

Руководителям
творческих союзов
мы задали вопросы:

1. Самое значительное событие года в вашем творческом союзе?
2. В других союзах?
3. Хорошо ли, что на всех представителей вашего цеха лишь один союз?
4. Кому союз на пользу: таланту, серости, стране, чиновникам?
5. Перспективы.
6. Какие надежды связываете с новым министром культуры?

Андрей ВАСНЕЦОВ,
председатель
правления Союза
художников СССР

1. То, что мы еще существуем.
2. О театре, кино, музыке ничего сказать не могу. Думаю, их проблемы сходны с нашими. В литературе — публикация ранее запретных книг, хотя это не заслуга СП.

3. Союз необходим. Хотелось бы, чтобы он утратил монолитность и превратился в федерацию. Но не по региональным или ремесленным признакам, а в федерацию творческих объединений.

4. Таланту — дает возможность развиваться, талант без союза погибнет, ибо не имеет ни локтей, ни зубов. Для людей безынициативных выполняет функцию собеса. В серость кого-либо записывать опасюсь. Тех, кого современники числили серостью, потомки могут оценить совершенно иначе. Примеров в избытке.

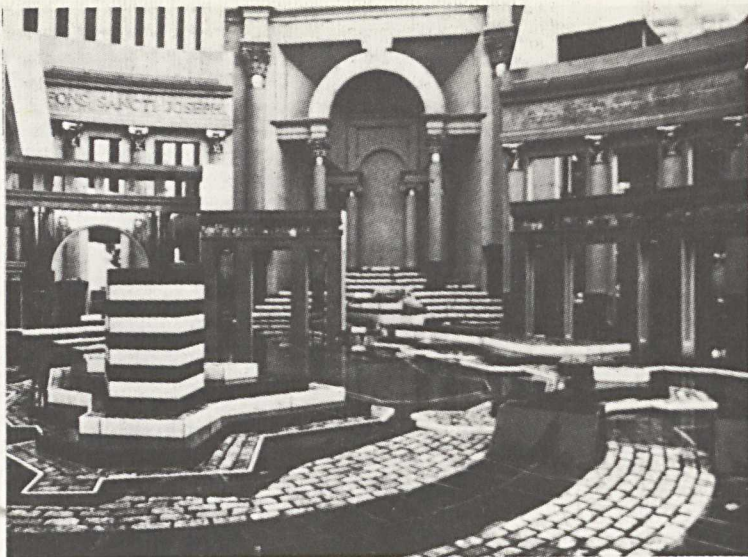
Государству — очень. Союз снимает с него почти всякую заботу о художниках. Государство не дает нам субсидий, не занимается трудоустройством — все делает союз.

Чиновникам всех ведомств — ненужная обуза, мешающая спокойно спать.

5. Гибель. Новые налоги, 10-кратное и выше удорожание аренды мастерских, прочие убийственные финансово-административные акции ведомств художники не выдержат. Уже начался уход в кооперативы, усиление коммерциализации, отъезд молодых и активных за границу, что грозит катастрофой нашей культуре.

6. Слава Богу! Первый раз на посту — художник. Сделает ли он что-нибудь — не знаю. Но хорошо уже и то, что он искренне хочет сделать.



