический гобелен для выставки — делала. Преподавала в Строгановке, по странному, на нормальный взгляд, соображениям. Мне так трудно было пробираться самой, куда трудней, чем детям художников, а если я сама преподаю, то у дочери этот проблем не будет. Но потом случилась трагедия, и я больше не делаю гобелены, хотя очень их люблю фактуру остро чувствую.

Гобелены Лены я видела на выставке в редакции «Ди». Тщательно выполненные, добротные, тяготеющие к традиционным, хотя не без уступок новациям — включение объемных нитей, эмалевых пластин, рельефность, наложение плоскостей.

— Я теперь не тку гобелены — это очень медленная работа. После трагедии я долго не могла сидеть на одном месте, жить дома. Все куда-то уезжала, на природе бродила, наблюдала. В этом живом мире все в движении, все меняется, перетекает одно в другое, человек никогда такого не выдумает. И еще я вдруг поняла, что ни от кого не завишу — от каких-то правил, секций, указаний, художников.

— А все это разве еще существует?

— Конечно, люди те же, никуда они не делись.

— А ради дочери?

— Я же сказала — трагедия. И вот когда я поняла, что свободна, то стала делать только то, что хочу, вот такую живопись. Правда, это и по времени совпало, когда стало свободнее. Вот смотрю, как сгорает лист бумаги в пламени и как будто буквы на нем проступают М и Р, это так красиво было, вот я и написала «Знак». Или тут случайно оборван край бумаги — линия изумительная, нарочно так ни за что не сделаешь, я только контур этот подчеркнула, ну еще какие-то линии, но вот обрыв этот все равно лучше на листе.

Сначала все работы Лены кажутся просто красивыми — каждое пятно на плоскости холста, каждый мазок в отдельности — растеком, шероховатостью, фактурой, почти чувственной притягательностью. Такое чувственное тактильное удовольствие неизменно вызывают керамика, гобелен — всякая мастерица выполнившая прикладница, постоянно сопровождаемая зрительской благодарностью.

— Есть отзывы?

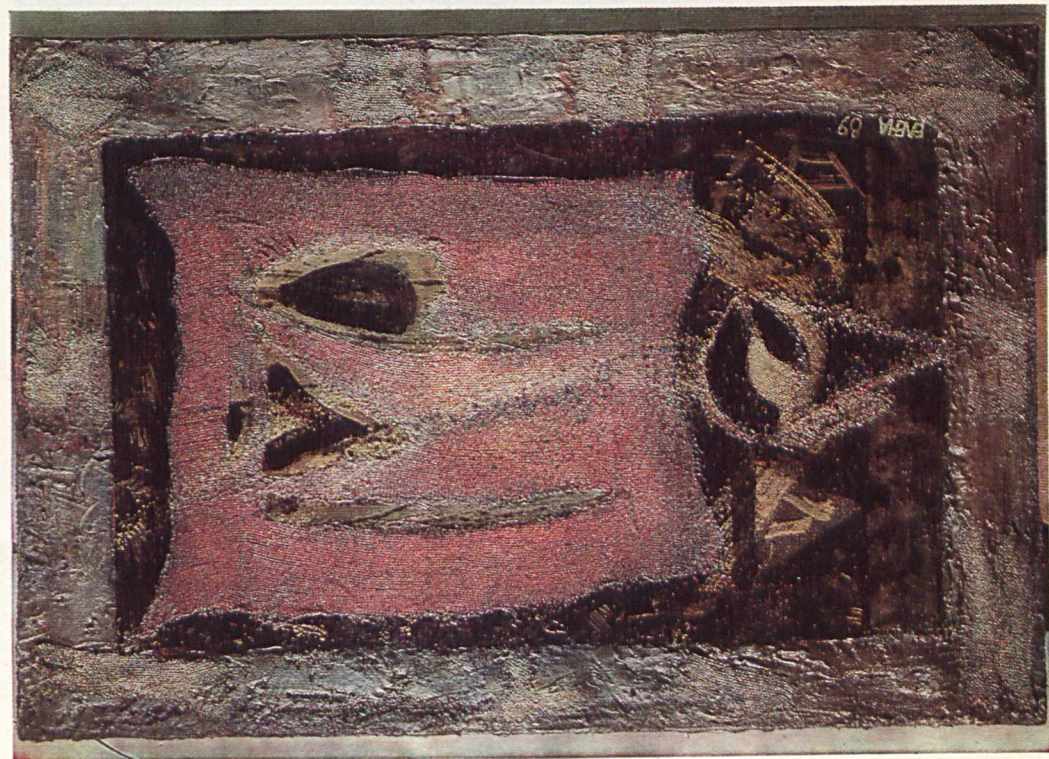
— Есть, и мало таких, что, мол, если это искусство, то я такого не понимаю. В основном хорошие, и толкования самые разные. Вот эта форма — для меня зерно, а кто-то в ней птицу увидел, а кто-то нечто эротическое. Интересно. У меня ведь на чем все построено — есть некая рациональная основа, модуль, клеточки, система координат и на все это наворот красок, такая красочная фактурная масса. Вот «Прогулка» — прямая линия — график нашей жизни, как мы ее представляем, планируем, а этот хаос красок — что имеем в результате.

Зрители по выставке ходят медленно и заворожено. Авангардная живопись Болотских абсолютно доступна восприятию, демократична. На искусственный взгляд, работы эти даже слишком красивы, но этим-то и притягательны для неискушенного. Концептуальный характер этих работ, на мой взгляд, перекрывается их декоративностью. Даже в самых очевидных случаях («Реставрация», «Умиление»), где композиционные основы иконы воспроизводятся почти буквально, на них не сразу обращаешь внимание, только потом видишь в розовом пятне ангела и замечаешь спрятавшиеся в мазках знаки христианской символики.

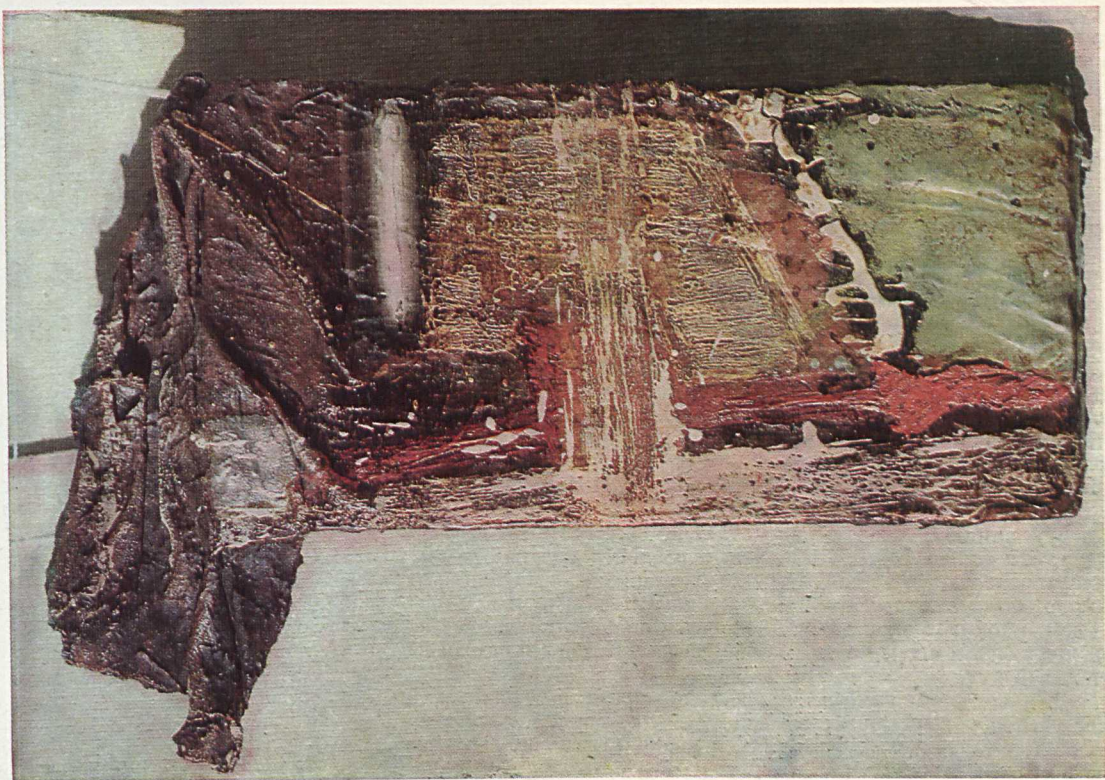
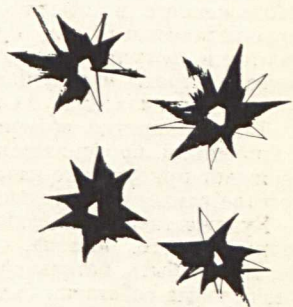
Внутренняя раскрепощенность — необходимое условие творчества — достигается художниками по-разному. У Елены Болотских она обретена трагическим поворотом судьбы, и, что интересно, ее декоративное чутье, обостренное чувство фактуры проявились в станковой живописи естественней и свободней, чем в гобелене. Уникальна не сама эта живопись, вполне вписывающаяся в проторенную уже нашим веком традицию, а тот путь, который привел художника к этой манере и этому содержанию.

— Жизнь трагична, а у тебя гармония, свет, красота?

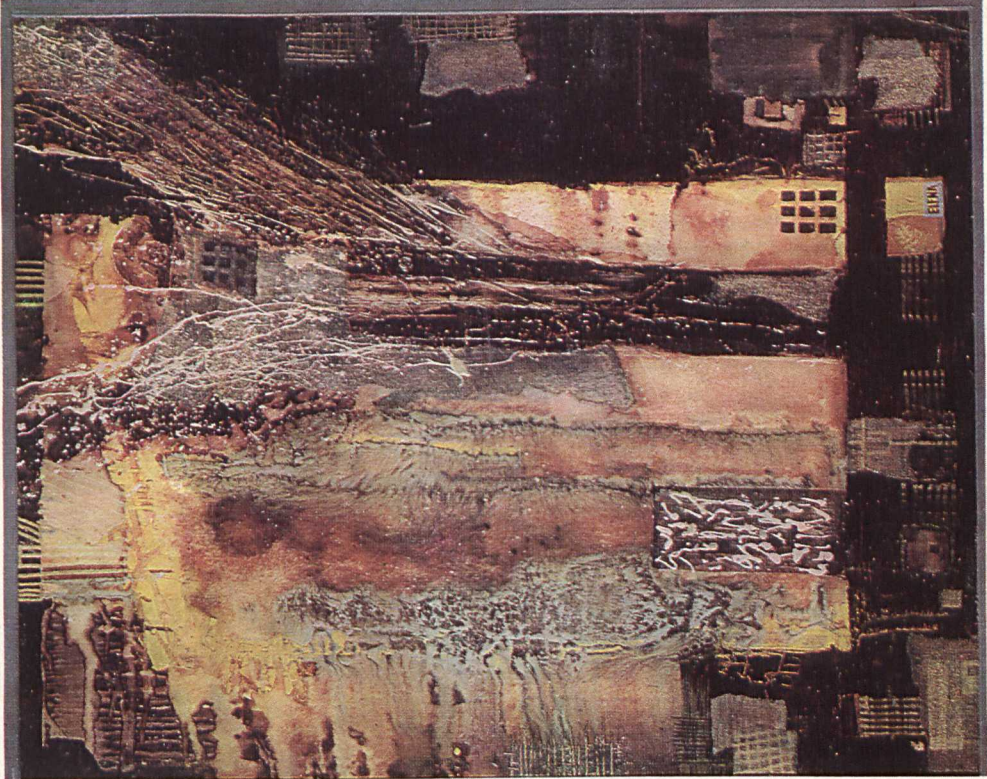
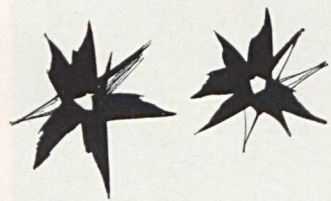
— Естественно, компенсация.



Знак
Холст, масло, коллаж



Воспоминания
Холст, масло, коллаж



Тени и окна
Холст, масло



вый стиль» обратился к изображению трагической коллизии человека с реальностью, каковая была в данном случае почти синонимом уничтожения или угрозы. П. Никонов, В. Попков и другие представители этой линии и акцентировали именно Угрозу.

В те же самые годы протестанты и не-реалисты (М. Шварцман, В. Немухин, кинетисты и др.) создали в своем искусстве образы метафизического и утопического «рая», царства чистой гармонии, света, равновесия, предельно удаленного от эмпирической реальности. Таким способом они отрицали Угрозу. Иначе говоря, в них брал верх второй компонент «архетипа», то есть принцип Надежды.

Каждое из этих течений имело и свои семантические дополнения, то есть в них не было той простоты и прямолинейности, которые неизбежны при их сокращенном, эскизном описании. Все довольно сложно, но тем не менее можно сказать, что «суровые» реалисты прежде всего и более всего выражали эсхатологическую угрозу. Их соперники — утописты, метафизики и визионеры — тяготели к идее надежды, гармонии и спасения. И получается, что в своей совокупности обе главные линии составили целостную систему эсхатологического характера с ее двумя полюсами.

В годы неототалитарной регрессии (особенно с 1968 по 1984) очень многие художники обратились к образам Царства Смерти. Автоматические существа, роботы, манекены, призраки населяют их произведения. Атмосфера иррационального и тревожного сновидения распространяется в картинах И. Орлова, Т. Назаренко, А. Волкова, Н. Нестеровой, О. Булгаковой и др. Они вступали в передние конфликты с властями, однако тот факт, что они работали реалистически, часто производил магическое впечатление на официальную иерархию, и это помогало.

Примерно тогда же — в 1970-е годы — возникло «подпольное» искусство социального концептуализма. И. Кабаков, Э. Булатов, а также более «острые» художники — В. Комар и А. Меламид — сосредоточили свое внимание на человеческой трагедии, но нашли свою оригинальную точку зрения. Методами философского экспериментирования они исследовали состояние человеческой ментальности после катастрофы и под ее прессом. Они создали модель травмированной души, модель психики, которая изобильно и беспорядочно порождает всевозможные стереотипы и клише, от политических лозунгов до обыденных представлений. Эти развалины разрушенной ментальности ведут себя самым причудливым образом. Прежняя связность разрушена, возникают новые и гротескные сочетания.

Остроумные и многозначительные образы сознания и подсознания (как визуальные, так и текстовые) здесь появляются в результате определенных «сдвигов» и «сбоев», то есть представляют собой остранные «химеры» из узнаваемых штампов. Никакой серьезной патетики, и господствует ирония. Меланхолия или фрустрация совершенно не характерны для соц-арта. Тотальная ирония исполняет здесь роль надежды и спасительной перспективы.

Последователи этого принципа, нео- и постконцептуалисты (Г. Брускин, В. Мироненко, К. Звездочетов, Ю. Петрук) развивали эту линию в сторону впечатляющих и гротескных «мифологем». Эта философская «забава» с обрывками мертвой души, это шутовское перемешивание условных «истин», выпавших из разломов ума, оказалось привлекательным для многих западных критиков и галеристов в 80-е годы. Они не сомневались в том, что здесь и сосредоточен самый неофициальный, самый независимый дух.

Но реальная панорама альтернативной культуры значительно более разнообразна. Послание этой культуры воплощается в нескольких семантических формулах, а неоконцептуализм — лишь одна из них.

Губительные и страшные аспекты акцентируются в нашем политическом фантастическом реализме. Правящие круги советского общества запечатлеваются в виде чудовищ и демонов. Д. Канторов, А. Абдукаримов внесли вклад в это направление.

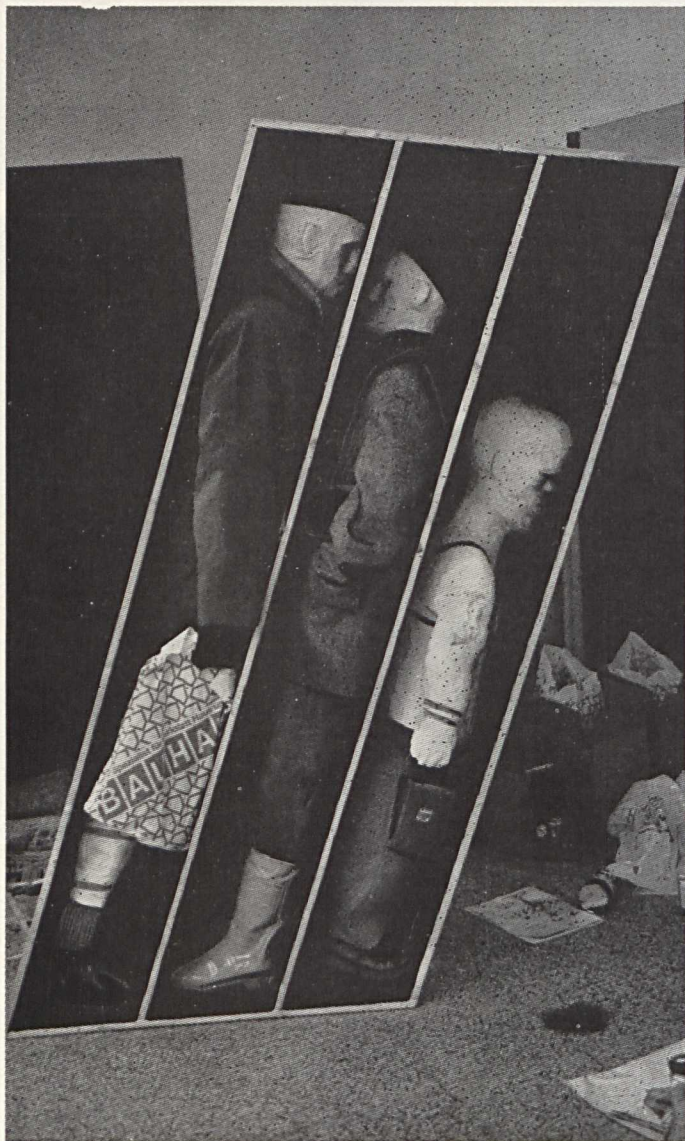
Вообще антиутопия, как способ видения мира, имеет множество модификаций, но в глубине всегда одна суть: образ безумного, абсурдного, обреченного мира. Разные группы по-своему решают эту эсхатологическую задачу, как, например, Ю. Аввакумов, А. Бродский и другие представители «урбанистического концептуализма». Наконец, немало и отдельных заметных фигур, имеющих прямое отношение к антиутопии: Ю. Хоровский, В. Бовкун, Г. Кичигин, Ф. Кирке, А. Джикия и др.

Далее следует упомянуть «оплакивающее искусство» с интонациями реквиема, то есть определенного семантического комплекса, соединяющего отчаяние и надежду (М. Кантор, В. Калинин, Г. Неледва, Ж. Жакыпов и др.).

Может быть, самым неожиданным было появление эмоционального и монументального «необарочного» искусства С. ШUTOва, О. Тистола, К. Реунова — искусства подчас драматически-напряженного, но обычно восторженно-эмоционального и даже гедонистического, как будто художники даже не сомневаются в доступности счастья и полноты бытия. Но отголоски Угрозы прослушиваются в странностях, деформациях, бредовых нескладках их картин.

Такова, вкратце, возможная типология творческих принципов и концепций, проявившаяся к концу 1980-х годов. Она подтверждает присутствие катастрофической семантики в нашем искусстве самым убедительным образом.

Художественное послание советского региона явилось производным от его, региона, специфического исторического опыта. Но, может быть, остальной мир и его художники смогут узнать и некоторые собственные черты, отразившиеся в чужом — нашем — зеркале?



В. Янкилевский
Люди в ящике. 1989

По поводу акции «Бронзовый человек»

Мара Шашкина

Моя давнишняя поступь —
Танец мелких дробинок
Из свинца, из воска, из боли.
Я, восходящий в вечность,
Беру чернила синие
И рисую себя, как школьник.
Мне говорят: привет,
Старикан белоусый!
Я хватаю! — и точно, уже старик.
Но ведь я думал еще
Пойти в детский сад,
И в конокрады,
И в гордые статуи.
Лучше и вправду пойду-ка
В гордые статуи.

Эгилс Плаудис

Помните самый первый «Ракурс»? Среди серьезных преимущественно черно-белых лиц московских и эстонских адептов перформанса внезапно промелькнул Бронзовый человек. Элегантно этак, заложив руку в карман золоченого костюма, идет себе по Риге с довольным золотым лицом, в золотых туфлях, навязчиво напоминающих объект Хасиора. Я видела его таким или совсем другим, простым советским художником, слегка подвыпившим и потерявшим ключи от своей квартиры, или демоническим гением с дьявольской улыбкой усатой Джоконды. Собственно, сколько в нем человек? Два или больше? Он жаждет реализовать раздвоенность, его так и подмывает поговорить с самим собой, задать себе вопрос на засыпку или, наоборот, показаться себе самому примитивным.

И вот Миервалдис интервьюирует Полиса.

По поводу акции «Бронзовый человек»:

МИЕРВАЛДИС: И как же вел себя «неподготовленный» зритель?

ПОЛИС: Удивила доброжелательная заинтересованность. Я всегда жду реакции зрителя как психологического открытия, и в таком аспекте мои работы постиче приближаются к тестам.

Внимание привлекла одна маленькая девочка, которая все время держалась поблизости. Можно было заметить, что она хотела потрогать необычного дядю, но в то же время боялась.

МИЕРВАЛДИС: Для девочки этот «Бронзовый человек» представлялся кем-то из сказки.

ПОЛИС: Возможно.

МИЕРВАЛДИС: Эту акцию можно было бы считать репетицией сотворения своеобразного мифа.

Реальность как миф и миф как реальность, обычное в необычных условиях и необычное в обычных условиях — так примерно можно сформулировать принципы твоей художественной деятельности...

Да, миф и реальность, протия и игра: привычные категории, вертящиеся на языке «современных интеллектуалов» вот уже лет семьдесят. Я не могу удержаться и вторгаюсь в этот преданный публичному прочтению * интимный разговор Миервалдиса с Полисом.

Я: Постояй, чей же миф ты творишь, Полис?

Ты, пожелавший отделиться от себя, чтобы лучше рассмотреть собственное Эго. Ты, объявивший своим девизом рациональное «Познай самого себя», а методом познания — метафизическое желание и любовь. Ты, решивший опровергнуть давно признанную и узаконенную антипознавательность современной культуры. Реального ли себя ты познаешь? А мир? Какой он на самом деле — нерасчлененный, недифференцированный, несистематизированный перед твоим взором и — увы — непознаваемый твоим «влечением души»? Может быть, ты хочешь выстроить некую романтическую утопию универсального познания, наподобие кабаковской «Универсальной системы изображения всего»? Хочется сказать: очередную утопию, или очередную ее ступень, ибо она, тугим канатом сплетенная с реальностью и со своим антиутопическим антиподом, находится в процессе вечного становления, и в этом она подобна твоему вечно строящемуся зданию Эгоцентра. Вечно... «Я бессмертен, пока я не умер...»

Это здание давно переросло границы твоего интимного и субъективного «Я». Оно, как магнит, притягивает все подобное, все инвариантное, и ты царским жестом увенчиваешь его замысловатую главу. Только так могу я объяснить твои отчаянные проделки — ведь кто еще и с какою целью решился бы пройти по городу золотым человеком, заведомо зная немыслимое число своих удаленных и вчерашних прообразов? Ты их собрал в незримую пирамиду — на ее вершине в самом деле стоял тот замшелый парковый пьедестал, на который ты взобрался и замер в позе статуи. Ты будешь возвращать, но я знаю, что иначе коронный номер программы Эгоцентра оказался бы обречен на безнадежную вторичность. От удара ниже пояса Бронзового человека спасает его рефлексия и эрудиция. Он сжал в своей изящной...

ПОЛИС: Довольно неуклюжей...

Я: Он сжал в своей изящной золотой руке плотно закрученную спираль истории — от мумий фараонов с их золотыми масками и саркофагами до фальшивопозолоченных витринных манекенов в мужском отделе универмага. В своих ячеечках, на своих полочках тут располагаются самые разные символы вечной и лживой роскоши: манекен и маска, идол и монумент, кукла и мираж. Трагический золотой мальчик и фарсовый садовый парковый золотой вождь... Безвестный у нас молодой финн из группы «МУУ рю», который уже в 1983 году выкрашенный светлой краской прошлепал по городу, непринужденно заходя в кафе и офисы. И столь же безвестный американец, таким же золотым, как ты, появившийся несколько лет назад на улице. Всех их пора удостоить созданного тобой Ордена Эгоцентра. Это словно разорванное во времени шествие, некое подвзащенное одним, другим, третьим действием, обретающее признаки ритуального действия. Не эта ли ритуальность еще надежнее «историзма» защищает тебя и твой Эгоцентр от любых ударов и посягательств?

Так сакральность творческого поведения Дали сообщала величие любому сколь угодно «вторичному» его произведению.

Тень Дали, как и тень Леонардо, о ком ты так часто вспоминаешь, по пятам преследуют тебя, и ты, как вполне реальным знакомым, кланяешься им, приподымая при встрече шляпу. Твои бесстыдные вторжения в шедевры великих — все эти автопортреты в картинах Караваджо или у ног Сикстинской мадонны — разве не шутиливый homage все той же Джоконде с усами?

Но маэстро, недавно утверждавший, что любые деяния Эгоцентра есть проявления сугубо игровые, вновь стал серьезен.

* * *

ПОЛИС: Я считаю, что душевные возможности индивида безграничны и их познание есть главная миссия художника, высочайшая задача и основной смысл искусства. В поговорке «Скажи мне, кто твой друг, и я скажу тебе, кто ты» есть доля истины. С психологической точки зрения человек себя «не видит», не знает, он констатирует, познает и открывает себя только через людей, через мир... И искусство есть констатирующий способ бытия, посредник между духом и материей. Искусство одновременно создает сознание и свидетельствует о нем. Единственный способ существования духа и его доказательство.

Когда я созерцаю и познаю картину Леонардо (произведение искусства для меня становится объектом изучения), я контактирую посредством произведения с самим автором. В «Мадонне Литта» я «вижу» Леонардо и тем временем узнаю себя. Самая картина, в которой изображена женщина с ребенком, для меня, зрителя, только форма, ключ к шифру самого автора.

МИЕРВАЛДИС: Сюжет и форма как ключ к шифру, который открывает двери к сущности.

ПОЛИС: Сущность предмета не найти в самом предмете, но лишь в его создателе. Произведение искусства есть только объект созерцания и способ контактирования во времени и пространстве. Мое «Я», все равно, как это назвать — сверхсознанием, подсознанием или просто душой, — в этом процессе получает значение трансцендентального феномена воплотителя и переводчика.

Я: И ты стремишься соединить себя с познаваемым автором, приписать ему свои черты, надеть маску своего облика и, мимически сдублировав его, войти в плоть и кровь его личности или... подобно вампиру, оживить себя, вдохнув веяние его бессмертного гения.

Да, это действительно роковая и опасная игра, когда жизнь, не отделяемая от искусства, «как слепок от лица, как цвет от светотени», более того, целиком загнанная в его пространство, становится его производной функцией. У тебя есть повод быть серьезным. Ведь ты перестаешь быть хозяином положения, свободным творцом, который преображает вещи прикосновением волшебной палочки. Ты становишься рабом собственной избранности, сотворенного над тобой чуда вседозволенности в искусстве. Ты становишься Мидасом, каждое прикосновение которого делает простой предмет заколдованным и недоступным. Банальное становится исключительным. Но и живое превращается в причудливый вымысел и игру ума. Ты превратил свою жизнь в деятельность первого в мире Эгоцентра. А Эгоцентр существует лишь в твоём сознании.

Призрачен предмет: произведение искусства — лишь ключ к шифру от двери в...

Постмодерн — маска с иных веков, фантом без плоти и крови, подчас и без произведения как такового. Эгоцентр есть не что иное, как идеальный носитель концептуализированной постмодернистской идеи. Неуловимо проносящийся в котле набитого людью ускорителя, он оставляет бесконечное множество знаков, сигналов, следов своего существования.

* В тексте использованы фрагменты публикации «Миервалдис интервьюирует Полиса». Максда, 1988, № 1. Пер. с латышского Т. Зелюкиной.

Но он не ставит никаких целей, не творит реальных дел, не создает функциональных предметов и эстетических объектов. Он аранжирует, описывает и информирует о себе.

Эгоцентр — это чистая идея, отшлифованная до золотого блеска и воплощающая экстракт современного культурного сознания.

Маэстро Полис — денди, небрежно сидящий в старинном кресле с крошечной, тонкого фарфора, чашечкой кофе в руке, продолжает...

МИЕРВАЛДИС: Единственная реальность — смерть. Все остальное — иллюзии. Единственное осмысленное в жизни действие — игра. Тотальная игра.



Я листаю альбом, где воспроизведены скульптуры Сезара, из мрамора, из металла, фотографически точно изображающие огромные пальцы, чем-то похожие и на гигантские морщинистые фаланги «Острова Колоссов».

МИЕРВАЛДИС: Боже мой, какая там ирония! Я делал каждую картину совершенно серьезно и очень долго. Это такой труд! Стремись же точно воспроизвести язык классиков или примитивистов...

За окном мансарды внизу пересеченный песчаными дорожками газон. Безлюдная тишина. Теплый вечер. Струи журчащего фонтанчика сверкают в лучах закатного солнца...



Одним из самых важных понятий, лежащих в основе евразийского учения (м. б. прямо самым важным), является понятие личности. На этом понятии строятся и философская, и историческая, и социологическая, и политическая стороны евразийства. При этом евразийство значительно углубляет и расширяет понятие личности, оперируя не только с частночеловеческой, но и с многочеловеческой, «симфонической» личностью. Так, личностью с евразийской точки зрения является не только отдельный человек, но и народ. Мало того, даже целая группа народов, создавших, создающих или могущих создать особую культуру, рассматривается как особая личность: ибо культура, как совокупность и система культурных ценностей, предполагает целостное творчество, а такое творчество предполагает личность, немислимо без личности. То есть наряду с частночеловеческими личностями существуют личности многочеловеческие, как частнонародные, так и многонародные.

Личность неразложима и неповторима, а потому не может быть вполне познана средствами человеческого рассудка. И все же она может и должна быть предметом научного и философского изучения.

Конкретная человеческая (частночеловеческая и многочеловеческая) личность не есть исключительно психическое явление. Личность имеет и дух и плоть и является не только в духовной, но и в плотской сфере. Для личностей многочеловеческих (народных и многонародных) эта связь с физическим окружением (с природой территории) настолько сильна, что приходится говорить прямо о неотделимости данной многочеловеческой личности от ее физического окружения и рассматривать это физическое окружение как продолжение данной многочеловеческой личности.

В печатаемой ниже статье поставлена проблема самопознания как нравственного долга всякой личности и указана связь между самопознанием и практической жизнью частночеловеческой и многочеловеческой личности.

Истинное самопознание укажет чело-

веку (или народу) его настоящее место в мире, покажет ему, что он — не центр вселенной, не пуп земли. Но это же самопознание приведет его и к постижению природы людей (или народов) вообще, к выяснению того, что не только сам познающий себя субъект, но и ни один другой из ему подобных не есть центр или вершина. От постижения своей собственной природы человек или народ путем углубления самопознания приходит к сознанию равенства всех людей и народов. А выводом из этих постижений является утверждение своей самобытности, стремление быть самим собой. И не только стремление, но и умение. Ибо тот, кто самого себя не познал, не может, не умеет быть самим собой.

Только постигнув свою природу, свою сущность, с совершенной ясностью и полнотой, человек способен оставаться самобытным, ни минуты не вступая в противоречие с самим собой. И только в этом установлении гармонии и целостности личности на основании ясного и полного знания природы этой личности и состоит высшее достижимое на земле счастье. Вместе с тем, в этом состоит и суть нравственности, ибо при истинном самопознании прежде всего с необычайной ясностью познается голос совести, и человек, живущий так, чтобы никогда не вступать в противоречие с самим собой и всегда быть перед собой искренним, непременно будет нравственен. В этом есть и высшая достижимая для данного человека духовная красота, ибо самообман и внутреннее противоречие, неизбежные при отсутствии истинного самопознания, всегда делают человека духовно-безобразным. В том же самопознании заключается и высшая доступная человеку мудрость, как практическая, житейская, так и теоретическая, ибо всякое иное знание призрачно и суетно. Наконец, только достигнув самобытности, основанной на самопознании, человек (и народ) может быть уверен в том, что действительно осуществляет свое назначение на земле, что действительно является тем, чем и для чего был создан. Словом, самопознание есть единственная и наивысшая цель человека на

земле. Это есть цель, но в то же время и средство.

Мысль эта не новая, а очень старая. Ее высказал уже Сократ двадцать три века тому назад, да и Сократ свое «познай себя» придумал не сам, а прочел на надписи храма в Дельфах. Жизненное правило «познай самого себя», давая всякому человеку одну и ту же, но по существу каждому разную задачу, именно вследствие этого своего синтеза между относительным, субъективным, и абсолютным, всеобщим, наиболее приспособлено к тому, чтобы стать принципом вневременным и внепространственным, одинаково приемлемым для всех людей без различия национальностей и исторических эпох.

Все сказанное относится не только к индивидуальному, но и к коллективному самопознанию. Особенность этой личности заключается в том, что народ живет веками и в течение этих веков постоянно изменяется, так что результаты народного самопознания одной эпохи не являются уже действительными для эпохи последующей, хотя всегда составляют известный пункт всякой новой самопознавательной работы. Внешним образом истинное самопознание выражается в гармонически-самобытной жизни и деятельности данной личности. Для народа это — самобытная национальная культура. Народ познал самого себя, если его духовная природа, его индивидуальный характер находят себе наиболее полное и яркое выражение в его самобытной национальной культуре, и эта культура вполне гармонична, т. е. отдельные ее части не противостоят друг другу. Создание такой культуры и является истинной целью всякого народа.

Работая над своим собственным, индивидуальным самопознанием, каждый человек познает себя, между прочим, и как представителя данного народа. Душевная жизнь каждого человека заключает в себе всегда известные элементы национальной психики. При самопознании национальные черты в их общей связи с данным индивидуальным характером нахо-

О русском самопознании

Н. С. Трубецкой

Всякая дифференцированная культура неизбежно заключает в себе две обязательные части, которые образно можно назвать «верхом» и «низом» здания данной культуры. Под низом мы разумеем тот запас культурных ценностей, которыми удовлетворяют свои потребности наиболее широкие слои национального целого, так наз. «народные массы». Поскольку эти ценности создаются в самой среде народных масс, они сравнительно элементарны и не носят на себе резкого отпечатка индивидуального творчества. Когда же некоторые из них проникают в низы «из верхов», они в силу самой этой миграции неизбежно слегка обезличиваются и упрощаются, приспособляясь к общему контексту других ценностей исключительно «нижнего» происхождения. Несколько иной характер носят «верхи» культурного здания. Культурные ценности нижних слоев способны удовлетворить далеко не всякого представителя данного народа. Многие, не удовлетворяясь формой той или иной общепринятой ценности, стараются усовершенствовать ее, приспособив к своим личным вкусам. В таком случае, эта ценность попадает в запас «верхов» культуры. Поскольку, с одной стороны, отравной точкой для создания той или иной ценности верхнего запаса может явиться какая-нибудь ценность запаса нижнего, а с другой стороны, самые народные массы постоянно вводят в свой бытовой обиход ценности, заимствованные в упрощенном виде из верхнего запаса, — можно сказать, что в нормальной культуре между верхом и низом всегда существует известный обмен и взаимодействие.

Помимо этого внутреннего культурного взаимодействия верхов и низов, каждая из этих частей данного культурного целого питается и заимствованиями извне, из культур иноземных.

Размышляя над русской культурой, мы должны прежде всего отдать себе точный отчет в этнографическом характере ее низов и верхов и ясно представить себе связь ее частей с другими иноземными культурами.

Основным элементом, образовавшим русскую национальность, безусловно был элемент славянский. О древнейшем облике наших славянских предков мы можем составить себе не-

которое представление лишь по данным языка. Праславянский диалект вместе с наиболее к нему близким «прибалтийским» занимал некоторое срединное положение. На юге к нему примыкали диалекты приирийские и прафракийские. На востоке праславянский диалект соприкасался с очень однородной группой праиндоиранских диалектов. Наконец, на западе славяне граничили с группой западноиндо-европейских диалектов — прагерманским, праиталийским. Среди специальных совпадений праславянского словаря с праиндоиранским, терминами, так или иначе связанными с религиозными переживаниями, представляют очень значительный процент.

В совпадении праславянского языка с западноиндоиранским решительно преобладают слова с техническим значением, имеющие отношение к хозяйственной жизни.

Культурная физиономия славянства, т. о., была предопределена с самого начала. Уже тогда срединное положение этих племен вызвало в них тенденции к связи то с востоком, то с западом, то с югом.

У восточных славян выбор был сделан в пользу Византии. На русской почве Византийская культура развивалась и укоренялась. Все получаемое из Византии усваивалось органически и служило образцом для творчества. Все получаемое с «запада» — органически не усваивалось, не вдохновляло национального творчества. Западные товары привозились, покупались, но не воспроизводились. Мастера выплывали, но не с тем, чтобы учить русских людей, а с тем, чтобы выполнять заказы. Иногда переводились книги, но не порождали соответствующего роста национальной литературы. Исключений из общего правила было, конечно, очень много, но в общем все византийское несомненно усваивалось в России легче и органичнее, чем все западное.

Такое положение дела, однако, резко изменилось, благодаря реформе Петра Великого. С момента этой реформы русские должны были проникнуться романогерманским духом и творить в этом духе. К спешному выполнению

Текст Н. С. Трубецкого взят из подготавливаемой к изданию книги «Язык. Культура. История», выходящей в 1991 г. в издательстве «Прогресс» и любезно предоставленной нам составителями этого тома избранных работ великого ученого. Выборки из трудов Н. С. Трубецкого скомпоновала А. Сафарова.

этой задачи русские были органически неспособны. Если Россия до Петра Великого по своей культуре могла считаться чуть ли не самой даровитой и плодотворной продолжательницей Византии, то после Петра Великого, вступив на путь романогерманской «ориентации», она оказалась в хвосте европейской культуры, на задворках цивилизации. Некоторые основные движущие факторы европейской духовной культуры (напр. европейское правосознание) русскими верхами усваивались плохо, народом совсем не усваивались. Отсутствие некоторых первоначально-важных для романогерманцев психологических способностей давало себя чувствовать на каждом шагу. И потому-то число настоящих вкладов русского гения в «сокровищницу» европейской цивилизации» осталось ничтожным по сравнению с массой иностранных культурных ценностей, непрерывно механически пересаживаемых на русскую почву. Попытки органического переработки романогерманских культурных ценностей и выявления самобытного индивидуального творчества, в рамках определенной европейской формы, в России делались неоднократно, особенно в области духовной культуры. Однако только исключительно гениальным личностям удавалось создавать в этих рамках ценности, приемлемые не для одной России, а и для «Запада», и являющиеся, подавляющий перевес был всегда на стороне простого, почти механического перенимания и подражания. Когда какой-нибудь русский талант или гений пытался, оставаясь в рамках европейской культуры, дать что-нибудь национально-самобытное, он большею частью вводил в свое творчество чуждый романогерманскому миру византийский элемент. Благодаря этому настоящий романогерманец примет русское творчество как экзотику, которой можно любоваться издали, не сливаясь с ней и не переживая ее. Вместе с тем, с точки зрения подлинной самобытности, такая смешанная ценность тоже не вполне приемлема, и чуждый русский человек всегда ощущает в ней некоторую фальшь. Фальшь эта — отчасти от неправильного понимания русской стихии («диурис»), отчасти от несоответствия между формой и содержанием.

дят себе утверждение и вместе с тем облагораживаются. И поскольку данный человек, познавая самого себя, начинает «быть самим собой», он непременно становится и ярким представителем своего народа.

Между индивидуальным и национальным самопознанием существует теснейшая внутренняя связь и постоянное взаимодействие. Чем больше в данном народе существует людей «познавших самих себя» и «ставших самими собой», — тем успешней идет в нем работа по национальному самопознанию и по созданию самобытной национальной культуры, которая в свою очередь является залогом успешности и интенсивности самопознания индивидуума. Только при наличии такого взаимодействия между индивидуальным и национальным самопознанием возможна правильная эволюция национальной культуры. Иначе эта последняя может остановиться на известной точке. Культура утратит живой отклик в психике своих носителей, перестанет быть воплощением национальной души и обратится в традиционную ложь и лицемерие, способные лишь затруднить, а не облегчить индивидуальное самопознание и индивидуальную самобытность. Только та культура, которая может такому самопознанию способствовать, и есть истинная. Иначе говоря, только вполне самобытная национальная культура есть подлинная, только она отвечает этическим, эстетическим и даже утилитарным требованиям, которые ставятся всякой культуре. Если требовать от культуры, чтобы она давала «максимальное счастье большинству людей», то дело от этого не меняется. Ведь истинное счастье заключается не в конфликте, не в удовлетворении тех или иных частных потребностей, а в равновесии, в гармонии всех элементов душевной жизни (в том числе и «потребностей») между собой. Сама по себе никакая культура такого счастья дать человеку не может. Ибо счастье лежит не вне человека, а в нем самом, и единственный путь к его достижению есть самопознание. Культура может только помочь человеку стать счастливым, облегчить ему

работу по самопознанию. В своей национальной культуре каждый народ должен ярко выявить всю свою индивидуальность. Отличия разных национальных культур друг от друга должны быть тем сильнее, чем сильнее различия национальных психологий их носителей. У народов близких друг к другу по своему национальному характеру и культуры будут сходные. Но общечеловеческая культура, одинаковая для всех народов, — невозможна. При пестром многообразии национальных характеров и психических типов, такая «общечеловеческая культура» свелась бы либо к удовлетворению чисто материальных потребностей при полном игнорировании потребностей духовных, либо навязала бы всем народам формы жизни, вытекающие из национального характера какой-нибудь одной этнографической особы. Всякий культурный космополитизм или интернационализм заслуживает решительного осуждения. Однако отнюдь не всякий национализм логически и морально не оправдан.

Однако, если с подобным мерилom мы подойдем к существующим формам национализма, то легко убедимся, что в большинстве случаев национализм бывает не истинным, а ложным.

Чаще всего приходится наблюдать таких националистов, для которых самобытность национальной культуры их народа совершенно неважна. Они стремятся лишь к тому, чтобы их народ во что бы то ни стало получил государственную самостоятельность, чтобы он был признан «большими» народами как полноправный член «семьи государственных народов» и в своем беге во всем походил именно на эти «большие народы». Этот тип встречается у разных народов, но особенно часто появляется у народов «малых», притом не романогерманских, у которых он принимает особенно уродливые, почти карикатурные формы. В таком национализме самопознание никакой роли не играет, ибо его сторонники вовсе не желают быть «самими собой», а наоборот, хотят именно быть «как другие», «как большие», «как господа», не будучи по существу подчас ни большими, ни господами.

Когда исторические условия складываются так, что данный народ подпадает под власть или экономическое господство другого народа, совершенно чуждого ему по духу, и не может создать самобытной национальной культуры без того, чтобы освободиться от политического или экономического засилья иноплемеников, — стремление к эмансипации, к государственной самостоятельности является вполне основательным, логически и морально оправданным. Однако следует всегда помнить, что такое стремление правомерно именно лишь в том случае, когда оно появляется во имя самобытной национальной культуры, ибо государственная самостоятельность как самоцель — бессмысленна. А между тем, у националистов, о которых идет речь, государственная самостоятельность и великодержавность образуются именно в самоцель. Мало того, ради этой самоцели приносятся в жертву самобытная национальная культура. Ибо националисты рассматриваемого типа, для того, чтобы их народ был вполне похож на «настоящих европейцев», стараются навязать этому народу не только часто совершенно чуждые ему по духу формы романогерманского государства, права и хозяйственной жизни, но и романогерманские идеология, искусство и материальный быт. Европейизация, стремление к точному воспроизведению во всех областях жизни общегерманороманского шаблона, в конце концов приводит к полной утрате всякой национальной самобытности и для народа, руководимого такими националистами, очень скоро остается самобытным только пресловутый «родной язык». Да и этот последний, став «государственным» языком и приспосабливаясь к новым, чужим понятиям и формам быта, сильно искажается, впитывает в себя громадное количество романогерманизмов и неуклюжих неологизмов. Термин «национальное самоопределение», которым любят оперировать представители этого вида национализма, особенно когда они принадлежат к одному из «малых народов», способен лишь ввести в заблуждение.

Другой вид ложного национализма проявляется в воинствующем шовиниз-



Несмотря на все усилия русской интеллигенции, две пропасти, вырытые Петром Великим, одна — между «допетровской» Русью и «послепетровской» Россией, другая — между народом и образованными классами, остаются незаполненными и зияют и по настоящее время. Даже чуткая душа великих художников неспособна была перекинуть мост через эти пропасти, а музыка Римского-Корсакова все-таки принципиально отличается от подлинной русской песни, точно так же, как живопись Васнецова и Нестерова — от подлинной русской иконы.

Но византийскими и романогерманскими традициями не исчерпывается культурный или этнографический облик русской народной стихии. В русском образованном обществе распространено убеждение, что своеобразные черты этого облика являются «славянскими». Это неверно. Та культура, которой всегда жил русский народ, с этнографической точки зрения, представляет из себя совершенно особую величину, которую нельзя включить без остатка в какую-либо широкую группу культур или культурную зону. В общем, эта культура есть сама особая «зона», в которую, кроме русских, входят еще угрофинские «инородцы», вместе с тюрками волжского бассейна. С незаметной постепенностью эта культура на востоке и юго-востоке соприкасается с культурой «степной» (тюрко-монгольской) и через нее связывается с культурами Азии. На западе имеется тоже постепенный переход (через белорусов и малороссов) к культуре западных славян, соприкасающейся с романогерманской, и к культуре «балканской».

Эта особенность русской стихии сказывается ярко в народном художественном творчестве. Значительная часть великорусских народных песен (в том числе стариннейших, обрядовых и свадебных) составлены в так называемой «пятитонной», или «индикитайской», гамме.

Такое же своеобразие представляет и другой вид «ритмического искусства» — танцы. Романогерманские танцы отличаются обязательной наличием пары «кавалера» и «дамы», танцующих одновременно и держащихся

друг за друга, что дает им возможность производить ритмические движения одними лишь ногами, причем самые эти движения («па») и у «кавалера» и у «дамы» одинаковы. В русских танцах ничего подобного нет. Пара необязательна, и даже там, где танцуют двое, эти двое не принадлежат непременно к разным полам и могут танцевать не одновременно, а по очереди. Движения ног у мужчины иные, чем у женщины, и характеризуются переступами каблук и пальцев. Замечается стремление к неподвижности головы, особенно у женщины. Движения мужчины определены не предугаданы, и предоставляется большой простор импровизации в рамках определенного ритма; движения женщины представляют из себя стилизованную походку. Все эти особенности встречаются и у восточных финнов, у тюрков, монголов, у кавказцев. В отличие от романогерманских танцев, в которых постоянное прикосновение кавалера к даме при бедности технических средств самого танца вносит определенный сексуальный элемент, русско-азиатские танцы носят скорее характер состязания в ловкости и ритмической дисциплине тела. В Европе только испанцы знают нечто подобное, но по всей вероятности это объясняется и у них «восточным» (мавританским и цыганским) влиянием.