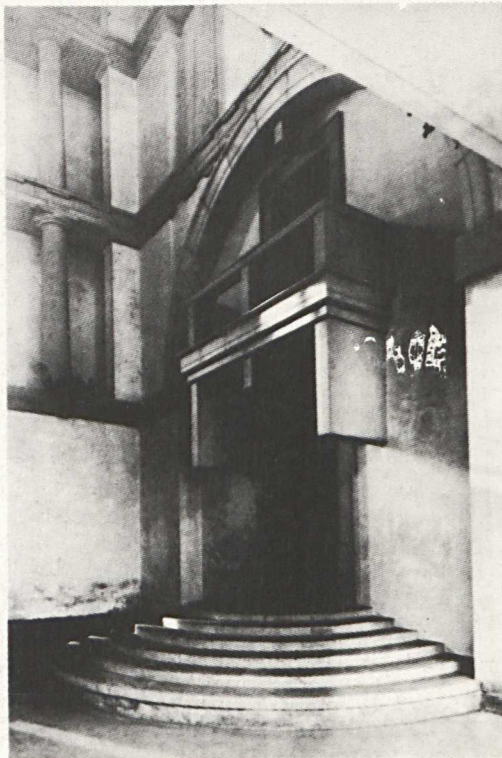
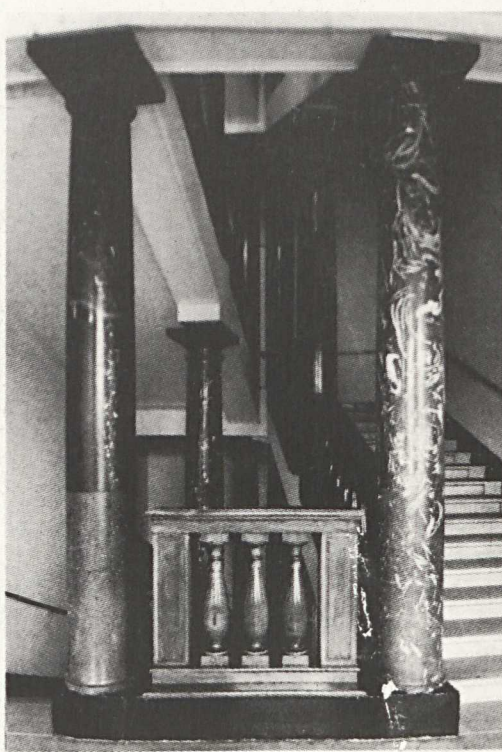