В области орнамента (резьба, вышивка) великорусская народная культура имеет свой самобытный стиль, который через малороссов связывается с Балканами, а через угрофиннов — с востоком. Стиль русской сказки не встречает параллелей ни у романогерманцев, ни у славян, но зато имеет аналогии у тюрков и кавказцев. Русский эпос по своим сюжетам связан и с «туранским» востоком, и с Византией, а отчасти и с романогерманским миром. Но по форме он вполне оригинален, во всяком случае не обнаруживает никаких «западных» черт. В отношении материальной культуры большинство финских народов (кроме бродячих и кочевых) представляют с великороссами как бы единое целое. В русско-финском costume есть несколько характерных общих черт (лапти, косоворотка, женский головной убор), неизвестных романогерманцам и славянам (лапти существуют у литовцев). Но происхождение всех

этих элементов до сих пор еще нельзя считать вполне выясненным.

Таким образом, в этнографическом отношении русский народ не является исключительно представителем «славянства». Русские вместе с угрофиннами и с волжскими тюрками составляют особую культурную зону, имеющую связи и со славянством и с «туранским» востоком, причем трудно сказать, которые из этих связей прочнее и сильнее. Связь русских с «туранцами» закреплена не только этнографически, но и антропологически, ибо в русских жилах несомненно течет, кроме славянской и угрофинской, и тюркская кровь.

Восточнославянские племена занимали первоначально лишь незначительную часть той громадной территории, которую занимает современная Россия. Славяне заселяли первоначально только небольшую западную часть этой территории, речные бассейны, связующие Балтийское море с Черным. Вся прочая, большая часть территории современной России была заселена преимущественно теми племенами, которые принято объединять под именем «туранских», или «уралоалтайских». В истории всей названной географической области эти туранские племена играли первоначально гораздо более значительную роль, чем восточнославянские, русские племена. Распространение русских на Восток было связано с обрусением целого ряда туранских племен. Трудно найти великоросса, в жилах которого так или иначе не текла бы и туранская кровь от древних степных кочевников. Для правильного национального самопознания нам, русским, необходимо учитывать наличие в нас туранского элемента, необходимо изучать наших туранских братьев. Между тем, до сих пор мы мало заботились об этом; мы склонны были всегда выдвигать наше славянское происхождение. Как всякая предвзятость, она мешает правильному самопознанию, а правильное самопознание есть не только долг всякой личности, но и необходимое условие разумного существования всякой личности, в том числе и нации, принимаемой также, как своего рода личности.

Под именем «туранских», или «уралоал-

ме. Здесь дело сводится к стремлению распространить язык и культуру своего народа на возможно большее число иноплемеников. Как только культура переносится на народ с чужим психическим укладом, весь смысл ее самобытности пропадает и сама оценка культуры меняется. В игнорировании этой соотносительности всякой данной формы культуры с определенным этническим субъектом ее заключается основное заблуждение агрессивного шовинизма.

Особой формой ложного национализма следует признать и тот вид культурного консерватизма, который искусственно отождествляет национальную самобытность с какими-нибудь уже созданными в прошлом культурными ценностями или формами быта и не допускает изменение их даже тогда, когда они явно перестали удовлетворительно воплощать в себе национальную психику. «Не культура для народа, а народ для культуры». Этим опять упраздняется моральный и логический смысл самобытности, как коррелята непрерывного и непрестанного национального самопознания. Но даже и те разновидности национализма, которые якобы исходят из национального самопознания и на нем хотят обосновать самобытную национальную культуру, не всегда бывают истинны. Дело в том, что весьма часто самое самопознание понимается слишком узко и производится неправильно. Часто истинному самопознанию мешает какой-нибудь ярлык, от которого данный народ почему-либо не хочет отказаться.

Чем должен быть национализм истинный? Постигнув с большей ясностью и полнотой самобытную психику своего народа, он с особенной чуткостью будет улавливать и во всяком другом народе все черты, похожие на его собственные. И если другой народ сумел дать одной из этих черт удачное воплощение в виде той или иной культурной ценности, то истинный националист не задумается заимствовать эту ценность, приспособив ее к общему инвентарю своей самобытной культуры. Два близкие по своим национальным характеристикам народа, живущие в общении друг с другом, и оба руководимые истинными националистами, непре-

менно будут иметь культуры весьма сходные друг с другом, именно благодаря такому свободному обмену приемлемыми для обеих сторон культурными ценностями. Но это культурное единство все же принципиально отличается от того искусственного единства, которое является результатом порабощительских стремлений.

Принуждены признать, что истинного национализма в послепетровской России еще не было. Большинство образованных русских совершенно не желали быть «самими собой», а хотели быть «настоящими европейцами», и за то, что Россия, несмотря на все свое желание, все-таки никак не могла стать настоящим европейским государством, многие из нас презирали свою «отсталую родину». Поэтому большинство русской интеллигенции до самого недавнего времени сторонилось всякого национализма. Другие именовали себя националистами, но на самом деле понимали под национализмом только стремление к великодержавности, к внешней военной и экономической мощи, к блестящему международному положению России. На том же раболопном отношении к западным образцам было основано у некоторых русских «националистов» требование «русификации», сводившейся к поощрению перехода в православие, к принудительному введению русского языка и к замене иноплемennых географических названий более или менее неуклюжими русскими: все это делалось лишь потому, что так-де поступают немцы, — «а немцы — народ культурный». Так как немцы свое националистическое высокомерие обосновывают заслугами германской расы в создании культуры, наши националисты тоже старались говорить о какой-то самобытной русской культуре XX века. Для вящей параллели, в панда к пангерманизму создан был и «панславизм», и России приписывалась миссия объединить все «идущее по пути мирового прогресса». Это направление западнического славянофильства за последнее время перед революцией в России сделалось модным даже в таких кругах, где прежде слово «национализм» считалось неприличным.

Трубецкой Николай Сергеевич 1890—1938

Николай Сергеевич Трубецкой — основатель, в ряду других, международной историко-философской школы изучения России — «евразийства» — в Праге, Берлине, Париже. Евразийство — течение, направление мысли, вовсе не забытая страница русской культуры. Но мы о ней не вспоминали. Имена деятелей этой культуры постепенно становятся известными читателю. Это — Н. Трубецкой, П. Савицкий, историки М. Шахматов и Г. Вернадский-младший, философы Л. Карсавин и Г. Флоренский, правоведы В. Ильин, Н. Алексеев и многие другие. Евразийство могло бы стать связующим звеном между историко-философскими взглядами русской интеллигенции конца XIX века, религиозной философией и современной публицистикой, становящейся, по необходимости, историческою — в силу времени, в котором публицистика поневоле должна отвечать на фундаментальные вопросы отечественного бытия, отхода и от научной изотеричности, и от горячности суждений о преходящих явлениях. Евразийцы, тут первым мы назовем Н. Трубецкого, пожалуй, глубже всех задумались над тем, что случилось в 1917—25 годах в России. Рухнула европеизированная Россия, та Россия, которая считалась восприимчивой романо-германского мира, в который ее вовлек Петр I. В революции, по мысли Н. Трубецкого, была истреблена с неистовством и петровская и допетровская Россия. Но не рухнула система индустриализации — виттевская (по имени графа Витте) и последующая пятилеточная. Этот последний импульс романо-германского мира открыл дорогу новому самосознанию русской культуры. И это новое самосознание понималось евразийцами как открытие России-Евразии.

Два замечания. Говоря о подражателности русской культуры в лоне романо-германской, Н. Трубецкой спешит вынести окончательный вердикт, и все, кто внимательно его читал, понимают, что здесь автор страшится участи русских культурных сил, оказавшихся в конце 20-х годов на пути советского авангарда.

Трубецкой предостерегает и от ошибки отождествления русской культуры с общеславянской и византийско-православной. В Софии, в Болгарии, в 1920 году он написал: «та культура, которой всегда жил русский народ, с этнографической точки зрения представляет из себя совершенно особую величину, которую нельзя включить без остатка в какую-либо более широкую группу культур или культурную зону (европейскую, восточную, азиатскую). Сама эта культура представляет из себя мир, стихию народных смешений» — смешений запада, востока и юга. Об этом проникновенно и писал Н. С., гениально оперируя материалами языковедения, фонологии, фольклора, истории, культурологии.

Айдер Куркчи



тайских», народов разумеют следующие пять групп народов:

Народы угрофинские, которые по признакам языкового родства подразделяются на западных финнов, эстов, карелов, собственно финнов и ряд мелких племен (лопарей в Швеции, Норвегии, северной Финляндии и в России на Кольском полуострове), мордву, черемисов, пермских финнов (зырян и вотяков) и угров (мадьяр или венгерцев в Венгрии и Трансильвании и «обских угров» — т. е. вогулов и остяков в северо-западной Сибири); к той же группе угрофинских народов принадлежали и вымершие (точнее, вполне обрусевшие) древние племена — меря (по языку родственная черемисам), весь (по языку западнофинское племя), мурома и мещера — упоминаемая русскими летописцами.

Самоеды, делившиеся на несколько племен, ныне почти вымершие и сохранившиеся лишь в незначительном количестве в Архангельской губернии и северо-западной Сибири.

Тюрки, к которым принадлежат турки-османы, разные татары (крымские, казанские, азербайджанские, тобольские и т. д.), мещераки, тентяры, балкарцы (карачаевцы, урусбиевцы и проч.), кумыки, башкиры, киргизы-кайсаки, кара-киргизы, туркмены, сарты, узбеки, алтайцы, якуты, чуваш и целый ряд древних, исчезнувших народов, из которых наиболее известными являются хазары, болгары (волжско-камские и «аспаруховы»), половцы (иначе куманы, или кипчаки), уйгуры и проч.

Монголы, к которым принадлежали в пределах России калмыки и буряты, а за ее пределами — собственно монголы в Монголии.

Маньчжуры, к которым кроме собственно маньчжуров принадлежат еще гольды и тунгусы (ныне почти поголовно вымершие или обрусевшие).

Целый ряд черт, которые русский народ в себе особенно ценит, не имеют никакого эквивалента в славянском моральном облике. Наклонность к созерцательности и приверженность к обряду, характеризующие русское благочестие, формально базируются на византийских традициях, но, тем не менее, совершенно чужды другим православным славянам и славя-

ные связывают Россию с неправославным востоком. «Удалы», ценимая русским народом в его героях, есть добродетель чисто степная, понятная тюркам, но не понятная ни романо-германцам, ни славянам.

Своеобразие психологического и этнографического облика русской народной стихии должно быть принято во внимание при всяком построении новой русской культуры. Когда патриарх Никон решил усилить византийский элемент русской жизни и приблизить русское благочестие к его византийскому образцу, этот образец значительной частью русского народа уже был воспринят как нечто иноземное и вызвал раскол. Позднее тот же раскол обратил острое своего протеста против европеизации. В русском расколе с тех пор воплощается стремление русской народной стихии к самобытной культуре, направленное, м. б., по ложному пути и обреченное заранее на неудачу, вследствие того, что оно имеет лишь низы, но не имеет культурного верха. Мы не византийцы, а русские. И тут-то надо иметь в виду особые свойства этого облика. Много говорили о том, что историческая миссия России состоит в объединении наших «братьев» славян. При этом обычно забывали, что нашими «братьями» (если не по языку и по вере, то по крови, характеру и культуре) являются не только славяне, но и туранцы, и что фактически Россия уже объединила под сенью своей государственности значительную часть «туранского востока». Опыты христианизации этих «инородцев» до сих пор были малоудачны. А следовательно, для того, чтобы верхи русской культуры находились в соответствии с особым положением этнографической зоны русской стихии, необходимо, чтобы русская культура не исчерпывалась восточным православием, а выявляла бы и те черты своей основной народной стихии, которые способны сплотить в одну культурное целое разнородные племена, исторически связанные с судьбой русского народа. Отличие верхов от низов должно определяться не тяготением к двум различным этнографическим зонам, а степенью культурной разработки и детализации элементов единой культуры.

Иногда во время работы вспоминаешь больших мастеров и их произведения. Моя память помогает мне воссоздать образ и характер нашего крупнейшего скульптора Сергея Тимофеевича Коненкова, каким он открывался мне во время наших встреч и бесед.

Мне посчастливилось познакомиться с ним в самый первый год, как он возвратился с чужбины. Быть поклонником и другом человека, который намного старше тебя и превосходит тебя во всех отношениях, — это прекрасно! Я пользовался его советами, расположением и духовной поддержкой.

Был 1946 год. Шло очередное собрание секции скульпторов, в повестке дня которого был вопрос о приеме в члены Союза художников скульптора Коненкова. В тот период в союз принимали художников, имевших диплом об окончании художественного вуза, но судили не только по их творческим работам. Учитывалось также их социальное положение, проверялась политическая ориентация.

И вот собрание открылось. В президиуме сидели пять человек. Среди них был Коненков. Председательствовал скульптор Писаревский — партийный секретарь и бывший моряк. Собравшиеся сидели с каменными лицами в ожидании. Свое выступление Писаревский начал так: «Когда в стране была засуха, с урожаем было очень плохо и царил разруха, тогда Коненков оставил нас и уехал в капиталистическую страну. Ему не нужна была революция, его не устраивал рабочий класс. Сейчас наша страна укрепилась, стала могучей страной-победительницей, и он приехал и хочет стать членом союза. Кто желает высказаться по этому поводу?»

После гробового молчания в зале первым выступил я. Говорил громко и горячо, не кривя душой. Я сказал: «Чтобы говорить, нужно знать жизненный путь художника. Нам всем известно, что творчество С. Т. Коненкова уже в начале века занимало особое место в истории русского искусства. Он, так сказать, одним из первых заложил основы национальной традиции в современной русской скульптуре. Мы принимаем в члены союза выдающегося русского скульптора, бывшего члена Российской Академии художеств. Знаменитый оперный певец Федор Шаляпин тоже уехал и умер за границей. Но мы ценим его заслуги и гордимся его талантом. Сергей Тимофеевич такая же личность, как Шаляпин, и имеет свои заслуги перед русским народом. Мы боимся высказаться, потому что он жив и, слава богу, находится среди нас. Я прошу безоговорочно принять его в члены Союза художников».

Я всегда открыто и бурно выражал свое несогласие, за что часто получал нарекания, доходило до угрозы исключения из союза. После меня выступил спокойно, но внутренне волнуясь, Георгий Иванович Мотовилов. Он говорил о творчестве Коненкова, о его значении и роли в развитии русского искусства. Зал начал оживляться. Несмотря на это, никто не хотел выступать. Сергей Тимофеевич смотрел в зал, ловя взгляды своих бывших учеников и друзей, в надежде на их поддержку. Третьим слова попросил А. Златовратский, сын выдающегося писателя-народника Н. Н. Златовратского. Его выступление не было ярким, но и он высказался за принятие Коненкова в члены союза.

«Кто еще хочет выступить?» — резко спросил Писаревский. В зале снова наступило гробовое молчание. — Если больше нет выступлений, будем голосовать. Кто за предложение, чтобы С. Т. Коненков был принят в члены союза? Прошу поднять руки!» В зале поднялось несколько рук, но затем постепенно подняли руки все.

После собрания Сергей Тимофеевич подошел к Мотовилову и ко мне, поблагодарил нас и пригласил на чай в гостиницу «Москва», где он остановился. Мы с огромным удовольствием приняли его предложение и вместе пошли в гостиницу. После чая и беседы Сергей Тимофеевич показал нам проект памятника художнику Сурикову. Мы зашли в большую комнату, примыкающую к той, где мы пили чай. На высоком пьедестале помещалась фигура художника с поднятой головой, в левой руке — палитра, в правой — кисть, как будто бы он стоял перед мольбертом. В движении фигуры чувствовалась воля художника. Сергей Тимофеевич очень сдержанно объяснил содержание работы и после этого спросил: «Ну как, нравится вам проект?» Мы робко, но убежденно высказали свое восхищение проектом. Он внимательно слушал нас.

Наша беседа в тот вечер сблизила нас с Сергеем Тимофеевичем и положила начало теплой дружбе.

Я часто бывал у Сергея Тимофеевича дома, а в мастерскую он приглашал редко. Когда я первый раз попал туда, я задал нелепый вопрос, за который мне потом стало стыдно: «Сергей Тимофеевич, покажите, пожалуйста, ваши инструменты по дереву, которыми вы создаете свои удивительные сказочные работы!»

Он лукаво посмотрел на меня и сказал:

— Вы хотите знать, какими инструментами я работаю по дереву?

Он показал свои десять пальцев и произнес:

— Вот самый лучший инструмент скульптора, которым он создает произведения. Но он должен иметь также голову и сердце. А что касается того, чем обрабатывать дерево, то для этого люди давным-давно придумали вот такие стамески.

Он вытащил из ящика несколько стамесок и добавил: «Еще скульптор должен чувствовать материал».

Сергей Тимофеевич поражал своей добротой. Эта доброта жила в нем, она составляла его сущность. Но не следует думать, что если он был добрым, значит — ангел: он мог быть и резким к людским проступкам. Особенно он не любил жестокость и все ее проявления.

Однажды вечером, не вспомню, по какому поводу, я был в гостях у Сергея Тимофеевича. Мы сидели в гостиной, мебель которой он создал своими руками. Среди гостей были: жена

Изба-читальня

Кто за, кто против?

Воспоминания о Коненкове

Николай Никогосян



художника Кончаловского (и дочь художника Сурикова) Ольга Васильевна, искусствовед Ксения Степановна Кравченко. Мы пили чай и беседовали. Я с интересом слушал их рассказы. Вдруг откуда-то к нам влетела моль, обыкновенная моль. Моль полетела в мою сторону. Я подпрыгнул и ловко убил ее. Сергей Тимофеевич всерьез встревожился, строго посмотрел на меня и сказал:

— Как вы могли убить живое существо? А еще говорили, что работаете над композицией «Весна! Весна — это пробуждение, это любовь к природе, это — жизнь, а вы посмели уничтожить живое!

Тогда я шутя ответил:

— А как мне поступить с этой молью, которая ест мои последние штаны и не обращает внимания на мое финансовое положение?

Сергей Тимофеевич улыбнулся, мягкой рукой взял меня за руку и ласково сказал:

— Эх, Нико, Нико, разбойник Нико!

Другой чертой характера Коненкова, поразившей меня, была его пунктуальность (точность). Как-то вечером у меня в квартире раздался телефонный звонок. Это была Маргарита Ивановна Коненкова.

— Нико, вы не могли бы завтра в одиннадцать часов утра сопроводить Сергея Тимофеевича на выставку Мартироса Сарьяна?

— Какие могут быть разговоры! Ровно в одиннадцать я буду у вас.

На следующий день я встал, побрился, позавтракал и пошел к Коненковым. Времени было достаточно, и я решил прогуляться пешком. На Тверском бульваре мне повстречался Валентин Иванович Поляков. Это был большой художник, сейчас, к сожалению, малоизвестный. Путешествуя по Франции, он делал наброски и потом, в Москве, на их основе писал свои картины по памяти. Тем не менее его пейзажи были сочными и убедительными по колориту, чувствовалась внутренняя свобода и артистическая непринужденность.

Мы разговорились. Узнав, что я иду к Коненкову, Поляков заинтересовался и стал расспрашивать:

— Хорошо он к тебе относится?

— Не то слово, — ответил я.

— Он в таком возрасте и еще работает?

— Ты не представляешь, Валентин, мысли у него ясные, помнит все. Просто поражаюсь его феноменальной памяти в таком преклонном возрасте. Глаза хорошо видят. Если бы мы с тобой вместе работали в четверть силы того, как работает Сергей Тимофеевич, мы были бы счастливы.

— Изменилось ли его творчество по сравнению с ранним периодом?

— Его сегодняшняя творческая сила не уступает ранней. Но сегодня Коненков работает в новом направлении и проявляется по-новому. По сей день он сохраняет вдохновение, поразительную эрудицию, широкий диапазон вкуса. Но ты меня извини, я должен идти, я и так уже опоздал на пять минут.

Я попрощался и убежал.

Дверь открыла Маргарита Ивановна. Тихо поздоровалась, приложив палец к губам, взяла меня за руку и шепотом проговорила:

— Пойдемте наверх, поговорим.

Маргарита Ивановна обходила с людьми всегда учтиво, была необыкновенно проста и разговорчива, ходила постоянно с сигаретой, держа ее в тонких пальцах.

— Сергей Тимофеевич очень рассердился, что вы опоздали. Сидел одетый, ждал вас более десяти минут и нервничал. Потом разделся, раздраженно сказал: «Мальчишка!» и ушел в мастерскую. Вы очень подвели его.

— Маргарита Ивановна, я ведь всего на пятнадцать минут опоздал.

— Это не имеет значения. Он очень любит пунктуальность. Вы не знаете историю, как Иван Петрович Павлов приходил позировать Сергею Тимофеевичу? Он появлялся каждый раз ровно в десять часов, не опаздывая ни на минуту. Его звонок в дверь совпадал с боем наших часов. Я спросила его, как ему удается быть таким пунктуальным? «Милая Маргарита Ивановна! Я прихожу к вам на несколько минут раньше, прогуливаясь у ваших дверей и смотрю на часы. Когда стрелки показывают десять, я звоню в дверь».

Когда он увидел доверху наполненные деревом машины, он очень обрадовался и стал похож на ребенка, которому подарили его любимую игрушку.

— Нико, я признателен тебе за такой благородный поступок и хочу подарить одну из своих работ.

Он обвел вокруг взглядом, снял с пьедестала скульптурную голову и сказал:

— Этот портрет цыганки я дарю тебе. Не стесняйся, бери.

Сильное впечатление произвела на меня эта цыганка.

Не прошло и года, как все эти корни были пущены в работу. И каждый раз, когда я смотрел на созданные из них скульптуры, в душе была радость.

* * *

В 50-е годы к Коненкову относились довольно настороженно, даже недоброжелательно. Уже не помню, по какому случаю, шло совместное собрание ленинградских и московских художников в клубе МВД. Ведущий собрание стал зачитывать список людей, выдвинутых в президиум, и попросил их занять свои места. В зале присутствовал и С. Т. Коненков, однако в список он включен не был. Я поднял руку, прося слова. Ведущий собрание отказал мне. Я стал настойчиво требовать. В зале знали мой характер, стали шуметь, топтать ногами и заставили дать мне слово. Я выскочил к трибуне и с волнением заговорил:

— Товарищи, я беру на себя смелость осудить ход собрания и считать это несправедливостью. Посмотрите, пожалуйста, на длинный стол президиума. Вам не кажется, что это напоминает «Тайную Вечерю» Леонардо да Винчи? Но великий художник изобразил в центре Христа, а сбоку Иуду. А я вижу в центре много Иуд и не вижу Христа. Я требую и настаиваю пригласить С. Т. Коненкова в президиум и посадить его в центр.

Зал поддержал мое предложение бурными аплодисментами. Сергей Тимофеевич занял место в центре стола. Своим обликом, с длинной белой бородой, он действительно напоминал Христа. В зале долго не смолкал радостный смех, мешая начать собрание.

Однажды я получил письмо от Маргариты Ивановны, в котором она сообщала, что Сергей Тимофеевич просит организовать экспозицию его выставки в зале на Кузнецком мосту. Это маленькое письмо чрезвычайно обрадовало меня; я перечитывал его много раз: Сергей Тимофеевич доверяет мне экспозицию его юбилейной выставки!

Когда я зашел в зал, то не поверил своим глазам: свезены десятки новых работ. Поразило меня не только количество, но и их художественное качество, необычайная живость. Мысленно я невольно стал сравнивать эти произведения с работами на всесоюзных выставках, которые за немногими исключениями были мертвы и бездарны, как будто бы их авторы выдохлись как художники. Коненков же, сразу же по возвращении из-за границы, принялся за титаническую работу — трехметровую композицию «Освобожденный человек». Несмотря на свой преклонный возраст, за период с 1946 года до открытия выставки



Мастерская С. Т. Коненкова
в Москве на Тверском бульваре
Зарисовка автора макета К. Прашкова

Или другой случай. Сергей Тимофеевич позировал П. Д. Корину. Корин приходил в мастерскую точно в назначенный час, а Сергей Тимофеевич, со своей стороны, был уже готов, и они, не теряя ни минуты, приступали к работе. Так они уважали чужое время.

* * *

В 1955 году я работал скульптором на строительстве Дворца Советов с архитектором Б. И. Иофаном. Не прошло и полугода, как строительство было приостановлено, а проектная организация стала заниматься объектом МГУ. Я был назначен главным скульптором под руководством архитектора Л. В. Руднева. На огромной территории, где должно было строиться здание МГУ, спиливали деревья и выкорчевывали пни. Когда я увидел огромное скопище корней, у меня сразу возникла идея отнести их в мастерскую Коненкова. Я обратился к Рудневу с просьбой помочь мне организовать машину и получить разрешение на вывоз. Лев Владимирович с радостью согласился и сказал, что Коненков — великий скульптор, творчество которого близко ему. Наверняка из этих пней он создаст много великолепных произведений, которые обогатят наше искусство.

В десять часов вечера я с двумя большими грузовиками стоял у дверей мастерской Коненкова.

— Сергей Тимофеевич! Я привез вам две машины корней. Они стоят во дворе.

В 1965 году он создал много великолепных портретов выдающихся деятелей России: Пушкина, Маяковского, Гоголя, Шалеева, Мусоргского, Толстого, Цюльковского, Зелинского и многих других, а также свой автопортрет в мраморе.

Завершив свою работу, я с нетерпением ожидал Сергея Тимофеевича. Пришел Коненков. Бодрым шагом сделал два круга по залу и, посмотрев на меня орлиным взглядом, недовольно сказал:

— Как ты с таким вкусом взялся составлять экспозицию? Кто создал русскую музыку и озарил ее живым светом? Великий Мусоргский. Нужно эту работу вперед подвинуть, а ты ее сунул в угол. Кто воспевал эту музыку? Великий Шалеев. Надо и его выдвинуть вперед. А кто их ваял? Великий Коненков. Эти три скульптуры должны стоять впереди.

И передвинул работы туда, куда наметил. Заметив, что у меня упало настроение, он обратился ко мне:

— Когда откроешь свою выставку, тогда и будешь командовать парадом.

* * *

Я понял, что большой художник не только отражает свое личное видение и внутренние ощущения, которыми он живет. Очень важно, чтобы своим творчеством и своей жизнью он отражал определенные черты своей эпохи.

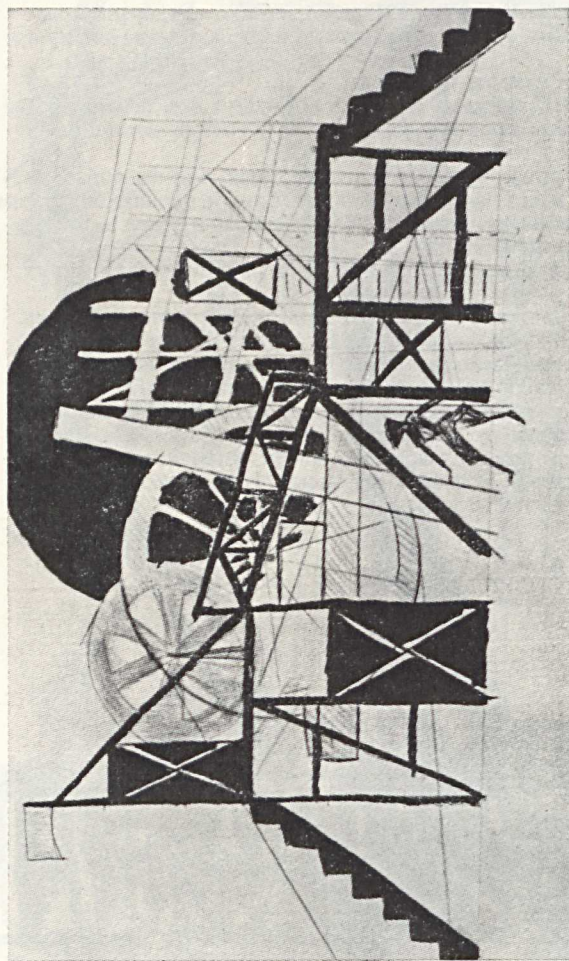
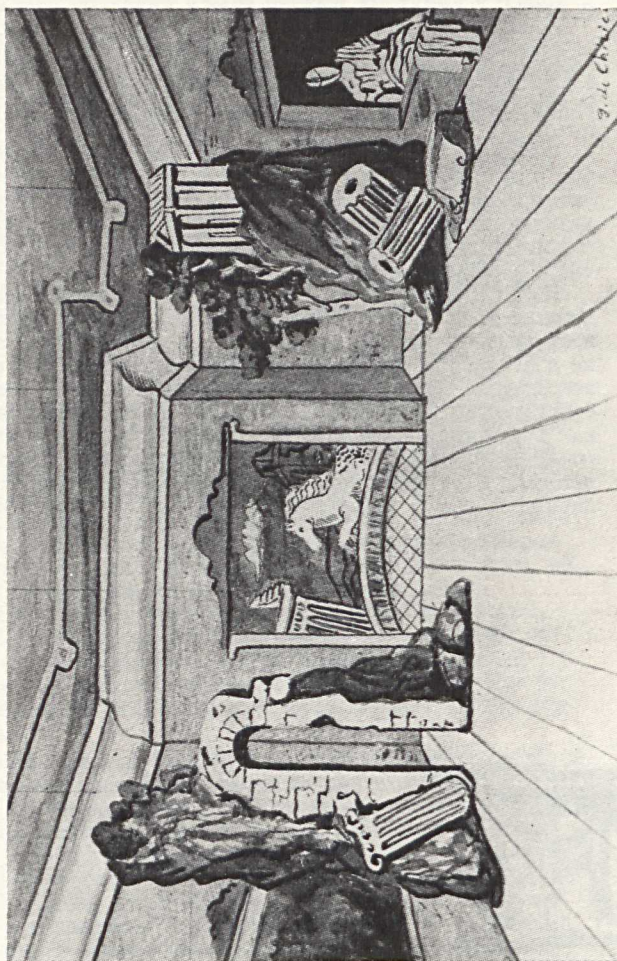
Авангард дал сценографии XX века все, что делает ее новой системой искусства оформления спектаклей. Сегодня можно ответить на этот вопрос совершенно определенно. Речь идет о поэтике, о новом художественном языке и структуре образности. Многие элементы по отдельности зафиксированы, исследованы и описаны в публикациях о сценографии в целом и о ее ведущих мастерах персонально. Нашей сценографической науке и критике и во времена застоя удавалось вполне легально выполнять свою профессиональную задачу, это был анализ действительно наиболее прогрессивных исканий советских и зарубежных художников сцены. Удавалось — потому что сценография (а соответственно, и пишущие о ней) находилась в официальной иерархии художественных ценностей между двумя другими видами искусства: изобразительным и театральным. Она подчинялась своим очень специфическим законам, вроде бы не похожим на те, что считались обязательными для этих видов искус-

по законам прямой перспективы, как окно в мир, — обобщенный образ был воплощением суммарного, смоделированного представления художника о пластическом и архитектурном содержании среды, в которой происходило сценическое действие. Теперь среда являла собой сценографическую модель всей эпохи, стиля, форм, ритмов. Такие обобщенные образы впервые были в спектаклях А. Таирова, их авторы — А. Экстер, А. Веснин.

Возникла единая декорационная установка. Эта форма уже встречалась в истории театра. В античности и во времена Шекспира ее функции выполняла сама архитектура сцены, а в мистериальном театре — симультанная декорация, воплощавшая христианскую модель Мироздания. Возвращаясь в XX веке снова на сцену — на сей раз в интерпретации кубизма, — принцип симультанности теперь подразумевал возможность одновременного показа в художественной композиции различных сторон, граней, структурных элементов того мира, обобщенный образ

Что дал авангард сценографии?

Виктор Березкин



Дж. Кирико
Эскиз к спектаклю «Бал» Ж. Кокто. 1929

Л. Попова
Эскиз к спектаклю «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. 1922

ства. Она могла развиваться относительно свободно, а все публикации о ней оказывались чаще всего вне пристального внимания официальной идеологической цензуры *. Можно было говорить практически обо всем. Кроме одного — происхождения.

Сегодня появилась возможность называть вещи своими именами и можно открыто сказать о том, что основные черты сценографии XX века порождены пластическим авангардом: кубизмом, дадаизмом, футуризмом, супрематизмом, конструктивизмом, экспрессионизмом, абстракционизмом, сюрреализмом.

От кубизма сценография восприняла его центральную идею: художник в своем произведении создает новую эстетическую реальность — путем преобразования реальности предметно существующей. Ее элементы используются как «строительный материал». Создаваемая художником эстетическая реальность обретала в театре качество обобщенного образа места действия. В отличие от декораций, изображавших на сцене место действия жизнеподобно,

которого создавался в спектакле в форме единой декорационной установки.

Если на сцене Камерного театра сценическое отражение получили художественные идеи прежде всего строго классического аналитического кубизма, то П. Пикассо, приглашенный Ж. Кокто к участию в постановке балета «Парад», принес на сцену коллажно-игровой дух, более свойственный кубизму уже во второй, синтетической стадии. Это выразилось не столько в решении тех или иных отдельных элементов оформления (скажем, внешне, по своему облику, наиболее кубистическими выглядели лишь огромные фигуры менеджеров), сколько в коллажности построения самой структуры балета, его сценографического действия.

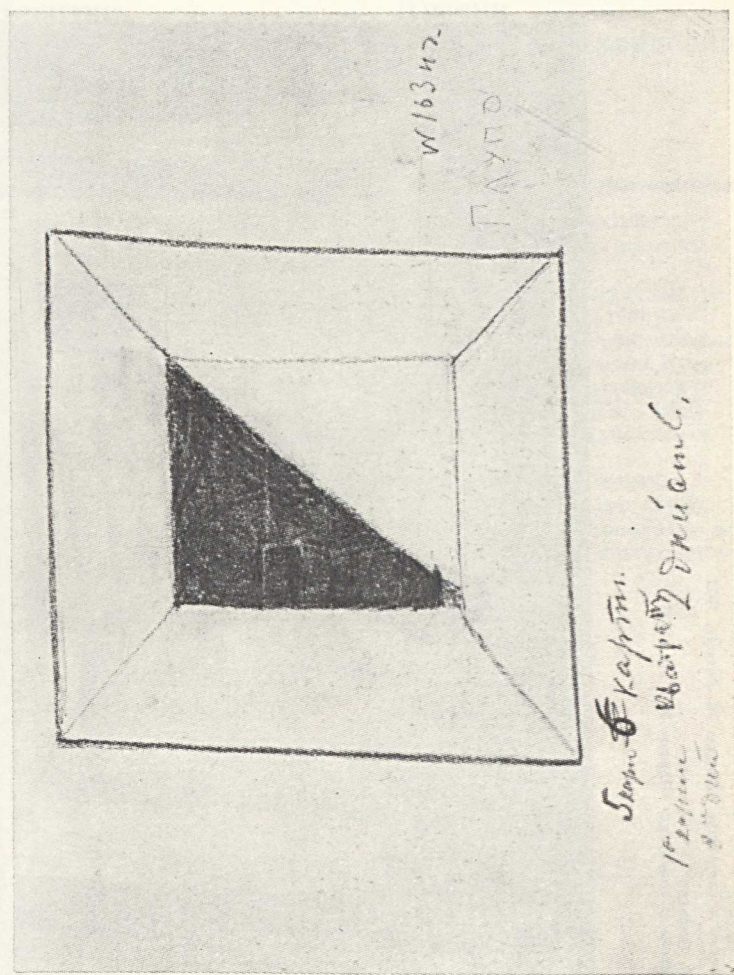
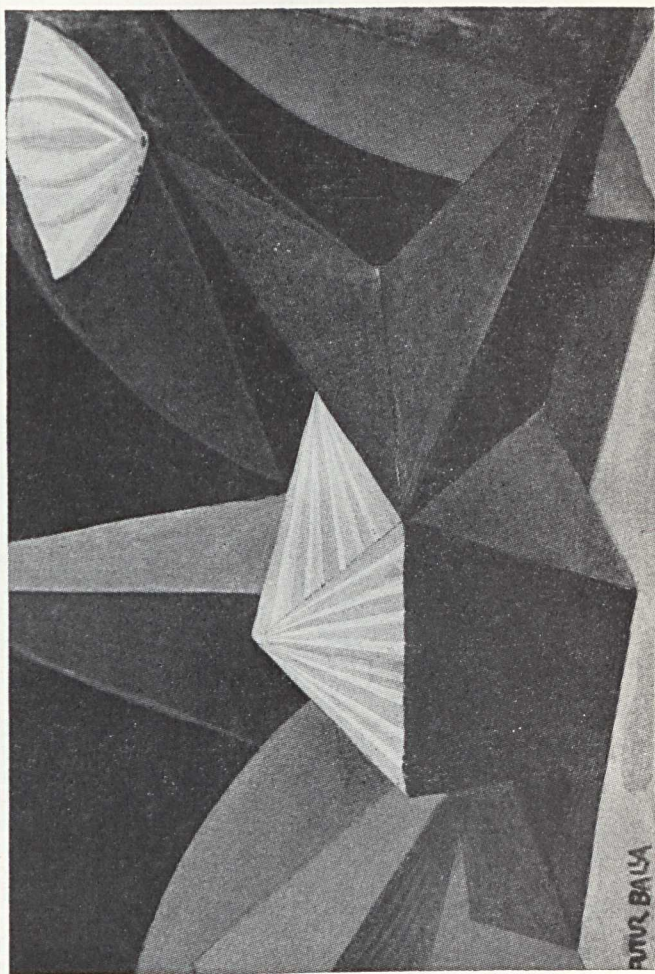
В дадаизме кубистическая коллажность претворилась в фотомонтаж, который также оказал влияние и на сценографию — прежде всего в политическом театре Э. Пискатора. С другой стороны, именно от дадаизма вошло в художественный опыт XX века представление о том,

что любой предмет из окружающего мира, самый что ни на есть обыкновенный, прозаический, произведенный для утилитарного использования, может стать художественным объектом. Самостоятельным «реди-мейд» — экспонируемым на выставке, или же элементом оформления, образом сценографическим. Сколько образов такого рода, глубоко раскрывающих содержание сценического действия, мы увидели в театре уже наших дней, например, в спектаклях Ю. Любимова и Д. Боровского!

Футуристы принесли на сцену идею движения, воплощение которой они понимали как главную задачу творчества художника в театре. Движение, интерпретируемое уже театрально, являлось выражением в спектаклях динамизма жизни урбанистического города, ее многосложной полифоничности, рваной синкопичности ритмов — в отличие от Г. Крэга, чья символистская и обобщенная (ориентированная на мир шекспировских трагедий) концепция движения казалась им уравновешенно классиче-

графию нового типа — принцип функционализма. Работа художника отныне определяется той функцией, которую оформление должно выполнять в каждый отдельный момент сценического действия. Оформление, все его элементы, детали, приемы обуславливались только и исключительно содержанием и структурной особенностью эпизода, ситуации, положения. Сцена стала у конструктивистов площадкой для игры, для действия. И все то, чем заполнял ее художник, служило и принадлежало игре и действию. Сценическое пространство открыло свои собственные выразительные возможности, оказавшиеся поистине великими и бесконечно разнообразными. Точно так же были обнаружены и богатейшие возможности тех сценических средств, которые до тех пор считались относящимися к сугубо техническому оснащению театра, — речь идет о свете и кинетике. Конструктивисты ввели их в состав нового сценографического языка, причем не только равноправно с изобразительно-пластическими ком-

Дж. Балла
Эскиз к спектаклю «Фейверк» И. Стравинского. 1917
К. Малевич
Эскиз к спектаклю «Победа над солнцем» М. Матюшина. 1913



ской, сгармонизированной и потому слишком далеко отстоящей от современности.

Однако идея движения, кинетизма, мгновенной сменяемости, способности передавать ритмы, скорости, полифоническую многосложность современной жизни, — не была единственной, которую футуризм привнес в театр XX века. Другая идея носила более общий характер. Речь идет о рождении особого вида сценического искусства — театра художника, в основе которого лежали не драматическая литература и не актерское исполнение, а пластическое творчество. Рождение этого особого вида сценического искусства явилось результатом театральных экспериментов всего авангарда в целом. Но наиболее последовательны, а главное, теоретически осмыслены и осознанно целенаправлены были те из них, что проводились футуристами — Э. Прампolini, Ф. Делеро, Дж. Балла и др.

Конструктивизм, напротив, был полностью связан с театром актерским, игровым. Его главный вклад в сцено-

понентами, но порою и приоритетно. Тем самым была заложена основа для целого направления поисков мировой сценографии XX века.

Абстракционизм — в лице прежде всего В. Кандинского — заявил о понимании цвета как самоценного средства выразительности, адекватного музыкальному. Цвет способен передавать разные состояния человеческой души во всех нюансах ее вибрации, ее «космос» — в форме ритмически-динамичных, многосложных живописных сценических композиций. С экспрессионизмом связана активизация всех средств сценографической выразительности, их целенаправленность на раскрытие внутреннего, эмоционального и психического, мира человека. Они становятся важнейшими слагаемыми спектакля. Сценографический образ обретает значение «персонажа», противостоящего герою. Сценография обогащается новым качеством открытой экспрессии, определившей творчество многих театральных художников XX века.

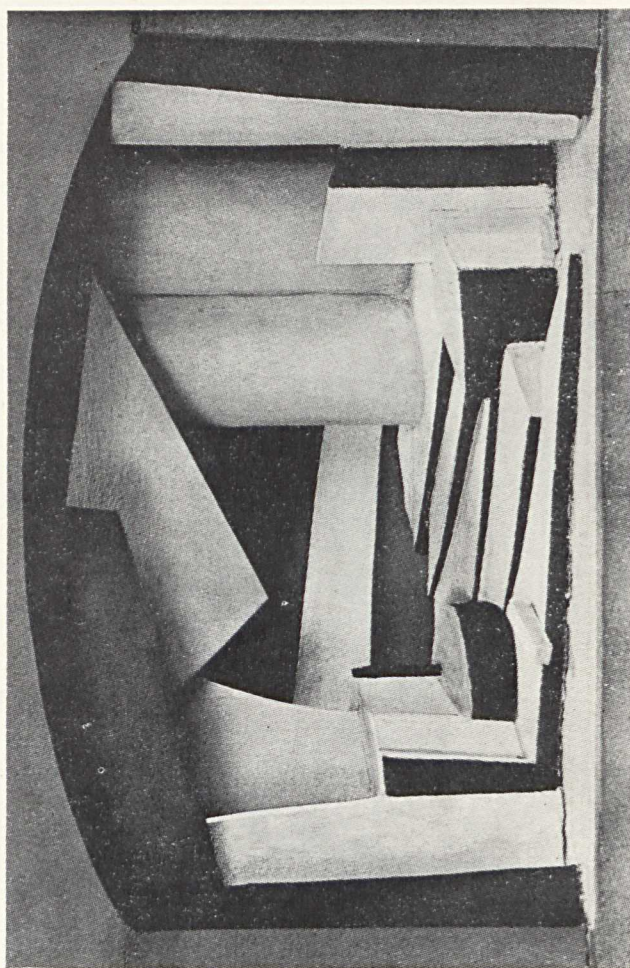
Наконец, сюрреализм дал сильнейший толчок в обла-

сти пластической метафоры. Сюда относятся прежде всего театральные постановки основоположников западноевропейского живописного сюрреализма М. Эрнста, Ж. Миро, Дж. де Кирико, С. Дали. В сороковые годы — сценографические решения французов Н. Нозля и Ф. Лабисса. Во второй половине пятидесятых и в шестидесятые — поляков Т. Кантора и Ю. Шайны, а затем большей части всей польской сценографии. Наконец, в семидесятые годы принципы сюрреалистической поэтики, ее парадоксальность и трагичность, ее фантастичность и алогичность, необъяснимость ее иррациональной и дисгармоничной гармонии по-разному сказались в сценографии такого выдающегося художника, как Х. Загерт из ГДР, и советских мастеров М. Китаева, И. Иванова, И. Блумбергса.

Влияние авангарда на сценографию затронуло и саму основу основ данного вида творчества, привело к коренному пересмотру ее сути. И если декорационное искус-

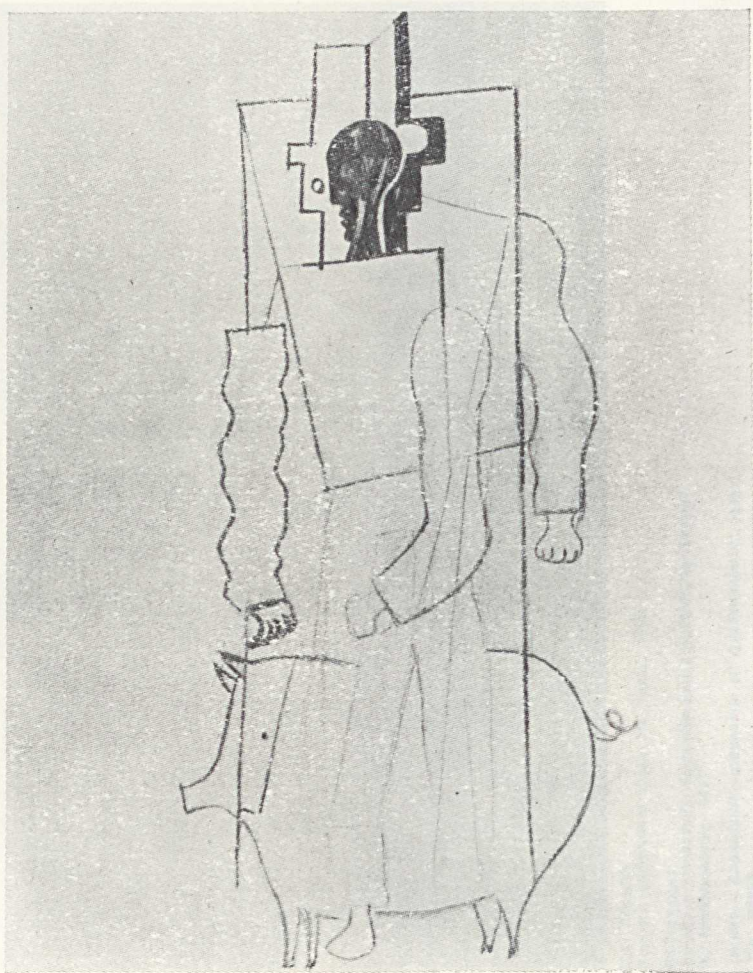
тем, что априорно существует в окружающей действительности. Оно обретает плоть, материальные очертания, становится реальным на сцене и только в момент спектакля. Уже в самом понятии «действие» заложена беспредельность свободного выбора театральным художником любых форм и способов творческого волеизъявления. Такая полная и абсолютная свобода была впервые обретаена основоположниками пластического авангарда, когда они оторвались от веками определявших содержание искусства сил земного тяготения предметной реальности и оказались в состоянии упоительной «невесомости», в открывавшемся перед ними космосе беспредметности.