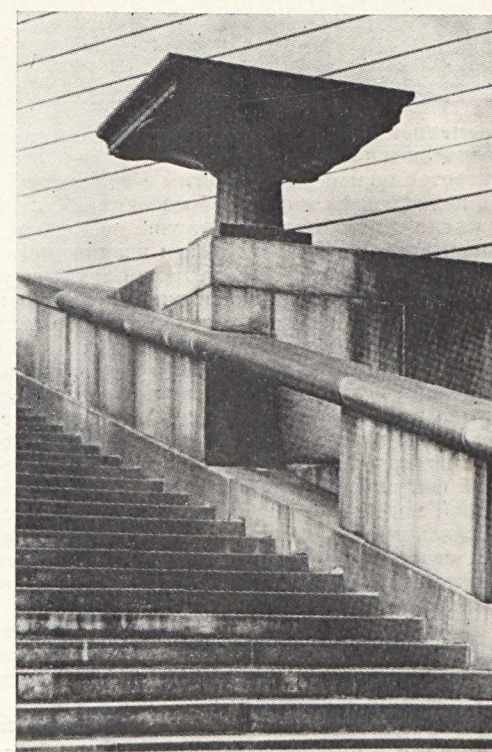
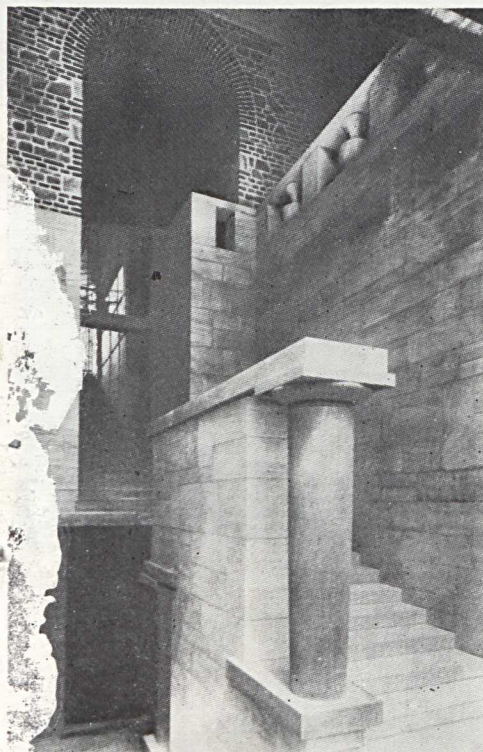
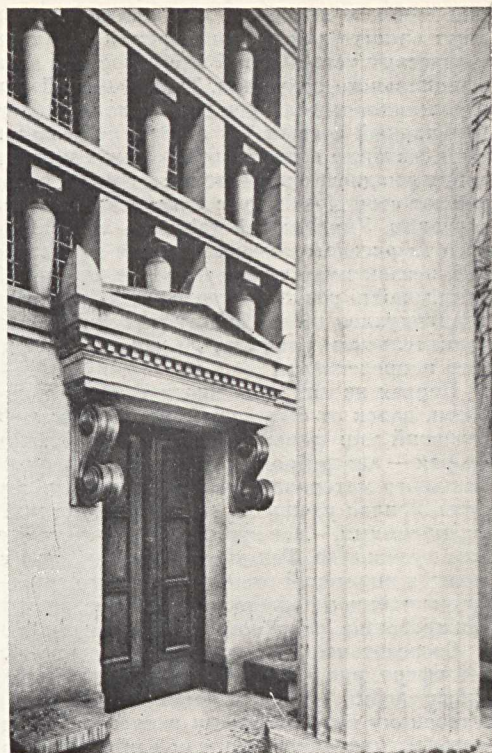
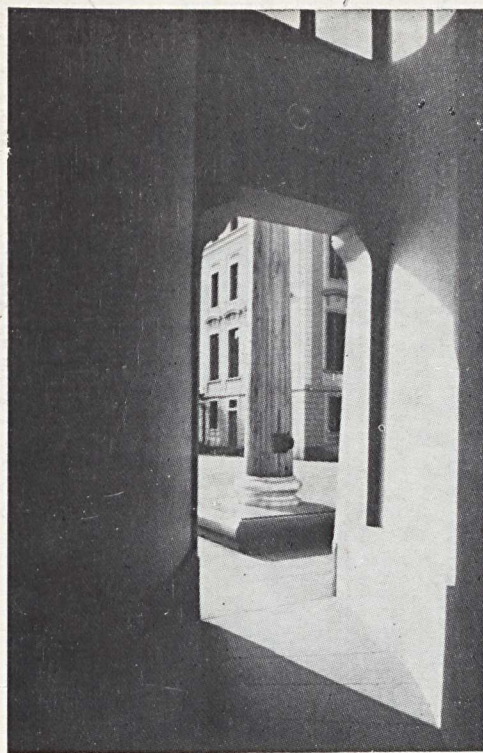
Авторы моделей
(по вертикали)
Л. Какурина
В. Вишневская
И. Алмасян
Л. Осьмушина
Э. Икоева
Л. Осьмушина

Метаморфозы Как одеваются дома и люди

на стр. 1
Л. Введенская
И. Алмасян
И. Алмасян
Л. Введенская

Архитектура Иосифа Плечнека в разные
годы в разных странах





ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. Некрасова

В напряженной и противоречивой жизни современного искусства художники все чаще ищут «нишу» для удовлетворения внутренних творческих устремлений вне основного потока официального искусства. Такой «нишей» для художников-модельеров и текстильщиков стал уникальный костюм. Их авторы не ставят задачи создания современной одежды и определения «модного направления», они не предназначают свои модели для какой-либо жизненной ситуации. Уникальный костюм — сфера свободного творческого самовыражения его создателей, независимое произведение искусства. Он чрезвычайно разнообразен по своей стилистике, индивидуален по образному решению, по исполнительским приемам, но две заповеди для него непререкаемы.