Развитие сценографии XX века показало, что смысл такой полной и абсолютной свободы имеет поистине универсальное значение, выходящее в конечном счете далеко за пределы связей непосредственно только с пластическим авангардом. (Тем более что для сценографии беспредметным был, по существу, только сам объект изображения —



А. Веснин
Эскиз к спектаклю «Федра» Ж. Расина. 1922

П. Пикассо
Эскиз к спектаклю «Парад» Э. Сати. 1917

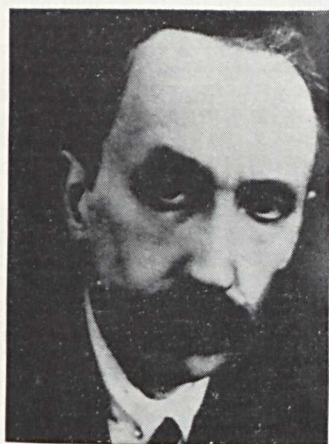


ство на протяжении всех предшествующих четырех веков своего развития, как системы оформления спектаклей в театре Возрождения и Нового времени, решало задачу изображения на сцене места действия спектакля, то в сценографии XX века эта задача отошла на второй план и подчинилась другой — оформлению самого сценического действия. На этой основе складывается уже новая система оформления спектаклей, действенная сценография — третья в истории мирового театра после декорационного искусства и еще более ранней, присущей всем видам древнего и фольклорного театра, игровой сценографии. По своему смыслу этот переход от изображения места действия к оформлению самого действия аналогичен переходу от предметности изобразительного искусства к беспредметности пластического авангарда, совершенный К. Малевичем в супрематизме и В. Кандинским в абстракционизме. Но как только их целью театральных художников стало действие, они тотчас оказались в сфере беспредметного, ибо сценическое действие не является

действие, а сценическое его воплощение носило всегда предметный характер.) Родившаяся первоначально под влиянием открытий пластического авангарда новая система оформления спектаклей — действенная сценография открыла перед художником возможность работать на сцене так, как он хочет и считает нужным для данной пьесы, данного спектакля, данного режиссера — и беспредметно, и предметно, и создавать сугубо игровое оформление, и сочинять активно действующие сценографические персонажи, и изображать образ места действия, и организовывать свой собственный пластический театр художника.

* В. И. Березкин заблуждается. Внимание к сценографии было особо пристальным и предельно подозрительным. — И. Уварова, ред. отдела сценографии.

Хотелось бы всех поименно назвать...



Некрасов
Алексей Иванович
профессор,
доктор
искусствоведения

Родился 20 марта (1 апреля) 1885 — 25 сентября 1950 погиб в ссылке.
Читал лекции в ИФЛИ и МГУ, заведовал кафедрой искусствознания во ВГИКе. Специалист в области древнерусского искусства.
Репрессирован 19 апреля 1938 года. Обвинялся в намерении восстановить монархию и занять пост министра просвещения.
20 апреля 1939 года приговорен Военной коллегией Верховного суда СССР к 25 годам ИТЛ. Постановлением пленума Верховного суда СССР от 23 июня 1940 года срок изменен на 10 лет лагерей и 5 лет ссылки. Срок отбывал в Воркутлаге и г. Александрове Владимирской области.
Освобожден 19 января 1948 года. 10 февраля 1949 года арестован вторично. Находился в тюрьме г. Владимира. Решением ОСО МГБ СССР от 18 июня 1949 года выслан в Новосибирскую область, поселок Венгерово. 25 сентября 1950 года погиб в ссылке. Место захоронения неизвестно.



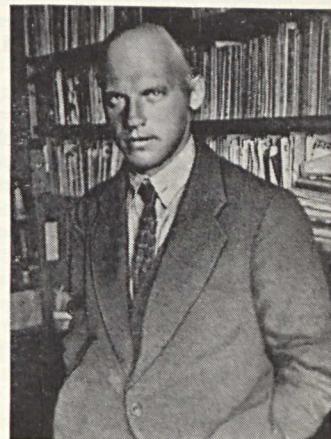
Клуцис
Густав Густавович
график, живописец,
мастер фотомонтажа

Родился 4(16) января 1895, погиб 11 февраля 1938 года (ВМН).
Участник Февральской революции 1917 года в Петрограде. Доброволец 9-го Латвийского стрелкового полка. Состоял в охране Кремля.
Участник выставки картин и рисунков Красных латышских стрелков в Кремле (1918). Репрессирован летом 1937 года по справке, подписанной работниками УНКВД МО Якубовичем и Сорокиным, позднее осужденными за незаконные аресты советских граждан и фальсификацию уголовных дел.
11 февраля 1938 года приговорен к расстрелу по обвинению в участии в фашистско-националистической организации латышей в Москве. Свидетелями по делу проходили художники П. Я. Ирбит, В. А. Андерсон и В. К. Якуб, также приговоренные к расстрелу.
3 сентября 1956 года Г. Г. Клуцис реабилитирован посмертно. Место захоронения неизвестно.



Никитин
Леонид
Александрович
сценограф,
живописец

Родился 1(14) мая 1896 — 20 октября 1942 года погиб в лагере.
Учился в МГУ и во Вхутемасе. Участник первой мировой и Гражданской войн. Оформил множество спектаклей; преподавал историю искусств, занимался литературной деятельностью.
Репрессиям подвергался трижды. В июне 1918 года, в русле борьбы с офицерством, арестован ненадолго.
В августе 1930 года приговорен к пяти годам ИТР. Отбывал на Беломорканале.
Освобожден по зачетам в июне 1934 года.
В ночь с 22 на 23 июня 1941 года репрессирован превентивно. Постановлением ОСО при НКВД СССР от 27 декабря 1941 года осужден на 10 лет ИТЛ. Погиб в лагерной больнице г. Канска Красноярского края от цинги и пеллагры.
Посмертно реабилитирован в 1963 году.
Место захоронения не зафиксировано.



Древин
Александр Давидович
живописец

3(15) июля 1889—1938 («десять лет без права переписки»)
Участник революционных событий в Латвии (1906). Участник московской выставки картин и рисунков Красных латышских стрелков в Кремле (1918). 1920—1930 преподавал во Вхутемасе-Вхутеине.
Репрессирован в январе 1938 года. Исчез бесследно. Реабилитирован посмертно в 1956 году. Место захоронения неизвестно.

Анна Ахматова

Реквием

(продолжение)

*И слезою своей горючею
Новогодний лед прожигать.
Как тюремный тополь качается,
И ни звука — а сколько там
Неповинных жизней кончается...*

V

*Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой.
Кидалась в ноги палачу,
Ты — сын и ужас мой.
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль смерти ждать.*

*И звон кандалный, и следы
Куда-то в никуда,
И прямо мне в глаза глядит
И скорой гибелью грозит
Огромная звезда.*

VI

*Легкие летят недели.
Что случилось, не пойму,
Как тебе, сынок, в тюрьму,
Ночи белые глядели.
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.*

VII

ПРИГОВОР

*И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.
У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.
А не то... Горячий шелест лета,
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.*

В каждый период нашей истории можно без особого труда вычленили области, привлекавшие наиболее видных мастеров оформительского искусства, связанные с наибольшими затратами и оказавшие наибольшее влияние на процессы стилизации. В 20-е годы это было оформление улиц и площадей, в 30-е — парков культуры и отдыха, в 60-е — крупных выставок, а в последние два десятилетия — музеев по преимуществу.

Подвижность структуры оформительского искусства заставляет предположить в нем не просто один из видов искусства (подобие живописи или скульптуры), но особый канал распространения символов культуры, функционирующий (как любая другая массовая линия коммуникаций) в соответствии с тем, кто является ретранслятором, а точнее, в зависимости от типа человека, лидирующего на арене истории, а следовательно, и в формировании культуры.

Занимаясь долгие годы оформительским искусством, я сталкивался со зрелищами, которые никто не смотрит, с плакатами, которые никого и ни к чему не призывают, с транспарантами, лишенными видимого смысла. Невольно возникал вопрос: не порождает ли единомыслие, к которому десятилетиями стремились наше общество, некие фантомы или

20-х годов книг, и научные диспуты того времени. Привлекшие большую часть актерских художественных сил революционного Петрограда, массовые действия на Васильевском острове изображали Античный мир, Европейское средневековье, Древнюю Русь. История мыслилась пространством, на котором ведется диалог с миром, подлежащим разрушению. Отличительной чертой тогдашней России было перенесение диалога с полигона национальной истории на поле битвы истории мировой и то, что вести его призывался «Новый человек».

Вера в Нового человека кристаллизовалась по мере разочарования в реформах 1861 года. Прихода ниспровергателя и науки, и искусства, и прежде всего уклада жизни — грозного судию ожидали все — и адепты, и враги. Казалось, что этот приход приблизила революция, но и после 1917 года «Нового человека» все еще приходилось ожидать. От его имени диалог вели его адепты: отсюда игнорирование трудноустановимых духовных сторон бытия и выпячивание сторон материальных, придавшее этому диалогу явные черты судебного следствия. Массовые действия на Васильевском острове строились, например, как расследования по делу о восстании Спартака, движения Томаса Мюнцера, о бунте Стеньки

существо, все еще не имеющей какого-либо объяснения. По-видимому, эта спешка была связана с некоей миссией, куда более важной, чем установка монументов на площадях. (С этим можно было и подождать.)

Эта миссия известна как ПЛАН МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ. Благодаря слову «монументальная» она была впоследствии отнесена к истории монументального искусства, однако в первые революционные годы понятия «монументальное», подобного современному, еще не существовало.

Монументальный, в понимании того времени — предвещающий, вдохновляющий, — такой представлялась прежде всего цель — переосмысление традиционной истории царей в новую историю — классовой борьбы. Вытекавшее из нее стремление побудить миллионы людей к разрушению старого мира было действительно величественным.

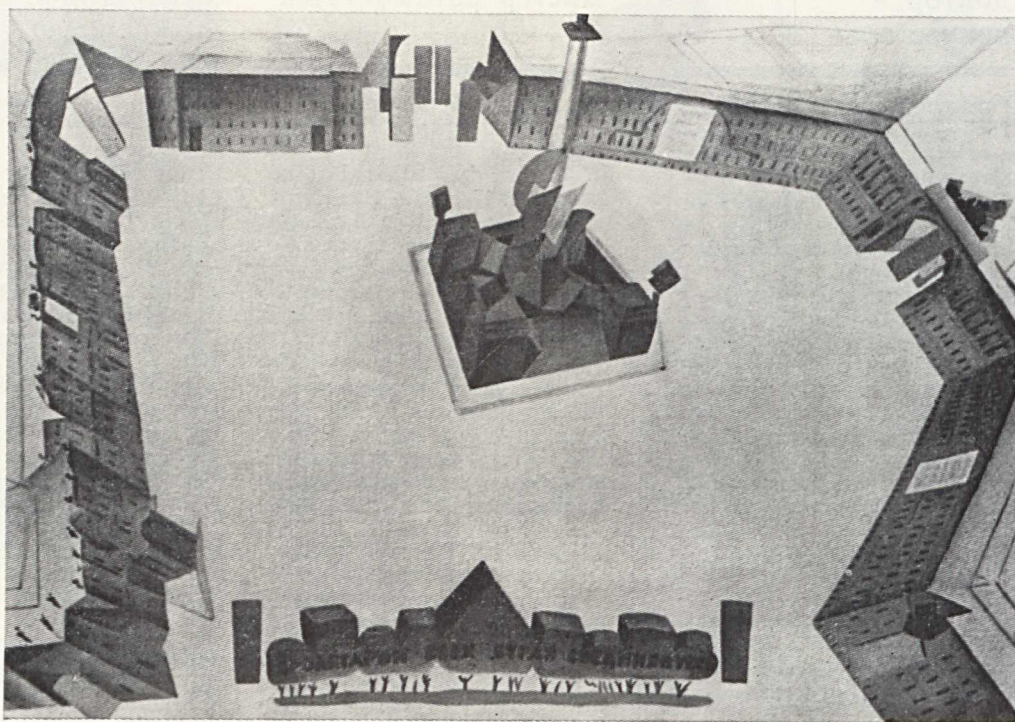
План монументальной пропаганды предполагал установку шестидесяти шести памятников тем, кого русская интеллигенция почитала предтечами Нового мира. Поэтому каждый новый памятник служил как бы параграфом приговора Старому миру. Соответственно, непопулярные в среде русской интеллигенции деятели прошлого, в качестве

Точки над



В контексте единомыслия

Борис Бродский



призраки, хотя и не материальные, но обладающие реальным влиянием на нашу жизнь, столь большим, что для них и во имя их затрачивались миллионы, сводились леса, опустошались недра? И не индуктировали ли именно фантомы те сменявшие друг друга образы врага, на борьбу с которыми ушло столько времени и интеллектуальных сил?

Вопросы эти не надуманные и не умозрительные. Без ответа на них не удастся разобраться ни в тех напастованиях, из которых ныне сложилась наша с вами среда обитания, ни в том, кто же такие в конце концов мы сами.

Апокалиптический синдром

Переживание революции как венца истории свойственно разным эпохам. В силу этого и русская жизнь в 1918—1923 годах была пронизана историзмом. Когда в 1919 году была сформирована комиссия по переименованию московских улиц, они получали названия отнюдь не по именам революционных героев. Вспольный, Скатертный, Хлебный переулок — все эти названия даны после революции и основаны на данных археологии. Историческое существование конструировалось тогда на глазах.

Об историзме, пронизывающем атмосферу первых лет революции, говорят и номенклатура издававшихся в начале

Разина. История, трансформированная в протокол (то, что позже станет называться «вульгарным материализмом»), проявляется прежде науки в массовых действиях, то есть в новом, порожденном революцией, искусстве.

В качестве человека будущего «Новый человек» воплотиться не мог, но в роли инстанции, ведущей следствие, он должен был иметь плоть, сейчас и немедленно.

Присмотритесь: 28 сентября 1918 года в Петрограде был открыт памятник Радищеву, 27 октября — памятник Н. Добролюбову, 7 октября — К. Марксу, и 7-го же — Ф. Лассалю. 17 ноября состоялось открытие памятника Н. Чернышевскому и Генриху Гейне. 27 ноября — Тарасу Шевченко, 29 ноября — Софье Перовской. В феврале-марте 1919 года происходит торжественное открытие памятника А. Герцену, О. Бланки, Д. Гарибальди, М. Глинке. Проектировались и находились в работе памятники М. Бакунину, К. Либкнехту, Р. Люксембург, Ж.-П. Марату, Степану Разину.

Этот (неполный) перечень прежде всего рисует напряженную историческую мысль, служившую как бы стержнем культурной жизни, он свидетельствует не только о крайнем напряжении творческих сил, о котором пишут практически все, но и о лихорадочной спешке, по

символов Старого мира, лишались права на уже установленный им монумент. Одни поднимались к небу, другие низвергались в тартарары. «Ошую» и «одесную». На глазах у всех разыгрывалась ситуация Страшного суда.

В фондах ГРМ находятся эскизы Викторий, разработанные для оформления одной из петроградских площадей в 1921 году. Хотя не известная нам ныне система оформления была призвана прославить Революцию, фигуры крылатых богинь с фанфарами достаточно открыто были одновременно и ангелами, медными трубами сзывающими на Страшный суд живых и мертвых.

Приходится читать, что план монументальной пропаганды осуществлялся с помощью фанеры, папье-маше, гипса (подобно праздничному оформлению улиц) в силу экономической разрухи. Однако по всей стране рушились бронзовые памятники и снимались церковные колокола. Бронза в наличии была. Однако в ожидании близкого «конца времен» применять вечный материал было бессмысленно.

Относиться к новому «оформительскому искусству» монументы, поставленные в первые годы революции, заставляет, однако, не материал, а то, что творения, казалось бы, неколебимые, традиционно укорененные в структуре города, уступа-

ли место изображением пестойким, слабо привязанным к планировке. На город, как снежный покров, накладывалась некая идеологическая нагрузка. Это и было рождением советского оформительского искусства. Из гипса, фанеры и куча оно сплетало надгробный венок истории. Завершение плана должно было стать сигналом к тому, что мир насилия разрушен «до основания». В этот момент в сияющей мантии лозунгов и транспарантов явится и ярче солнца вспыхнет Новый человек... «кто был никем, тот станет всем». НАСТУПИЛО БУДУЩЕЕ!!!

В тридцатые годы, когда «конструктивизм» и «формализм» стали синонимами, родилась и тенденция относить появление конструктивизма чуть ли не к семнадцатому году. Не преодолен этот взгляд и сегодня, хотя переживающий свой расцвет В. Кандинский или опыты ИНХУКа, занятого разложением света и расчленением формы, свидетельствуют об обратном — о господстве в искусстве первых лет революции принципа деструктивности, отвечающего разлитому в культуре апокалиптическому синдрому.

В оформительском искусстве деструктивность проявилась особенно ярко. Раскраской листьев деревьев в сквере на Театральной площади Аристарх Ленгулов пытался как бы «вскрыть» коробку

пичей. Будущее объявлялось рациональным и управляемым. Маяковский требовал «хватать будущее за жабры и тащить его за хвост». (В этом же был и смысл конструктивизма.)

В разгар постройки Магнитогорского комбината в 1932 году для праздничного оформления площади Свердлова в Москве строится блуминг из фанеры. Агрегат двигался и «выдавал» прокат. В 1935 году на той же площади «функционируют» только что спроектированные станции метро. Задолго до того, как Днепротэс дал ток, днепровская плотина — на фасаде здания МОГЭС уже работала «на полную мощность», будущее «за хвост» оформители хватали буквально.

Слова поэта: «Отечество славлю которое есть, но трижды, — которое будет» — означают, что он не только «представляет» себе будущее, но «знает» его настолько, чтобы прославлять. В обеих своих комедиях Маяковский исходит из прямого проникновения в будущее, которое и соотносит со смыслом жизни.

На протяжении второй половины двадцатых — начала тридцатых годов, в ходе так называемой философской дискуссии, были осуждены представления об общечеловеческой природе и общечеловеческой морали.

Просветительство и неприятие авто-

ции, но на какие? Ни с потребностями городской жизни, ни с экономическими, демографическими, социальными процессами того времени «космические города» Малевича, «летающие города» М. Крутикова никак не соотносились. Ни в русском, ни в мировом градостроительстве корней они как будто не имели. Они и впрямь рождались как бы в завтрашнем дне, в который были вхожи их авторы.

«Наш паровоз, вперед лети!» в будущее (без промежуточных станций) — девиз этот лежал в основе «Горизонтальных небоскребов», которые Эль Лисицкий предлагал установить над местами, где в его время извозчики биржи пересекались с линиями московского трамвая, или в основе генерального плана Москвы Н. Ладовского с центральной «политической» осью, регулярной сеткой жилых кварталов и параболой жилых районов.

Движение стало универсальной метафорой будущего. Отрывая романтическую мысль от прозаической реальности, оно заставляло огромную страну жить автопробегами и байдарочными походами, полетами в стратосферу, перелетами через полюс, парашютными рекордами. Отсюда когда-то несомненно понятные, но сегодня совершенно загадочные слова Мейерхольда: «писать нужно... не забывая о движении и пространстве в направлении будущего».

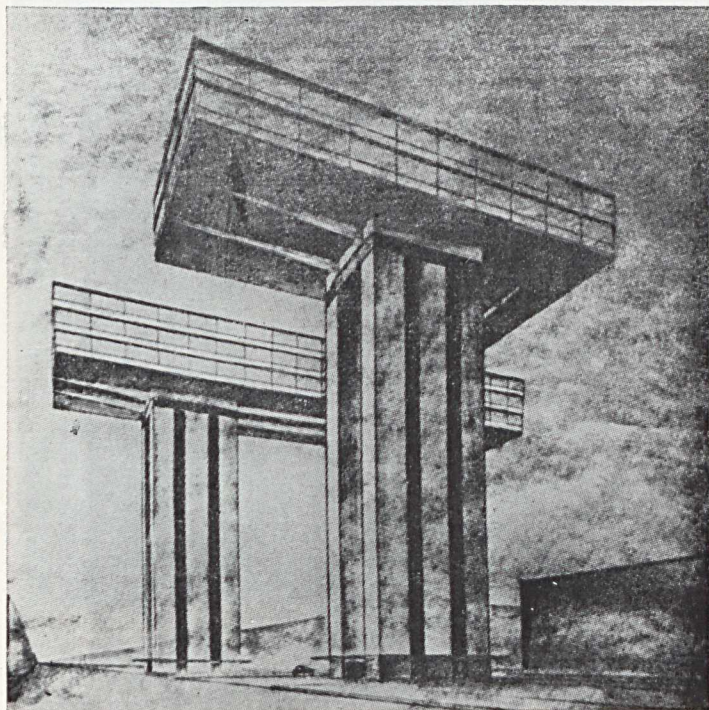
Господствовавший в оформительском искусстве в 20-х годах фотомонтаж сопоставлял в едином целостном пространстве явления, не стыкующиеся в обыденной жизни. Эль Лисицкий, Сергей Сенькин, Густав Клуцис, Александр Родченко и целая когорта менее значительных мастеров работали над внешне правдоподобной, но в то же время обладающей особыми масштабами соотношений подвижной средой, в которой предмет терял функциональные связи, выходил из подчинения человеку и превращался в эскорт переселенцев в будущее. А сами лишённые вещных атрибутов переселенцы, в свою очередь, теряли признаки личности.

Еще недавно «Новый человек» казался Человеком будущего. Со второй половины 20-х годов появляется представление о человеке будущего, никак и ничем на «Нового человека» не походящем.

У В. Мейерхольда и А. Родченко в спектакле «Клоп» люди будущего вышли на сцену в... униформе: отличить друг от друга их было невозможно. То же самое и в домах-коммунах, проектировавшихся тогда же братьями Весниными: здесь питаются в общественных столовых, поочередно моются в общественных душевых, принимают гостей в общих гостиных, в окраске которых не допускаются яркие цвета. Людей отличает и полное единообразие вкусов. Долгой моду! Никаких колец, серег, бус или иных украшений! Никакой косметики, пудры, губной помады! Все это «обывательский быт». По словам Маяковского, он «страшнее Врангеля» прежде всего потому, что так или иначе подчеркивает индивидуальность.

В стихотворении «Летающий пролетарий» в 1925 году Маяковский открыто изгоняет из быта все индивидуальное, ибо, подобно современному ему поэту и профсоюзному деятелю А. Гастеву, предлагавшему заменить рабочим имена номерами, Маяковский был сторонником нивелировки.

Одновременно до неузнаваемости меняется и сам Новый человек. Отложив судейский парик и мантию, он взял на себя командование отпльтием в завтрашний день, ибо он в завтрашнем дне уже побывал. «Новый человек» уже не Судья, — он «Титан», и к этому Новому человеку и Титану художник примеривает самого себя. Грандиозность создаваемых художественных систем, роднящих между собой столь непохожих Малевича и Фаворского, Лисицкого и Леонидова, Татлина и Маяковского, была проявлением титанизма. Титанизм побуждал мастера книжной гравюры подниматься на строительные леса, оформителя — вводить кино в выставочную экспозицию,



Н. Альтман
Праздничное оформление
Дворцовой
площади в Петро-
граде. 1918

Э. Лисицкий
Горизонтальные
небоскребы на Никит-
ской площади в Москве.
Проект. 1924

Большого театра и создать перетекание театрального действия из ограниченного трехмерного пространства сцены в беспредельность. Точно так же Натан Альтман пытался «взломать» пространство Дворцовой площади установкой огромных цветных плоскостей и колоссальных фигур, переносивших композиционный центр ансамбля на транспарант с евангельской параболой «кто был никем, тот станет всем». Сама же Александровская колонна одевается в рассыпающиеся, словно грозящие обвалом, фанерные кубы.

Наш паровоз, вперед лети!..

Если в первые послереволюционные годы разрушение «мира насилия» представлялось главным, то к середине двадцатых годов приоритет приобрел вопрос: как все же «мы наш, мы новый мир построим»? Прежде русский язык знал, что «строят» избу, церкви, крепости. Выражение «строить шубу» рассматривалось как расширительное. Постепенно начали говорить «строить семью», «строить планы», в конце концов и «строить новый мир». Но строительство мира еще не означает «строительство будущего». Выражение это, свойственное поздним двадцатым — ранним тридцатым годам, прежде всего означает уверенность в том, что судьбу можно рассчитать или сложить из заготовленных заранее кир-

ритетов, недавние атрибуты «Нового человека» становятся принадлежностью мира, который он же и осудил. Прошлое превращается в предысторию, а мировая культура — в протокультуру, и все, что за гранью «классовых интересов пролетариата», оказывается присущим старому, подлежащему слову миру. Небывалые по размаху реставрационные работы в Кремле в 1918—1921 годах сменяются в 1930—1932 годах сносом кремлевских Вознесенского и Чудова монастырей или памятника начала XIV века — кремлевской церкви Спаса на Бору. Вечность превращается в порочный круг, разрываемый революцией, которая в свою очередь из венца истории перетолковывается в ее начало.

В условиях предыстории лишается смысла историческое бытие, диалог с прошлым замирает. Интерес и уважение к старине падает. Монументальная пропаганда свертывается, о ней попросту «забывают», ибо синдром апокалиптический сменяется синдромом эсхатологическим.

Сегодня, когда идеи зонирования городов или создания пешеходных магистралей всеми признаны великими достижениями русской художественной мысли двадцатых годов, поражаешься тем, кто генерировал эти идеи. Мыслители того времени, конечно, опирались на тради-

живописца — ставить спектакли. Если в литературе того времени мы и не найдем столь ярко выраженной универсальности, то все же «синдром титанизма» прослеживается во «всемирности» творений А. Платонова, В. Маяковского, Бориса Пильняка.

«Я другой такой страны не знаю...»

В 1939 году в советском павильоне на Всемирной выставке в Нью-Йорке тематические залы шли анфиладой, заполненной фотомонтажами, диаграммами, транспарантами. Независимо от тематики, по одной из стен зала тянулось творение бригады московских живописцев — панно, изображающее сотни фигур, танцующих, водящих хороводы или прихлопывающих в такт музыке. Люди всех возрастов, всех национальностей, населяющих СССР, ликовали под открытым небом среди балюстрад, фонтанов, парковой архитектуры.

В конце тридцатых годов на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке на фресках, сграффито, плакатах было не меньше танцующих фигур, нежели продуктов сельского хозяйства в экспозиции. В только что построенной тогда гостинице «Москва» живописные плафоны тоже изображали парки с танцующи-

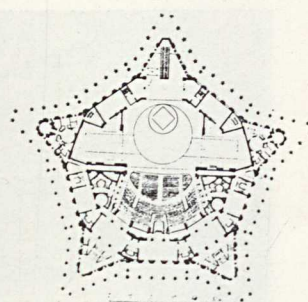
м людьми. Стук носил очень яркий, и быть в шахте героем труда». Казалось бы, право выбирать себе галстук не столь уж большое завоевание, однако это уже нечто иное, нежели ригоризм унифицированных людей будущего. Без этого ригоризма роль Титана сводится на нет, ибо он, по определению, несовместим с «кто был никем, тот станет всем». Это осознание происходило постепенно, пока не вылилось в искоренение титанизма, каковым являлась в те годы борьба с формализмом.

Однако уже не «люди будущего» отменяют и Мейерхольда, и Платонова, и К. Малевича, и М. Ладовского, и А. Гастева, а новый тип, обозначивший сам себя как «Сознательный человек».

Если обратиться к старинным толковым словарям, то для Даля «сознательность» — это состояние трезвого ума и свободной воли. Оппозиция сознательности для него — бессознательность. Иное дело — для вышедшего в тридцатые годы словаря Ушакова. Здесь оппозицией сознательности служит «несознательность». Несознательный человек тридцатых годов может действовать вполне сознательно, а сознательный — оказаться в бессознательном состоянии. Термин Даля обозначает психофизическое состояние, у Ушакова — благонамеренность, добровольное

ко сократил рекламное оформление города. Одновременно режим экономии стал сводить праздничное оформление городов к портретам «сухой кистью». Однако оформительское искусство не замирало, а как бы стекало с улиц и площадей в гигантские резервуары, которыми в те годы служили городские парки, получившие странное название — культуры и отдыха.

ЦПКиО представлял неограниченное поле деятельности как для конструктивистов во главе с Эль Лисицким и братьями Стенбергами, так и для представителей сторонников набравшей государственной вес иллюзорной (реалистической) живописи во главе с В. Н. Яковлевым. Здесь, в парках, даже борьба с формализмом утрачивала свой накал: важен был не облик того или иного отдельного объекта, а сама концепция парка. Как бы ни отличались парки культуры и отдыха видом, размерами, площадью, они всегда начинались аркой, подобием священных (райских) врат. Они непременно тянулись вдоль своего рода пути праведности — осевой, прямой, как стрела, аллеи. Парк имел зеленые кущи, поляны для хороводов «райских душ» и был уставлен символами бессмертия — дискоболами из цемента и гипсовых «Девушками с веслом».



К. Алабян
Театр Советской
Армии в Москве
1934—1940

ми под синим небом людьми.

Как мы хорошо знаем, предвоенные годы отнюдь не были временем сверхъестественного веселья, но во всех наркоматах, во всех институтах, техникумах и любых учреждениях висели призывы вступать в кружки по изучению западных и балльных танцев. Всюду проводились конкурсы на исполнение краковяка или падеспани. В ресторанах под оркестр танцевали до пяти часов утра. *Сколько песчинок в море на дне, Столько и нас подрастает в стране, Самой красивой, самой счастливой, — нашей стране!*

В «самой красивой, самой счастливой» стране рождаются и самые прекрасные дети, потому что «никто на свете не умеет лучше нас смеяться и любить». В живописи это выражали «колхозные праздники», в кино — государственные учреждения, устремляющиеся в полном составе на южный курорт помогать влюбленным распутать недоразумение (фильм «Моя любовь»). Универсальным символом новой жизни стал теперь танец — тоже движение, но уже не космическое, а ритмизированное, упорядоченное, введенное в рамки.

Как метафора счастья, танец несет в себе, пусть в минимальной степени, нечто от личности исполнителя. Времена изменились. Теперь даже «можно гал-

ограничение в материальных благах, правах и привилегиях, исполнительность, безропотность. Образ «Сознательного человека» четко очерчен в шляжере конца тридцатых:

*Мы и пишем, мы и пашем, мы и строим
мира подъем,
Мы и любим, мы и пляшем, мы и песни
веселые поем.*

Уверенность в том, что «мы строим мира подъем», лежит в основе «боевистости», направленной против титанизма. «Сознательный человек»-фантом наносит фантому «Человека-Титана» удар, оказавшийся смертельным.

Детище окончательно установленно-го единомыслия — «Сознательный человек» живет в самой счастливой стране, среди самых красивых садов — в раю, в Эдеме. Однако созерцание танцующих фигур на стенах и сводах не может дать ощущение рая обитателю коммунальных квартир. Рай должен быть где-то рядом, куда попасть можно, перейдя улицу, завернув за угол, что и отразила популярная некогда песня Леонида Утесова «От Сокольников до парка на метро»: первая линия метрополитена, служившая символом победившего социализма, на самом деле пересекала столицу, соединив два парка — ЦПКиО и Сокольники.

В тридцатых годах переход от торговли к нормированному распределению рез-

В этом раю посетителей встречали театральные постановки, концертные программы, эстрадные выступления, кинофестивали, танцы, кружки, аттракционы, карнавалы, маскарады, спортивные игры, викторины, читальни, купальни, лодочные станции, киоски, павильоны мороженого и массовики-затейники. Чем страшнее был ад, в который ввергались тысячи, тем привлекательней должен быть рай, в котором «Сознательный человек» забывал о судьбе родных и близких.

Масштабность отдельных «мероприятий» ЦПКиО, таких как балетные спектакли с участием одновременно полного состава труппы Большого театра, Театра оперы и балета им. Кирова и Московского театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, или таких как оркестры из лауреатов и хоры в составе оперных солистов, кажутся сегодня невероятной. Современные западные культурные центры типа Линкольна в Нью-Йорке или Кеннеди в Вашингтоне, будучи наследниками мероприятий, проводившихся на месте бывшей московской свалки, так и не достигли масштабов и универсальности ЦПКиО тридцатых годов

Продолжение статьи в № 3 — 1990



Кунсткамера

Пугало — подобие человека

Ирина Уварова

Выставка «Пугала» организована в СССР независимым фотографическим агентством «Фотомост». Впервые была показана на фестивале «Фотолето-89».

Итак, «Пугала», фотограф Анс Силвестер, 1938 год рождения. Силвестер — фотограф-путешественник.

Его альбомы, фотоэскизы публикует агентство «Рафо». Это: «Цыгане», «Мавры» и «Дорогой инков». Это: «Игры в шары и иные игры Прованса». Альбом, посвященный национальным паркам Франции, и книга о лошадях национальных парков. Широта интересов ошеломляющая, понять, что именно волнует его, сложно. Несомненно одно — его влечет не экзотика, у него есть скрытый план серьезных и ответственных действий.

Какие люди жили и живут на этой земле? Какие животные обитают рядом с людьми? Люди выращивают лошадей, культивируют парк, играют в шары. Его занимает какая-то деятельность человека — вовсе не та, к которой мы приучены фоторепортерами. В сферу этой странной деятельности включаются пугала — «Дневные фантомы». Он собирал их во многих странах, коллекционировал. Может быть, он первый их открыватель.

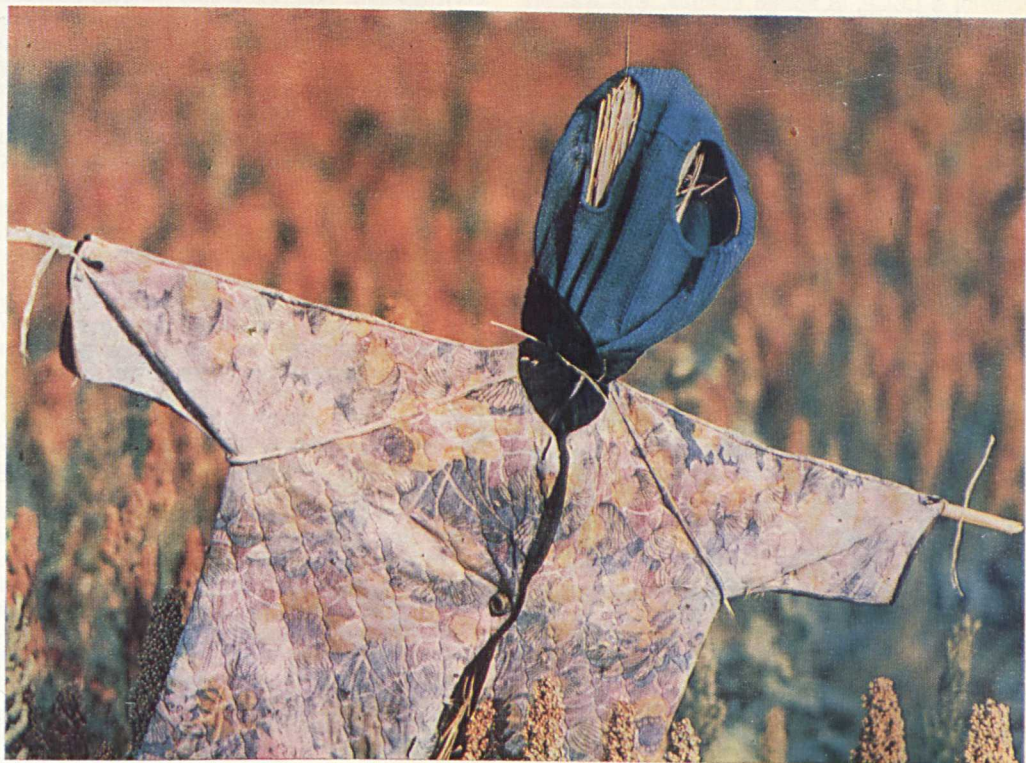
Нас пугала привлекают тоже. Они есть артефакты, изделия, куклы. Но само их происхождение диктует им особенную

непреднамеренность. Вряд ли их безымянные создатели имеют в мыслях своих образ пугала, потом воплощаемый в материале. Нет! Пугало возникает каким-то иным способом, полутворческим что ли, и в том его загадка. Тайна происхождения налицо. Силвестер это понял. Современное пугало — это набитый чем-то комбинезон «б/у». Оболочка, облившаяся человека, набита сеном, соломой.

На диком Западе Силвестер встречался с респектабельными пугалами, они носят вполне сносную куртку, щеголяют в джинсовке, заламывают на ухо берет и пользуются велосипедом, хотя и ржавым. Таков опыт «натурального макета» человека, создаваемый, я подозреваю, не столько для того, чтобы оставлять в дураках невинных птишек. Тут же реализуется какая-то творческая потенция, свойственная человеку не-художнику, стремящемуся оставить свое подобие, дублировать, удвоить себя.

В этой коллекции пугал (кстати, выставка была на Каширке) теоретики могли бы обнаружить приверженность создателей этого вида декоративно-прикладного искусства к различным направлениям. Романтизм, реализм и, разумеется, сюр. Сюрреализм, протягивающий руку абсурду. А мне запомнилась фотография, оказавшая бы честь развитому символизму: белый полиэтиленовый призрак в тумане. Не ежик в тумане, а фантом. Шекспирова ведьма. В пустых руках гремят консервные банки. Их звук у меня в ушах.

Я их почитаю, пугал этих. Не умею фотографировать, потому запоминаю наизусть, где каких увижу. Помню испанские полупрозрачные мумии в Коломенском (кто-то наматывал полиэтилен на палку, и у него со зрением и восприятием было что-то как у Эль Греко). Помню двух мелких бесов на эстонской грядке — беленького и черненького, они зябли на холодной заре и кутались в детские пальтишки. А когда моя кошка топтала укроп в приоконном ящике, меня научили поставить ей пугало собаки. Тут есть логика по крайней мере. Но где же логика в том, чтоб птицу пугать человеком? Хочется в пугале видеть допотопную богиню с грозной осанкой и нелепо разинутыми лапами, а с нею как-то связаны птицы. Птицы — в скворечнике, скворечник — домик для маленькой куклы — и все бесконечно. И все бесконечно в мире. Он сильно изменился — судите хотя бы по пугалам Силвестера. Еще раз смотрю его фотографии. Теперь эти твари посреди поля, подобия людей, кажутся мне увиденными с равнодушной летающей тарелки. Наверное, она летает и думает: это и есть люди, они живут на планете Земля.



Опубликовав в журнале обращение американского арт-дилера к советским художникам («ДИ», 1989, № 7), редакция никак не ожидала, что именно этот материал вызовет такой шквал откликов. Правда, большинство читателей просили лишь сообщить адрес заморской галереи... Но из этих писем мы сделали важный вывод: советские художники имеют очень смутное представление о том, как живет искусство в тех странах, о которых они до сих пор читали лишь, что «там собственность царит и капитал» (А. К. Толстой).

Сегодня журнал начинает серию материалов, которые должны заполнить эту брешь в нашем образовании. Хватит питаться слухами. Слово — сотруднику журнала «Искусство в Америке», художественному критику Джейми Гамбрелл и известнейшему американскому арт-дилеру Рональду Фельдману.

Искусство и рынок

Как это делается в Америке

Джейми Гамбрелл

— Ваш вопрос вернул меня к трудностям, с которыми я уже сталкивалась однажды. Пять лет назад я приезжала в СССР собирать материал для статьи о современном советском искусстве. Вернувшись в Нью-Йорк — переписала московские интервью, посидела в библиотеках, поговорила с художниками-эмигрантами и наконец, решив, что всего этого больше чем достаточно, уселась писать. Но уже завершая вступление, обнаружила себя в полной растерянности. Стало ясно, что все не годится.

Я упоминала, например, что посещала московские музеи и галереи. Со словом «музеи» проблем не было (они во всем мире — примерно одно и то же), но вот «галерея» должна была вызвать у американского читателя такую цепь ассоциаций, которая могла совершенно увести его в сторону или, точнее, ввести в заблуждение по поводу природы советской художественной жизни. Это слово несет в себе для нас набор специфических экономических и социальных связей, каких просто нет в Советском Союзе. Я вдруг увидела, что тот способ, каким живет искусство в Америке, настолько укоренился в нашем сознании, что стал как бы его (искусства) второй природой, чем-то само собой разумеющимся. Было просто невозможно найти аналогии, которые бы дали американцам представление о той системе организации художественной деятельности, которая практикуется в СССР. В конце концов, мне ничего не оставалось, кроме как попросту рассказать все с самого начала — как строится карьера советского художника, как он живет, получает образование, вступает в творческий союз и т. д. Иначе говоря, я попыталась вычленил правила, которые (при всех исключениях) регулируют художественную жизнь.

Теперь же, оказавшись перед лицом подобной задачи, но уже в обратной перспективе — когда вы меня попросили осветить механизмы американского художественного устройства для советских читателей, — я чувствую, что мои трудности возрастают во много раз. Ведь в данном случае я могу утверждать только одно с полной уверенностью — что никаких твердых правил, которые бы регулировали существование американского художника, не существует вовсе. Каждый раз соблазн установить какую-либо закономерность наталкивается на тысячи исключений. Наша художественная инфраструктура представляется, на взгляд из Нью-Йорка, столь же запутанной, как видится и отсюда. А ее масштаб и разнообразие вообще не поддаются интерпретации в советских терминах.

Это произвольное, часто почти хаотическое разнообразие порождено более или менее свободной рыночной экономи-

кой (при всех, разумеется, оговорках, что в данном случае речь идет не совсем о товаре). Конституирующей чертой американской художественной жизни является полное отсутствие какого бы то ни было централизованного управления. Тут нет ни организационного аналога Министерства культуры, ни чего-то похожего на союзный или республиканские Союзы художников, ни Академии художеств. Нет ни Худфонда, ни пятилетнего плана, ни системы закупок и договоров под выставки. Вместо всего этого мы наблюдаем постоянно изменяющиеся, существующие в разных комбинациях вложения и усилия — денег и времени — на всех уровнях частной, общественной и государственной активности (и это отличает нас даже от Европы, где правительства и местные власти больше стремятся оказывать финансовую поддержку искусству, чем их американские двойники).

Есть и другая существенная особенность — люди, которые этим занимаются. В Соединенных Штатах (как и в Европе) работает гигантский слой профессионалов — историков искусства, критиков, менеджеров, музейных кураторов и научных сотрудников, директоров и работников галерей. При любых исключениях можно сказать, что функционирование художественной инфраструктуры (устройство выставок, издание каталогов, отбор произведений для музеев и частных коллекций) осуществляется именно этой категорией специалистов и не контролируется самими художниками. Разумеется, такой принцип порождает массу проблем — многие части инфраструктуры неминуемо бюрократизируются, обнаруживая нечувствительность к нуждам художников. Но это освобождает последних от превращения в бюрократов.

Мне кажется, чтобы познакомить советских читателей с устройством художественной жизни в Соединенных Штатах, лучше всего начать с различных типов выставочной деятельности. Все они могут быть разнесены по двум категориям: коммерческие и некоммерческие. К первой относятся те, как правило, частные (а иногда принадлежащие корпорациям) галереи, которые ищут «надежных» художников, чтобы обеспечить себе регулярность и постоянство выставок и продаж.

По числу известных галерей Нью-Йорк может быть назван столицей искусства, хотя Чикаго и Лос-Анджелес также должны быть отнесены к художественным центрам, не говоря уже, например, о быстро развивающемся Хьюстоне. Но только в Нью-Йорке, в его 600 галереях экспонируются самые разные художники Америки, Европы и даже (хотя и реже) стран третьего мира. Вне Нью-Йорка галереи чаще всего по-

казывают собственных, местных мастеров.

ВОПРОС:

Ну вот, допустим, нью-йоркская галерея заинтересовалась работами художника, как строятся их взаимоотношения?

— Тут нет единого правила, все зависит от индивидуального желания и договора. Обычно американские дилеры не любят подписывать контракты, обеспечивающие художников ежемесячным пособием (это скорее европейская практика). Как правило, они берут работу на комиссию, и художник получает свои 50 или 60% тогда и только тогда, когда работа продана. Зато галерея берет на себя финансовый риск затрат на экспозицию, рекламу, фотодокументацию.

Такова стандартная практика лучших галерей. Но бывает, что дилеры предлагают художникам оплачивать часть расходов на экспозицию, рекламу и каталог. (Впрочем, что касается каталогов к выставкам, то мнение, что их делают у нас обязательно, совершенно неверно: это тоже скорее европейская практика. И уж совсем редко у нас дилер заказывает критику статью в каталог, хотя и такое бывает.)

В случае если художник пользуется успехом, галерея держит картотеку его работ и фиксирует весь путь их продвижения. Она может передать их займы другим галереям и музеям для показа и координирует эту деятельность. Она может также передать произведения в другой город для продажи — в этом случае художнический процент от цены остается тем же, но первый дилер тоже получает свою долю (обычно от 10 до 20%).

Есть художники, которые предпочитают полнейшую независимость от галереи; есть такие, которые хотят иметь дело исключительно с одной галереей и координировать все прочие выставки через нее. Все зависит от того, как составлен контракт, а он, в свою очередь — от личного желания художника и галериста.

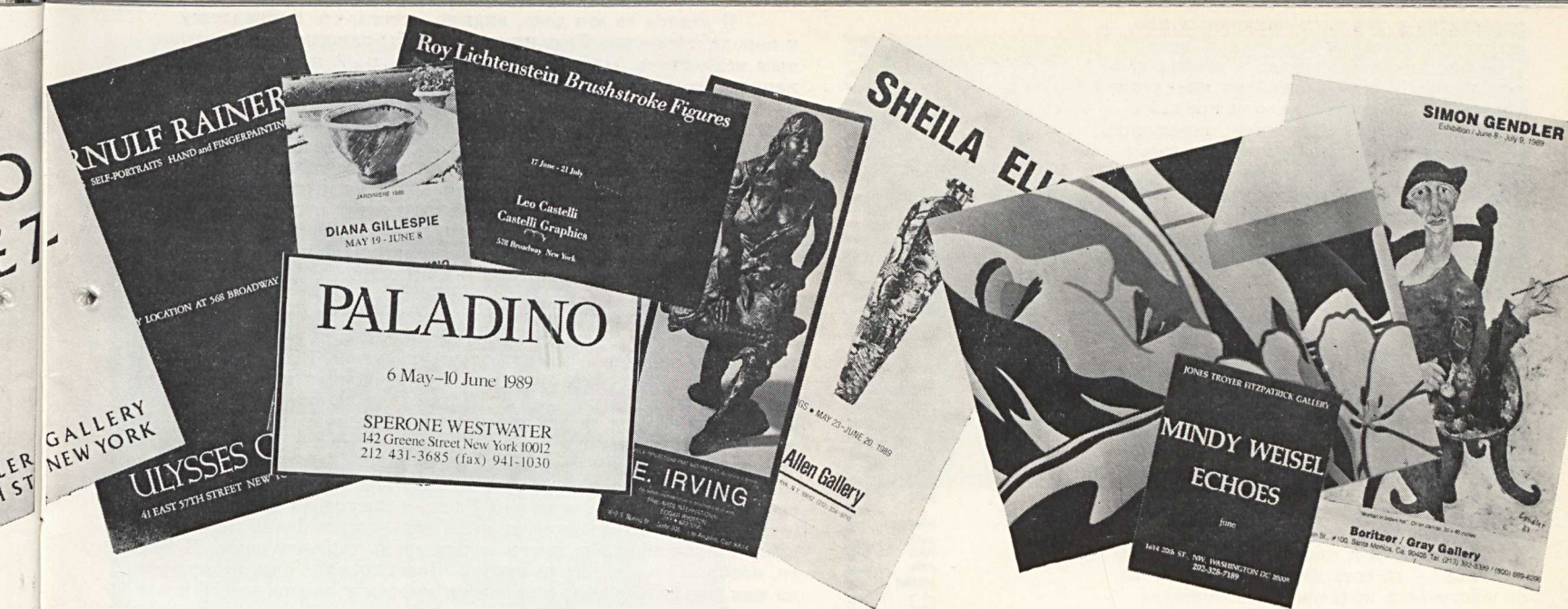
Дилер обычно заботится и о качестве коллекций, куда попадает работа «его» художника, и об уровне критики, об объяснении художественных произведений потенциальным покупателям (будь то частные лица, корпорации или музеи). Он не склонен обычно обсуждать с покупателем цену произведения, но может значительно снизить ее (иногда даже без консультации с автором), если хочет, чтобы оно попало в престижное собрание или к постоянному клиенту.