Первая из них — он противостоит обыденности, далек от бытовизма, его мир — это романтический мир вымысла, красивой фантазии. Вторая — авторское исполнение, начиная от текстильного материала, его орнаментации, фактуры, кончая раскроем, многими деталями, украшениями, — все это плод ручного мастерства художника. Так уникальный костюм становится антитезой стандарту нашего мира — промышленному производству, массовому тиражированию, реальному образу жизни.

Сосредоточенность на художественно-образной сфере, ручном исполнении, самоценности произведения — все эти качества присущи выставочному декоративному искусству, и естественно рассматривать уникальный костюм в его контексте. Но если сопоставить костюм с со-



Т. Петрова
Шаль из бабушкиного сундука

И. Воробьева и Т. Петрова
Космические путешествия

Э. Лобжанидзе
Романтика



временной архитектурой, то неожиданно обнаруживаются новые ракурсы и подобию. Высвечивается целый ряд аналогий и совпадений в их конструкции и формообразовании, силуэте и ритме. Костюм выступает уже не только как декоративный образ и образец изощренного рукоделия, а как своего рода малая архитектура.

Среда выставочной экспозиции, где привычно выступают произведения декоративного искусства, создает не лучшие условия для показа костюма. Он оказывается здесь в статичной ситуации, искусственно распятым в раме или уныло висющим на манекене. А для него необходимы движение, развитие в пространственных измерениях, взаимодействие с человеческой фигурой. При демонстрации на сцене, на живой модели, как и в архитектурной среде, уникальный костюм раскрывается в своих особых свойствах. Оживает его пластика, он становится как бы движущейся скульптурой, текстильной инсталляцией в пространстве.

Пространственная пластичность — особое качество уникального костюма, ведь его форма и силуэт относительно не зависимы от женской фигуры. Они могут быть подчинены четкой геометрии или мягкой текучести складок, стать летящими и невесомыми, походить на хрупкую скорлупу, на венчик цветка.



Л. Какурина
Испанские мотивы

Романтизм, ирония, гротеск

Людмила Крамаренко



Н. Пуляхина
Летняя ночь



Э. Лобжанидзе
Романтика

Эта композиционная свобода особо проявляется себя в театрализованной обстановке, когда на сцене, с участием света и музыки костюм персонифицируется, выступает в символических значениях, разыгрывает свой маленький спектакль.

Как «молодой» вид творчества, уникальный костюм особо энергично аккумулирует художественные искания разных направлений искусства. Его художественные ориентиры и источники многообразны: фольклорные темы и исторические реминисценции, ретростиль и романтизм, конструктивизм и авангард. Но авторы избегают стилизаций, прямых заимствований и вообще серьезного отношения к любой теме, все окрашено иронией, озорством, исполнено веселой игры. И все красиво и эффектно, может быть, даже немного слишком...

В этом противоречие уникального костюма, он подчас балансирует на грани красоты и красивости, артистизма и салонности. Вероятно, дефицит подлинной гармонии и красоты не только в нашей жизни, но и в современном искусстве побуждает художников-модельеров к эстетической избыточности, которая и восхищает, и озадачивает на фоне нашей скудной действительности.

Если же отбросить внешний декоративный антураж уникального костюма и присмотреться к его внутренней структуре, то можно обнаружить конкретные профессиональные поиски художников. В росписи текстиля и силуэте одежды очевидны влияние супрематизма, геометрического построения форм и взаимодействия плоскостей, переключки с производственным искусством 20-х годов. Нередко встречаются приемы поп-арта с неожиданной трансформацией натуральных деталей. Включается костюм и в знаковую систему современного авангарда, становится объектом художественной акции, символически взаимодействует с человеческой

Людмила Введенская

Как и подлинное произведение искусства, уникальный костюм существует вне времени, вне моды. Созданное 10 лет назад не утрачивает своего значения и смысла, подобно модному платью. Потому что уникальный костюм несет в себе разнообразную информацию — литературную, философскую, символическую. В обычном моделировании заложена информация бытовая, то есть как автор представляет женщину, которая будет носить костюм, — возраст, социальное положение, национальность и прочее. В нашем костюме заложена информация чисто духовная, не зависящая от функциональности, как в живописи и скульптуре.