Такова, в принципе, эта система, и можно сказать, что в идеальном варианте она работает довольно гладко. Однако, как всюду, бывают сбои. В одних случаях художники жалуются, что дилеры неразборчивы в средствах. В дру-



ERTO
ARE 7-

ROBERT MILLER
41 EAST 57TH ST



гих — что вещи продаются по слишком низкой цене. В третьих — что приходится долго ждать, чтобы получить гонорар за уже проданную работу. А бывает и так, что известный коллекционер, зарезервировав для себя произведение, тянет с оплатой годами, отчего и художник, и галерист несут финансовый ущерб. Работа галереи — дорогой бизнес в Соединенных Штатах: нужно время, чтобы заработать репутацию, воспитать клиентуру. Немало галерей терпят крах прежде, чем успевают достичь необходимой стабильности.

ВОПРОС:

Но все же художник, если он уже попал в галерею, живет, как мы знаем, довольно неплохо.

— Для художника попасть в галерею — дело нередко и трудное, и болезненное. Я упоминала, что в Нью-Йорке их около 600 — но ведь и художников здесь, по подсчетам, десятки тысяч. Если даже вычесть тех, кто ушел в рекламу, дизайн, иллюстрацию (эти вещи у нас не показываются на выставках), то все же число нуждающихся в экспонировании намного превысит возможности галерей. Но если вы даже попали туда и ваши вещи продаются, это вовсе еще не гарантирует нужного заработка.

Цена на квартиру и студию в крупном художественном центре астрономически высока. Независимо от того, насколько престижна галерея, с которой связался художник, ему нередко приходится зарабатывать себе на жизнь еще чем-то: преподавать, выполнять коммерческие заказы, делать дизайн или иллюстрации, а то и вообще устраиваться на службу, не имеющую отношения к творческой деятельности.

Правда, определенный процент американских художников добывается субсидий — обычно в форме стипендий — от различных организаций. Это могут быть частные компании или благотворительные общества. Большинство из американских штатов имеют так называемый арт-бюджет, который идет на дотации (местному театру, опере, музею, программам художественного воспитания) и часто включает в себя деньги на индивидуальные пособия художникам. Конкуренция за получение этих пособий — довольно жесткая.

Есть и основанный Джоном Кеннеди в 60-е годы Национальный фонд искусств, который также имеет программу творческой помощи художникам. Его «гранты» (пособия) могут достигать 25000 в год, но обычно лишь три-четыре художника получают такую сумму, гораздо чаще назначается по 5—6 тысяч. Однако и этот фонд, бюджет которого ежегодно утверждается Конгрессом на уровне 140 миллионов (он тоже идет на поддержку больших музеев, театров, ба-

летных и оперных трупп, образовательные семинары и иные проекты) — лишь малая капля в океане денег, расходующихся в США на поощрение искусства. Любопытно, что бюджет, скажем, американских военных оркестров больше, чем фонд правительства.

ВОПРОС:

И все эти пособия получают художники, работы которых продаются. Что же Вы имели в виду под «некоммерческой» категорией выставочной деятельности?

— Она существует у нас во множестве конкретных воплощений, начиная с главного — наиболее престижных и дорогих экспозиций, устраиваемых крупнейшими музеями. Впрочем, жизнь и карьера основной массы художников зависят не от них, а от тех городских, университетских, кооперативных, «альтернативных» выставочных залов, бум которых пришелся на 70-е — начало 80-х годов. Их множество. В справочном номере журнала «Искусство в Америке» упомянуто 431 университетская галерея, 313 некоммерческих выставочных залов, 459 музеев — и это еще далеко не полный список.

Можно сказать, что каждый крупный американский университет или город, как и множество колледжей и более мелких городов, имеют небольшой музей и некоммерческие галереи, которые обычно (а может, всегда) включают в экспозиционные программы показ современного искусства. Как правило — это выставки местных художников (данного города или штата), но нередко и передвижные групповые и персональные выставки более или менее известных художников.

Кто финансирует все эти мероприятия? Обычно — университет и (или) город. Из каких денег? Из сумм, накопленных частично из пожертвований частных фондов, а отчасти — от продажи билетов на вернисажи и произведений искусства. Как и все неприбыльные организации, они полагаются на «гранты» от частных благотворительных обществ (которые обычно даются «под выставки» и образовательные программы с точным учетом их финансовой спецификации).

В 70-е годы, в период развития концептуального искусства, художники очень любили показывать свои работы на некоммерческих выставках. Отчасти это была реакция на общую коммерциализацию искусства. Многие художники сознательно стремились тогда «деобъективировать» произведение, сделать свое искусство таким, чтобы его просто невозможно было продать (как, скажем, живопись), превратить в товар. Они экспериментировали с неконвенциональными формами выражения, делали уникальные, неповторимые (вследствие специ-

фики места) инсталляции или «перформансы», единственной материальной плотью которых после окончания действия могли быть только фотографии или видеокассеты. Именно в связи с этим движением драматически увеличилось число «альтернативных экспоспространств». Они предлагали свои услуги для проведения экспериментов, которые не могли быть осуществлены ни в коммерческих галереях (поскольку нечего продавать), ни в музеях (поскольку художник либо вовсе неизвестен, либо его работа не подпадает под принятые музейные категории). Время от времени альтернативные выставочные залы организовывались самоуправляемыми художническими кооперативами, что сразу включало их в контекст американского художественного мира.

Большинство таких залов строили свою деятельность с опорой на критиков, известных художников, знаменитых музейных кураторов и покровителей искусства. Многие из этих залов (таких как «Артисте Спейс» и «Пи-Эс-И» в Нью-Йорке или «Диверс Боркс» в Хьюстоне) не упускали случая «открыть» неизвестного художника, который не мог заработать себе имя сам. Но главная их цель была в другом — они заранее предусматривали условия для показа необычных, смелых, поистине экспериментальных работ, никаким иным способом не находивших дорогу к широкой публике. Не будь этих альтернативных выставок, история американского искусства последних двух десятилетий была бы совсем иной и весьма урезанной. К сожалению, в поздние 80-е многие из этих залов обюрократились, и теперь не всегда можно сказать, что те из них, кто финансово выжил, помнит о своем изначальном призвании — показывать авангард и экспериментальное искусство.

ВОПРОС:

Какие же формы обнаруживают тенденцию к росту в 80-е годы?

— В последнее десятилетие явную тенденцию к росту обнаруживают, на мой взгляд, галереи, финансируемые крупными корпорациями. Вообще говоря, налоговое законодательство и раньше поощряло поддержку искусства, обеспечивая промышленникам и финансистам немалую выгоду, если те брали на себя роль патронов искусства, подобно индустриальным гигантам Карнеги и Фрику. Однако только сейчас их выставочные залы стали фактически соперничать с маленькими музеями в покупке и продаже искусства. А так как они, как правило, очень богаты и могут финансировать весьма дорогие, скажем, исторические экспозиции на эзотерические темы или устраивать передвижные выставки, организуемые музеями (ввиду

недостатка у тех экспозиционных площадей), то очень важно, что на всем этом сказывается их подчас весьма консервативный вкус. Организуя выставки современного искусства, они предпочитают художников почтенных, экспозиции не слишком спорные, а такие, которые повышали бы имидж и репутацию солидной корпорации. А поскольку корпоративная поддержка необходима сегодня и музеям, и другим культурным институтам (фактически нет ни одного, даже крупного музея в США, который бы обходился без этого) — то есть множество поводов сетовать на те последствия, которыми это чревато для качества экспозиций.

Многие художники, критики, кураторы чувствуют, что финансовая помощь со стороны корпораций имеет своим результатом некий род психологической цензуры, что те, кто платит, волею или неволею толкают экспозиционеров на спекуляцию популярными эффектами, которые должны понравиться широкой (но неразвитой и стандартизированной) публике — то есть на то, что могло бы содействовать поддержанию имиджа корпорации без всякого учета художественных задач.

Участие корпораций в художественной жизни Америки — явление, сказывающееся сегодня на любом ее уровне. В результате поднимаются — подчас астрономически — цены на знаменитых современных художников, ибо в последнее десятилетие многие корпорации готовы рассматривать искусство как твердую форму финансовых вложений. Один из показателей этого — тот факт, что некоторые банки (даже столь значительные, как Сити-бэнк в Нью-Йорке) в последнее время соглашаются давать ссуды на приобретение искусства, принимая в качестве гаранта само искусство. Некоторые корпорации (такие как Чейз-Манхеттен или Дойче банк) сами обладают великолепными коллекциями американского и европейского послевоенного искусства и потому становятся источником денег для художников и галерей. Другие щедро поддерживают музеи. Эта поддержка осуществляется в форме спонсорства отдельных выставок, где они берут на себя все возрастающие расходы (особенно стремительно растет страховка) или финансируют каталоги и образовательные программы. Некоторые корпорации вкладывают капитал в музейное строительство. «Филипп-Моррис», например, вложила гигантские деньги в устройство филиала Музея американского искусства Уитни в вестибюле своей штаб-квартиры в Нью-Йорке.

ВОПРОС:

Учитывая все, что Вы рассказали, как бы Вы ответили на такой вопрос. Сейчас многие из наших художников стремятся предложить свое искусство американскому покупателю. Есть ли у них шанс на устойчивый успех или он исчезнет с изменением политической конъюнктуры?

— Каждая индивидуальная художническая карьера представляет собой результат специфического, уникального стечения обстоятельств. Немало, например, зависит от того, где живет художник (в столице или провинции), каковы его дружеские связи, а также от колебаний политического климата (как в случае успеха современного советского искусства на Западе). Все это влияет ничуть не в меньшей степени, чем качество и историческая важность художественной работы. В самом деле, ведь эти последние зависят от наших критериев, которые есть результат сложного переплетения исторических факторов. А насколько они различны, это иллюстрируют хотя бы советская и американская истории послевоенного искусства.

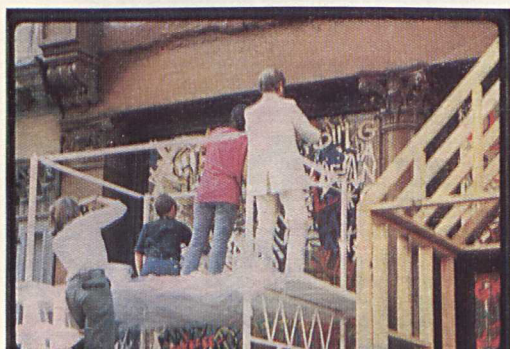
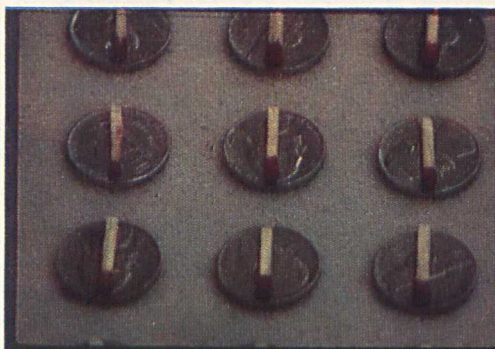
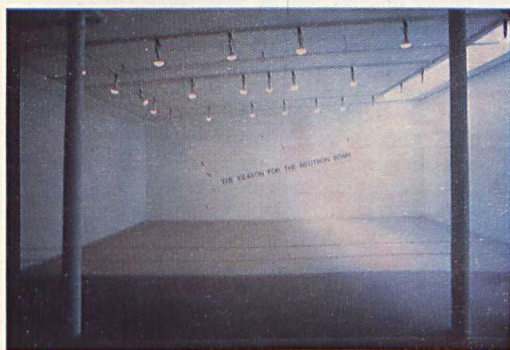
Короче, в Америке художник (это, впрочем, относится и к другим профессиям в западном обществе) должен найти свой путь. Здесь нет приводного ремня к успеху, нет формулы, которая гарантировала бы художнику средства к существованию от его искусства.

Интервью с Рональдом Фельдманом

— Я взялся за это дело, видимо, оттого, что принадлежу к породе чокнутых. Ведь для того чтобы заниматься современным искусством, вы должны зарабатывать. А я открывал некоммерческую галерею, рискуя отчаянно и обрекая себя на бесконечные труды и хлопоты. Такой выбор может сделать лишь безумец. Я ведь мог ошибиться. И ошибался. Совсем не все художники, на которых я «ставил», оказались впоследствии по-настоящему интересными. Но мне кажется, что на самом деле это даже не важно. Важна и замечательна сама игра, страсть, вложенная в дело энергия. Они дают ощущение жизни, и это чувство оправдывает риск и волнения, которые сопровождают такую деятельность. Я думаю, что шел по правильному пути, а отдельные удачи или поражения — они просто входят в условия игры.

В работе я никогда не поддавался давлению извне. Полагался лишь на свой внутренний голос. Помню, как трудно было работать (в самом начале пятидесятых) с Бойсом. Еще свежи были воспоминания о войне, и американская публика пропитана была антинемецкими настроениями. Но я стоял на своем. Я экспонировал художников, которых считал современными, и одновременно с черного хода своей галереи продавал тогдашних знаменитостей, занимался коммерцией.

Встречая кураторов со Среднего Запада, которые искали для своих коллекций Матисса или Леже, я предлагал им свои услуги и говорил им: «Дайте мне шанс. Я знаю европейский рынок, знаю коллекционеров, я куплю вам очень хорошие вещи. И деньги, которые получу, не положу в Швейцарский банк, не построю на них виллу, а истрачу на новую выставку современного искусства». Сколько раз я стоял на краю финансовой бездны, сколько раз меня в последний миг спасало чудо... И каждый раз готов был снять последнюю рубашку, чтобы открыть следующую выставку. Это страсть. Но если у вас есть страсть, вы должны обладать способностью защитить ее: я всегда платил своим сотруд-



никам, хотя сам множество раз не получал платы за свою работу.

Вы спрашиваете, как я отбирал своих художников? Интуитивно. Я много раз пытался анализировать это, но вряд ли смогу вам внятно объяснить. Видимо, в мозгу у меня стоит некое представление о том, каким должен быть верный путь художника в искусстве. И вот когда я вижу работу, то сразу ощущаю, интересный ли путь выбрал художник. Это чувство возникает где-то в глазах и постепенно охватывает меня целиком. При этом меньше всего меня интересует стиль. Я отмечаю стиль только в том случае, когда он очень хорош.

От художников, с которыми работаю долгое время, я требую одного — высочайшего качества. И это нелегко. Ведь современный художник живет в недрах особенного интернационального сообщества, он обеспечен самой полной информацией о том, чем живет в данную минуту художественный мир, — и неизбежно оказывается втянутым в конкуренцию, царящую там. Он становится тоже участником игры. И игра эта требует от него максимального напряжения сил, интеллекта, воображения. Однако эта борьба столь увлекательна, что замечать: как правило, никто сам из нее добровольно не выходит, не хочет...

Я знаю, что у вас в стране галереи связывают с чистой коммерцией и произносят это слово неодобрительно. Видимо, тут бытует мнение, что хорошо только нищее искусство, а художник с достатком теряет оригинальность и свежесть творчества. Думаю, что это не совсем так. Скорее следовало бы говорить о мастерах зрелых и незрелых. Незрелый художник, достигнув успеха, часто начинает стилизовать свое творчество под те вещи, которые принесли ему успех. А зрелый мастер, он все равно идет своей дорогой. И кроме того, несмотря на то что галерея вынуждена заботиться о доходах, о своем финансовом успехе, я знаю много отличных галерей, которые в равной степени интересуются и бизнесом, и искусством.



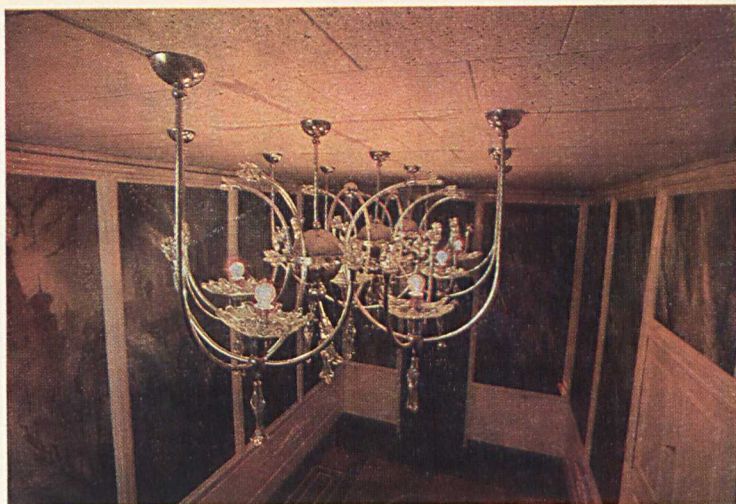
Интерьеры художников Орловой и Балода

Светильники и вазы в кафе «Арбатский дворик»

Вверху справа:
Люстра в зале переговоров «Совинтерсервис»

В центре (справа)
Плафон в ресторане «Москва». Куба

Внизу (справа)
Фонтан в кафе «Арбатский дворик»



«Конечно, вещь на подиуме выставочного зала становится значительнее, поднимается в иерархии ценностей, выступает уже как произведение. Вещь, которая живет среди людей, имеет меньше апломба. Но нам нравится делать все эти разнообразные вещи, которые не стремятся царить в абстрактном пространстве, а как бы сплетаются в единую достойную человека раму в данной конкретной ситуации. Для нас это как бы



освобождение от привязанности к одному материалу или виду творчества. Холст, гипс, металл, керамика — разнообразие техник и материала продиктовано разнообразием условий, ситуаций реальной жизни» — так размышляют о своем творчестве эти художники, и в этой позиции есть привлекательность.

А. С.



- Караван идет
- В Первой галерее

В № 12 за прошлый год мы уже рассказывали о старте «Каравана Мира» в Москве и Ленинграде. И тогда же пообещали продолжить разговор о дальнейшем путешествии уличных театров по странам Западной Европы. Однако сделать это оказалось непросто. Как только вереница автобусов, машин, микроавтобусов с верблюдами пересекла рубежи нашей Родины, Пресс-центр «Каравана» вынужден был сложить с себя полномочия. У мощных творческих Союзов не нашлось средств, чтобы командировать журналистов (авторов и составителей Пресс-бюллетеня) для сопровождения колонны и освещения этого замечательного события на страницах советской прессы *. Прорыв на Запад журналисты осуществляли индивидуальными партизанскими вылазками, на собственном страх и риск. Недостаток информации пришлось пополнять сведениями из вторых-третьих рук, из чужой прессы и немногочисленных слухов.

ВАРШАВА (с 26 июня по 8 июля)

...Вокзал. У выхода в город — огромные буквы афиш, расклеенные густо вдоль стен: «АКАДЕМИЯ РУХУ» («АКАДЕМИЯ РУХУ» организатор Каравана в Варшаве). Один сплошной восклицательный знак длиной в полкилометра! Сообщения же о Караване на этой афише теснились так же, как лилипуты у ног Гулливера. Вспомнились «анахронизмы» Силина — «И на РУХУ бывает проРУХА!»

Отыскать стоянку Каравана на стадионе могли только отчаянные энтузиасты или случайные прохожие. Шапито пустовали. В первый день фестиваля наша рок-фолк-группа «Своя игра» выступила в Старом Мясе (в прошлом — рыночная площадь города) и с тех пор имела устойчивый зрительский интерес. А вот «Нуклео» со своим прекрасным уличным представлением «Огни», «Липидеи» — с грандиозным уличным же действом «Катастрофа», а также «Компани ду Азар» с «Фигаро» выступили здесь лишь в последний день. Успех был невероятный, но вопрос варшавян «где их можно посмотреть?» был, увы, запоздалым. В тот же день, а точнее — ночь, Караван начал сниматься с места.

Из рассказа Ольги Нацкейной — администратора Пресс-центра Каравана и неофициального гостя фестиваля в Варшаве.

ПРАГА (с 8 июля по 10 июля)

Пресс-центр информацией не располагает. По слухам — все прошло прекрасно.

вана Николая Пескина. Здесь, как свидетельствуют очевидцы, Караван был заброшен на окраину города, на стоянку для грузового транспорта. Правда, французская пресса замалчивает данный факт. Значительно больше журналистов привлекли воспоминания Николая Пескина и секретаря западной дирекции Пьера Лолане о том, что советские артисты не обременены навыками техников, не умеют водить грузовой транспорт...

Из рассказов очевидцев.

ПАРИЖ (с 17 сентября по 19 сентября)

Здесь, в Тюельри — снова успех. Но ненадолго, всего два дня. Пришла пора возвращаться.

Вместо эпилога

В сентябре «Липидеи» и «Своя игра» вернулись на Родину. Некоторые из них завершили период холостяцкой жизни, взяв в жены заморских красавиц. Некоторые заключили новые контракты на новые туры. Большинство вернулось... на собственных машинах западного производства. Но свой анархический след караванчики успели оставить на дорогах Европы.

«Европа — наш общий дом», «Караван разрушит границы и языковые барьеры», — декларировал Слава Подуний идея Каравана в одном из номеров журнала «Театральная жизнь» два года тому назад. Совсем недавно эти слова еще воспринимались как метафора. Но они оказались пророческими. Каравану не просто было жить одной семьей, и все-таки Караван выжил!

МАТЕРИАЛ ПОДГОТОВИЛИ: Ольга Галазова, Анна Бердичевская, Наталья Табачникова и Ольга Нацкейна — составители и авторы «Пресс-бюллетеня» Каравана Мира

* По возвращении Каравана добровольно распущенный Пресс-центр с удивлением узнал о том, что Союзтеатр все-таки нашел валюту для заграничной командировки художнику А. Троянkerу, с которым заключен договор на оформление книги издательским отделом уважаемой фирмы (зав. отделом — В. Семеновский). Книга обещает быть богато иллюстрированной...

Выставки

Лариса в Первой галерее

Выставка Ларисы Звездочетовой прошла в Первой галерее. Творчество Л. Звездочетовой относится к московскому концептуализму молодого поколения, для которого характерно распрощание с жестовыми имитациями работ на иные виды художественной деятельности. Ее работы являются имитацией вышивок, ковров, эмалей, значков с явным оттенком кitch, то есть вещей, популярных сегодня скорее в среде интеллигенции. Концептуальная многослойная структура про-



Л. Звездочетова. Имитация вышивки, 1988

необходимо было внести ясность — какой памятник нужен сегодня. В ходе обсуждения скульптор получил ряд благожелательных откликов в прессе, с другой стороны, определенная часть местных жителей высказала сомнения в правильности самого выбора в пользу присоединения к России, сделанного алтайца-

Тяга к творчеству

В городе Химки с успехом прошла IX выставка самодельного художественного творчества сотрудников органов внутренних дел Московской области. Поражает диапазон: вязание крючком, макраме, плетение из бисера, чеканка, резьба по дереву. Разнообразна тематика. Не обошлось без традиционного образа «Железного Феликса», воспетого с помощью кисти и резца во вводном разделе. Очень непосредственны скульптурные портреты работы автомеханика А. А. Карасева; Владимир Высоцкий и Салтыков-Щедрин. Обращали на себя внимание полотна лейтенанта милиции старшего эксперта-криминалиста Русского ОВД М. Е. Пронина — очень трогательный рисунок партею «Портрет жены». Не-

Альтернатива Макарова

Второй фестиваль современной музыки «Альтернатива» прошел в Московском музее музыкальной культуры имени Глинки. Пресловутому «синтезу искусств» было отведено свое место в программе фестиваля: от музыкального театра Маурицио Кателли до аудиовизуального перформанса Германа Виноградова, от представления Дмитрия Александровича Пригова и музыкантов-авангардистов «Крики ужасные, крики безумные» до — не в последнюю очередь — выставки произведений известного смоленского виолончелиста Владимира Макарова. Небольшая экспозиция представляет серию «Импровизаций» маслом и эмалью в ду-

ми в XVIII веке. Окончательное решение отложено до марта 1990 года, когда состоится очередная сессия Совета народных депутатов. За последние годы это не первый случай, когда политические потрясения неожиданно мешают воплощению пластических идей.