Мне даже кажется, что костюм может сильнее воздействовать, чем картина, — ведь в нем ощущается присутствие человека, его биополе. Он живет в пространстве, в движении, он выразителен в разных ракурсах.

Поэтому у меня желание вообще уйти от функциональности текстиля, найти новую форму для выражения этого материала, например, делать текстильную скульптуру. Устраивать некое действие с участием текстиля, своего рода перформанс. Я думаю, что такой костюм можно причислить к авангардному искусству...

Говорят художники



индивидуальностью, несет свой социальный подтекст. Так в локальном творческом акте находит отражение общий поток искусства, малая часть входит в структуру целого.

Л. Введенская
Белая

Г. Курочкина
Эмблема

Главной задачей нашей публикации было рассмотрение уникального костюма как художественного явления, но нельзя избежать и практических вопросов: как он может существовать в нашей культурной жизни? Пока выставка — основное место его обнародования. Редкие демонстрации на сцене не в состоянии поглотить весь его художественный потенциал. Продажа в салонах Худфонда — безликий коммерческий канал утечки искусства. Может быть, фантастический костюм станет основой для нового вида зрелища в синтезе с музыкальным, литературным, световым сопровождением? Тогда кто будет его организатором, его спонсором? А что если это наши «кутюрье», создатели индивидуального костюма в индивидуальном исполнении? Все варианты возможны. — Важно дать уникальному костюму свободное дыхание.

Этери Лобжанидзе

Костюм — это блестящая возможность творить — не только на плоскости, но и в объеме, то есть перенести чисто текстильный ход, текстильную графику в пространство. Уникальный костюм объединяет все — здесь и живопись, и графика, и пластика, и движение. Это меня бесконечно увлекает.

Я работала несколько месяцев в Доме моды у Славы Зайцева. Казалось бы, мечта любого художника-модельера. Но вся эта система меня оттолкнула. Однажды я со своей моделью вынуждена была обратиться в отдел технического контроля, и там четыре женщины в течение четырех дней решали проблему — можно ли сделать такой раскрой, как мне нужно. Это меня потрясло! Если в такой самой лучшей организации такая атмосфера, что же в других?

Я больше не хочу отдавать свою модель в чужие руки, лучше все сделаю сама и покажу на выставке. Или просто пусть висит в шкафу.

Татьяна Петрова

Конечно, художник костюма хотел бы видеть свою модель не только на выставке, не только в своем шкафу, а на человеке, но у него нет выхода к людям. Нам хотелось бы предложить: вот я такой художник, вот мое направление, кто чувствует родственность ему — пожалуйста, приходите, одевайтесь. Но ведь у нас нет такой возможности, «во внешней жизни» мы никому не нужны. Вот и оказывается наш костюм фантастическим. На Западе все крупные модельеры занимаются искусством — оно основа их профессиональной деятельности. А потом их идеи претворяются в реальные модели для людей. Мы тоже предлагаем «банк идей», но у нас нет такой системы моделирования, которая могла бы претворять эти идеи в реальную одежду.

Ирина Алмасян

У меня нет потребности искать какой-то оригинальный фантастический образ. Есть гармония, красота, эстетика — вот к этому я стремлюсь. Я делаю костюм для человека. Практически любую из моих вещей можно надеть и не мучиться поисками подходящей ситуации, а чувствовать себя элегантно и красивой повсюду. Облагородить образ современной женщины — вот моя задача. Красота, чистота линий, гармония пропорций — они украшают жизнь, приносят радость. Разве это недостаточно широкая и важная цель для художника?