У. Мустинов

ожиданна трактовка известной картины: «Мадонна Литта» — назвал рельефный женский профиль (без младенца) майор милиции, заместитель начальника Егорьевского ОВД А. А. Вольнец. Исполне традиционно — для художников любителей и понимание «качества» живописи: «как живой» предстал старшина инкогнито на портрете, написанном заместителем начальника по политической Голицынского ГОМ Одинцовского УВД Н. Н. Яцкоком. Нужно отметить, что не меньше, чем портреты, милиционеры любят писать натюрморты с красивыми цветами или тихие эстетические виды — «Лесное озеро», «Сельский пейзаж», «Шум парка».

А. Шумов

ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН (с 11 июля по 26 июля)

...Шашито-театры и шашито-кафе, лоточки и ларьки со всякой соблазнительной всячиной выстроились в аккуратную линейку. Над ними, словно благословляя всю эту суету, мерцал в небе Берлина Ангел. Под стать победоносному символу города оказались и земные помощники Каравана: Коммуна «УФА-фабрик» (организатор остановки фестивалей уличных театров в Западном Берлине) постаралась.

Уютный городок уличных комедиантов на улице 17 июля, похожий на суматошную ярмарку, жил (как и задумывали идеологи фестивалей: наш Слава Подуний, француз Николя Пескин, англичанин Джон Килиби, итальянец Горацио Черток, голландец Хан Бекер) своей обычной жизнью. И эта — «своя жизнь» Каравана — стала в Западном Берлине предметом внимания зрителей в не меньшей мере, нежели спектакли. За двадцать дней остановки в Западном Берлине более 70 тысяч горожан побывало на улице 17 июля.

Первой сенсацией Каравана здесь стал спектакль «Катстрофа» театра «Лицедей». Под командованием Вячеслава Полунина лицей «Брали» здание Рейхстага (в Москве эту роль гитлеровской декорации сыграло здание театра Советской Армии). И Рейхстаг, и Берлинская стена, разделяющая и город, и Европу — вопли в плоть спектакля, который каждый раз в «новых стенах» обретал новый смысл.

На финал Каравана, на массовое его действо «Одиссея» (в котором принимали участие все группы фестивалей) съехало столько зрителей, что возникла острая проблема парковки мерседесов и велосипедов. А тут еще вмешалась водная стихия... Природа разыгралась не на шутку. Таджикские халаты (униформа Каравана) в одно мгновение превратились в мокрые одеяла.

Наш рок-фолк-ансамбль «Своя игра» (который может играть на чем угодно и как угодно), выйдя первым на подмостки-телег, запряженную отечественными шоферами и советским коммерческим директором Каравана, вынужден был смириться перед стихией. Завязка действа «Одиссея» оказалась и развязкой: панито укрывли всех зрителей, как Циряя — Одиссея. Победил Нептун!

Из рассказа Ольги Галаховой —
руководителя Пресс-центра
и неофициального гостя фестивалей в Западном Берлине.

КОПЕНГАГЕН (с 3 августа по 16 августа)

Пресс-центр информацией не располагает. По слухам — все прошло прекрасно.

БАЗЕЛЬ (с 16 августа по 27 августа)

Местная пресса не обшла Караван своим вниманием. Весьма пристально следила за его жизнью базельская газета «Базлер тайтунг». Рецензии, обзоры, легенды и мифы караванской жизни — все попало на страницы этой газеты. Суровые базельские журналисты называли фестивалей то праздником, то — почти сказкой.

Из рассказов очевидцев.

ЛОЗАННА (3 сентября)

Перебазировавшиеся на юг Швейцарии, в Лозанну, Караван неожиданно «вписался» спектаклями театра «Футболари» и выступлением «Лицедейев» в рамки другого фестиваля — фестивалю современного театра. Об остальных караванщиках — пресса умалчивает. Расположившись на пляже Женевского озера Караван притих. Всем нужна передышка!

Из рассказов очевидцев.

БЛУА (с 7 сентября по 17 сентября)

Блуа — родная обитель президента западной дирекции Кара-

изведения сочетается у нее с идеей непосредственно данной «красоты»...

Е. Дезошь
Данная выставка представляет нам как бы скол презвятиайно распространной как в широкодемократически - мещанской, так и в маргиналь-

Тот самый Кирилл Миллер

Да кто он такой, этот Кирилл Миллер?

Бряд ли любовь к Кире Миллеру можно объяснить только его кротким нравом, густой шевелюрой и усамининграде, не признающисоц-арта, даже экстремисты отказывали ему в звании художника, хотя гамма его полотен часто сводилась к тонам милиейского мундира, а выставкам приходили в бешенство от выбранных сюжетов. На излете застойных лет не было ни одной выставки, с которой не удаляли бы миллеровских полотен. Осенью 1984 года, когда комиссия прогнала «Джона» (в просторечии — «Леннон в Горках»), художнику пообещали, что его выставочная практика накрылась всеерьез и надолго. Уже тогда, когда ничего не запрещали, в декабре 1987 года, его экспозиция в Ленинградском университете (имени Жданова) благополучно не открылась по подзрению в антисоветской пропаганде. В расцвете перестройки народная любовь к нему проявилась не менее диким образом. С выставки в Доме кино (январь 1989) злоумышленники похи-

ной люмен-интеллигентской среде, структуры художественных ценностей, трактуемых, однако, этими средами совершенно по-разному, но тем не менее являющихся воплощением «грез о красоте, которая спасет мир»...

К. Зеездохетов (муж)

тили две картины, в том числе самую большую из экспонировавшихся (зеленоликий «Автопортрет»).

Дом-крепости и веселые прогулки по рельсам метрополитена, конкурсы красоты, советский секс в парадных, лака-миллиейские мундиры, лака-ющие из луж красные собачки, ночные телефонные будки, вопиющие о непонятной трагедии. Недаром именно Миллер проиллюстрировал популярный английский путеводитель по Советскому Союзу.

Миллер — неприменный участник рок-группы «Аукцион», музыкант и известный авангардный дизайнер, и даже — ко всеобщему изумлению — участник выставки «Аспекты абстракционизма», на которой он представил изысканные композиции из битого стекла, ажурного полиэтилена и проволоки.

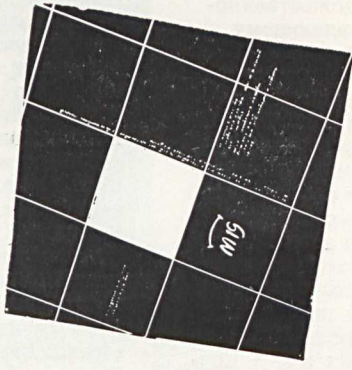
Миллер — экзотический пвектор, без которого не предстать себе ленинградское искусство. Он сам прекрасно это понимает, иначе бы не назвал ныне представленный на его московской выставке цикл работ «Тот самый Кирилл Миллер, которого вы так долго ждали».

Т. Мифенко

Судьба проекта

Московский скульптор Владимир Потлов в 1984 году победил в первом за многие годы конкурсе на проект памятника дружбы алтайского и русского народов. Автор вполне искренне попытался найти более свежее и интересное воплощение такой привычной и официозной темы, давно сформулированной в на-

ше классического абстрактного экспрессионизма. Профессональный художник, Макаров известен, тем не менее, в первую очередь как руководитель и участник многочисленных составов «новой импровизационной музыки». Выставка позволяет провести интересные параллели между его музыкальным творчеством (которое сам Макаров называет «неофигуративной



М-19. Экспериментальная ставка произведений космического искусства». Экспозиция с таким названием прошла в сентябре-октябре в Калужском Доме художника. Ее организатор и коллективный автор — местная Бригада художников и искусствоведов. Пожалуй, самый главный «экспонат» выставки — сама экспозиция. «Невесомый», па-рящий над полом подиум. Ассамбляж «Оранжевый». Пространственная трехъярусная композиция, составленная из живописных портретов-шаржей. На черных щитах — надписи: выдержки из программы деятельности бригады и так называемые «философизмы».

Экспозиционный ансамбль скроен крепко и основательно. Создавался он в достояно строгом соответствии с дизайном-проектом (в состав экспозиции был включен объемно-пространственный макет выставки, созданный Г. Табаковым). К тому же размеры и форматы экспонатов отнесены с единым модулем —

деруизма. Впрочем, в нашей культурной ситуации, где постмодернистская синхронность накладывается на неограниченное культурное разития, одновременно открывающего Уорхолла, Дали и Константина Васильева, творчество стойкого приверженца экипизинга Владимира Макарова уместно, даже необходимо.

Илья Ценципер

М-19

квадратом 19×19 см; отсюда — загадочная аббревиатура «М-19», вошедшая в название выставки.

Но насколько слаженной и целой была экспозиция, настолько же разнородными и разнотипными оказались плотно пригнанные друг к другу экспонаты. Тон задавали утонченно-примитивистские работы П. Козьмина, намерливо-ироничные картины В. Арешева, отчасти абстрактные, отчасти концептуалистские полотна и «объекты» М. Мантулина и Г. Табакова. Впрочем, весьма эффективно смотрелись произведения и других участников выставки: В. Алексеева, Ю. Инюшкина, А. Шубина, Е. Челнокова, В. Денисова, В. Волковой... И все же самая экстрагантная работа в этом длинном ряду — «Минус-квадрат» (своего рода вариация на темы искусства К. Малевича: квадратное отверстие в квадратном листе). Создатели «Минус-квадрата» — Г. Табаков и П. Козьмин.

«Создание художественных эквивалентов философских и научных идей» — такова одна из главных целей «калужских бригадистов», заявленная ими в программе «Космос I». Насколько выставка приблизилась к решению этой задачи — судить, пожалуй, рано.

Вл. Обухов

В 1910 году появились «Образы Италии» Павла Муратова. По тонкому замечанию В. Гаевского, этой книге выпало быть столь же влиятельной на умы современников, что и трудам М. М. Бахтина для нашего времени. Это так. Есть лишь одна странность в судьбе «Образов Италии»: кажется, в десятилетия в России читали только главу — «Венеция». Именно из нее Мейерхольд почерпнул некие тайны масок. В феврале исполняется 50 лет со дня гибели Мейерхольда. Мы посвящаем наш венецианский карнавал его памяти.

Прекрасное сумасбродство

Из книги
«Образы
Италии»

Павел Муратов

*Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баутт.*

Анна Ахматова

...XVIII век был веком маски. Но в Венеции маска стала почти что государственным учреждением, одним из последних созданий этого утратившего всякий серьезный смысл государства. С первого воскресенья в октябре и до Рождества, с 6-го января и до первого дня поста, в день св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц каждому из венецианцев было позволено носить маску. В эти дни открыты театры, это карнавал, и он длится таким образом полгода. «И пока он длится, все ходят в масках, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, пишут, делают визиты. В маске можно все сказать и на все осмелиться; разрешенная Республикой маска находится под ее покровительством. Маскированным можно войти всюду: в салон, в канцелярию, в монастырь, на бал, во дворец, в Ридотто. Это легко читать, сидя в кресле, но надо только представить себе это как следует! Никаких преград, никаких званий. Нет больше на патриция в длинной мантии, ни носильщика, который целует ее край, ни шпиона, ни монахини, ни сбира, ни благородной дамы, ни инквизитора, ни фигляра, ни бедняка, ни иностранца. Нет ничего, кроме одного титула и одного существа, *Sior Maschera...*» * Надо представить себе все это, — но как уйти от наших вечных деловитых будней, как вообразить целый город с полуготическим населением, целый народ, охваченный таким прекрасным сумасбродством, какого никогда до тех пор не видел мир и какого, конечно, он больше никогда не увидит. Нам остается перечитывать книги счастливых путешественников того времени и над страницами старинных записок вновь переживать энтузиазм Гете, де-Бросса, Бекфорда и Архенгольда. Но — благодарение судьбы — нам остается больше, чем это. Венеция XVIII века еще жива в тех ее образах, которые бережно и преданно сохранил для нас последний из ее художников, Пьетро Лонги.

...Он не был, что называется, большим мастером. Но никакой другой художник не сравнится с Лонги в прелести изображения венецианской жизни. Здесь важно, разумеется, не то, что жанры Лонги являются неоценимым документом для истории нравов. Лонги был не только бытописателем своего времени, он был настоя-

щим поэтом. Он верно воспроизводил то, что видел, но видел он как раз то, в чем и были выражены самые остро-преlestные черты эпохи.

Лонги верно понял главный художественный «нерв» тогдашней венецианской жизни — красоту маски. Маска является главным мотивом почти всех его картин. Самое представление о Лонги нераздельно с представлением о «баутте», об этой странно установившейся форме венецианского карнавала. «Bautta» значит вообще домино, но венецианская «баутта» подчинена изумительно строгому рисунку и строгому сочетанию двух цветов, черного и белого. В этом видна прекрасная привычка к художественному закону, до сих пор управляющему городом черных гондол и черных платков «zendalletto». Венецианская «баутта» состояла из белой атласной маски с резким треугольным профилем и глубокими впадинами для глаз и из широкого черного плаща с черной кружевной пелеринкой. К маске был прикреплен кусок черного шелка, совершенно закрывавший нижнюю часть лица, шею и затылок. На голову надевалась треугольная черная шляпа, отделанная серебряным галуном. При «баутте» носили белые шелковые чулки и черные туфли с пряжками.

В недавно открытых залах музея Коррер есть манекен, наряженный в полный костюм «баутты». Там собраны и другие венецианские костюмы того времени, разные принадлежности быта, курьезный театр марионеток, мебель работы знаменитого Брустолона. Там есть несколько великолепных люстр и зеркал, чудесные изделия стеклянных заводов Мурано. Так бесконечно грустно сравнивать эти произведения высокого мастерства с безвкусицей нынешних муранских стекол. Это чувство хорошо знакомому, кто побывал в музее на самом острове и бродил по его пустынным залам, хранящим вещи божественной красоты рядом с доказательствами нашего убожества. Прекрасно старое муранское стекло и старое венецианское зеркало! Их хрусткая красота — тонкий звон хрустальных подвесок люстры, матовый блеск зеркал, игра бриллиантовых искр в окаймляющих их стеклянных украшениях — так шла к Венеции XVII века, к ее искусству, к ее ненастоящей, почти что нарисованной жизни. Маска, свеча и зеркало — вот образ Венеции XVIII века.

Маски, свечи и зеркала — вот что постоянно встречается на картинах Пьетро Лонги. Несколько таких картин украшают новые комнаты музея Коррер, заканчивая стройность этого памятника, который Венеция воздвигла наконец своему XVIII веку. Здесь есть ряд картин, изображающих сцены в «Ридотто». Этим именем назывался открытый игорный дом, разрешенный правительством, в котором дозволено было держать банк только патрициям, но в котором всякий мог понтировать. «Ридотто» было настоящим центром тогдашней венецианской жизни. Здесь завязывались любовные интриги, здесь начиналась карьера авантюристов. Здесь заканчивались веселые ужины и ученые заседания. Сюда приходили после прогулки в гондоле, после театра, после часов безделья в кафе на Пьяцце, после свидания в своем казино. Сюда приходили с новой возлюбленной, чтобы испытать счастье новой четы, и часто эта возлюбленная бывала переодетой монахиней. Но кто мог бы узнать ее под таинственной «бауттой», открывавшей только руку, держащую веер, да маленькую ножку в низком срезанной туфельке. Когда в 1774 году сенат постановил наконец закрыть «Ридотто», уныние охватило Венецию. «Все стали ипохондриками, — писали тогда отсюда, — купцы не торгуют, ростовщики-евреи пожелтели как дыни, продавцы масок умирают от голода, и у разных господ, привыкших тасовать карты десять часов в сутки, окончели руки. Положительно пороки необходимы для деятельности каждого государства».

На картинах Лонги перед нами Ридотто в дни его расцвета. В залах сумрачно, несмотря на блеск свечей в многочисленных люстрах, свешивающихся с потолка.

Кое-где слабо мерцают зеркала. У стен стоят столы, за которыми видны патриции в больших париках. Толпа масок наполняет залы. «Баутты» проходят одна за другой, как фантастические и немного злобующие ночные птицы. Резкие тени подчеркивают огромные носы и глубокие глазные впадины масок, большие муфты из горностаев увеличивают впечатление сказки, какого-то необыкновенного сна. Среди толпы «баутт» встречаются женщины-проститутки в коротких юбках и открытых корсажах, с забавными, совершенно круглыми масками коломбины на лицах. Встречаются дети, одетые маленькими арлекинами, страшные замаскированные персонажи в высоких шляпах и люди, напоминающие своими нарядами восточные моря. Все это образует группы неслыханной красоты, причудливости и мрачной пышности. Наш ум отказывается верить, что перед нами только жанровые сценки, аккуратно списанные с жизни.

В сценах из жизни Ридотто Лонги коснулся самых фантастических сторон Венеции XVIII века. Как будто около игорных столов та жизнь заражалась магией, всегда скрытым в картах и в золоте, и ее образы становились образами, стоящими на границе с бредом, с галлюцинацией. В толпе, наполнявшей Ридотто, бродили все духи XVIII века, смеявшиеся над его философией, немного страшные, но в сущности благожелательные существа, скорее опасные спутники, дьявольские арлекины, чем настоящие враги радостей человека.

...Утро в приемной комнате монастыря Сан Заккариа. За решетчатыми квадратными окнами целый рой белых девушек. Они прижимаются к самым решеткам, чтобы получить рассмотреть всех своих гостей и потише шептаться с тем, с кем это нужно. Их всегда стараются развлечь, на всех картинках, изображающих монастырские приемные, видны марионеточные театрики. Гости тоже поворачивают головы в сторону нехитрой забавы и сопровождающей ее нехитрой музыки. Важные прелаты и нарядные дамы, держащие в руках чашку кофе,нисходительно смотрят на крохотные фигурки, танцующие фурану. Но иногда фурану танцуют не только куколочки, но кавалеры и дамы, сбросившие с себя баутты и сдвинувшие с лица маски, и тогда под сводами монастыря раздается музыка маленького оркестра. Тогда вечер, горят свечи, и это бал в монастырской приемной, одна из любимых вольностей венецианского карнавала.

В картинах Лонги перед нами проходит вся домашняя и уличная жизнь Венеции XVIII века. Дама совершает свой первый утренний туалет. Немного позже дама полулежит на софе, накиннув на плечи мех, и пьет шоколад, слушая последний сонет домашнего поэта. Далее следует ряд утренних сцен с парикмахером, с зеркалом, с портным, принесшим новую материю. Или перед хорошенькой круглолицей женщиной с черной ленточкой на шее вырастает посланец с любовным письмом, огромный негр в красном кафтане, в белой меховой шапке с пером. Или ее «чичисбей», исполняя свою скромную роль *servente*, прибегает сказать ей, что гондола ожидает внизу. Венецианка учится, старый балетный мастер обучает ее под скрипку юного и несмелого музыканта. Сидя перед клавесином, она ожидает учителя музыки, сторбленного чудака в старомодном парике, забывая прогнать левретку, которая, конечно, присоединит свое тьяканье к ариям Панзиелло и Чимарозы. Она учится географии и безжалостно колет циркулем глобус в ответ на почтительные вопросы учителя. Она даже не замечает, что в это время другой гость всецело поглощен созерцанием слишком большого выреза ее платья.

Венецианка показывает свои таланты вечером в домашнем концерте, в салонной беседе с учеными аббатами или на балу. Балы Лонги написаны так, что от них пахнет пудрой, духами и воском свечей. Часто его персонажи играют в карты за круглым столом; летом они охо-

* Monnier. Venise au XVIII siècle.



На 2-й стр. обложки
Венеция. Карнавал. XX в.

На 1-й стр.
Пьетро Лонги
Из жизни Венеции XVIII в.
Мастер масок



На 3-й стр. обложки
Пьетро Лонги
Жизнь масок в Венеции XVIII в.

Сцены нынешнего карнавала
в Венеции



тятся или устраивают пикники. Он знает про них все, он знает, как венецианка болеет, как падает в обморок, как принимает визит маски.

...И все-таки лучше всего Лонги чувствует себя на улице. Венеция XVIII века дает не слишком много тем любителю домашней жизни, она вся на улице. Там никому не сидится дома. Путешественник де-Бросс рассказывает, что он выходил из дома по четыре раза в день, чтобы насладиться зрелищем венецианской жизни. И, наверное, Лонги проводил на улице целые дни в поисках за живописными приключениями черных баутт, раздуваемых теплым морским ветром...

Маски бродят под аркадами дворца дождей, приостанавливаясь, чтобы заглянуть в домик марионеток, или рассеянно преследуя встречных женщин. Молодая дама в домино, но с открытым лицом мимоходом протягивает руку старой гадалке и с улыбкой слушает ее привыч-



ную лезть. При выходе из полутемного дворца продавщица духов предлагает свой товар проплывающим бауттам. Компания замаскированных знатных господ заходит от нечего делать в балаган кукольного театра или в палатку шарлатана. Но вот разносится новость: в Венецию привезли великана Корнелио Маграт, — и маски толпятся около нового «чуда». Художник Пьетро Лонги приходит туда тоже и потом рисует великана, масок вокруг него и отмечает точно дату такого великого события. После великана привозят льва, после льва — носорога, после носорога — слона. Лонги рисует и льва, и слона, и носорога.

...В душе самых простых людей здесь жило такое чувство прекрасного, такой врожденный аристократизм вкусов и удовольствий, какого не знала Франция, несмотря на долгую и трудную придворную выучку. Ведь только этим и можно объяснить такое создание итальянского на-

Декоративное Искусство СССР

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор	Базазянц С. Б.
Зав. отделом редакции Главный художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. Б. Канцеликас А. С. Коник М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Курчки А. И. Левашов В. Г.
Ответственный секретарь	Мадий И. А. 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. Невлер Л. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотомонтаж Фотографы:	Прашков К. (Болгария) Игращенкова Г. П. Шорсткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Алексеев Н. Н. Онанов С. И. Цак Н.

НА ОБЛОЖКЕ:

Пугало — из собрания
фотографа А. Силвестера
Венеция. Карнавал. XX в.

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

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

Сдано в набор 8.12.89 г.
Подписано в печать 15.01.90 г.
Формат 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,371
Заказ 5607. Тираж 38 000 экз.
Московская типография № 5
Государственного комитета СССР
по печати.
129243, Москва
Малая Московская, 21

Во всех случаях полиграфи-
ческого брака в экземплярах
журнала обращайтесь в типо-
графию № 5

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

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 2(387). 1990
Основан в декабре 1957 года

В номере:

1	Метаморфозы
	...И, какие хочешь, маски приведу
2, 18	Незастойные мысли
	По ту сторону безнадежности
6	СХ СССР: каким ему быть?
	Юбилейное интервью
7	Мир искусства
	Игорь Макаревич как монументалист
10	
	Двадцать лет на Гусь-Хрустальном
11	
	Азарт творческого эксперимента
14	
	Клеши-великаны Акопа Акопяна
16	
	Звезда сезона — Елена Болотских
19	
	По поводу акции «Бронзовый человек»
21	Ракурс
28	История, этнос, культура
	О русском самосознании
32	Имба-читальня
	Кто «за», кто против? Воспоминания о Коненкове
34	Театральный бинокль
	Что дал авангард сценографии?
37	
	Хотелось бы всех поименно назвать...
38	Точки над «И»
	В контексте единомыслия
41	Кунсткамера
	Пугало — подобие человека
42	Искусство и рынок
	Как это делается в Америке Интервью с Рональдом Фельдманом
45	
	Интерьеры художников Орловой и Балода
46—47	Газета ДИ
48	
	Прекрасное сумасбродство Из книги «Образы Италии»