Т. Шихирева
Супрематическая Коломба



Н. Туколкина
Охота. 2 модель
Г. Курочкина
Эмблема

Татьяна Шихирева

Уникальный костюм — это яркий красочный мир, который может заменить реальный. Когда я работаю, я стараюсь уйти от всех внешних влияний в свою скорлупу, в свои мечтания. Всякие новости, звук радио, бытовые разговоры — все это меня выбивает из ритма. Костюм — как театр, в котором ты существуешь и который создаешь сам — ты и режиссер, и актер, и художник. Образы итальянского театра, испанские мотивы — я в этом постоянно варюсь. Но вдруг недавно меня задела тема супрематизма, а потом она как-то соединилась с образом Коломбины. Коломба ожила, вышла за рамки, сошла на землю... Моя Коломба современна, и в то же время она смотрит назад, в ретро, в XVII—XVIII века. Подобно тому, как на полотнах Сомова или других художников «Мира искусства», ведь они тоже жили не в своей среде, а уходили в прошлое. Это и мое желание...

Нина Пуляхина

Казалось бы, лучшей перспективой для каждого модельера должен быть Дом моделей? А на деле... Уже учась в институте, где нас готовили как художников промышленности, я поняла, что это дело не для меня. Нас там все время призывали решать практические задачи, «ставили на землю», а я люблю летать в небесах. Люблю мечтать, придумывать какие-то идеи. Я очень люблю изобразительное искусство, и если бы хватало умения, была бы живописцем. Конечно, я и сейчас занимаюсь живописью, синтез искусств — это единственная религия, которой следует поклоняться...

Виктория Кравченко

Уникальный костюм, как и вообще декоративное искусство, впитывает в себя все вокруг. Когда появляется интерес к какому-либо художнику, новому художественному явлению, то первым на этот интерес откликается декоративное искусство. Когда прошла выставка Малевича, а затем Кандинского, то сразу эти темы зазвучали в коллекциях наших модельеров. Выставки стали импульсом к созданию новых образов в костюме, к новому эмоциональному настроению.

С большим вниманием и любовью мы смотрим сейчас на произведения 20-х годов. В них была великая гуманистическая идея. Искусство костюма раньше было предназначено для высших слоев общества, а художники револю-



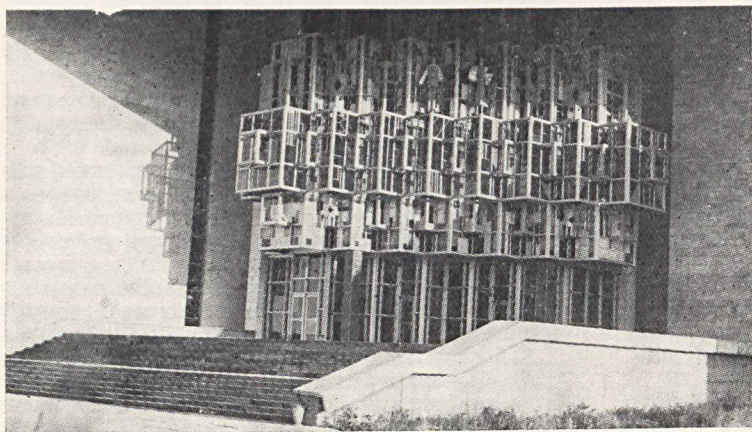
ционной поры хотели сделать его «пролетарским» искусством для бедных. Понимая все их ошибки, их наивность, мы используем их опыт в самих принципах построения костюма, связанных с авангардными направлениями в изобразительном искусстве.

Ирина Воробьева

Я 13 лет проработала на швейном предприятии. Мы делали сезонные коллекции одежды для массового выпуска, так что механике работы предприятия я знаю. Но она совершенно не годится для творческой деятельности. Там идет коллективный труд — от художника к мастеру-конструктору, потом раскрой, и так все по этапам — ты только проверяешь. А я хочу воплощать свои замыслы сама — до реального образа.

Филармония в Биробиджане

Александр Сидоров



«Нам очень повезло», — говорят авторы здания областной филармонии в Биробиджане, архитекторы А. Агафонов, В. Веселов и Е. Солопов. Заказчики твердо знали, что они хотят. Задача была поставлена четко — театр не должен повторять типовые варианты уже существующих театральных сооружений, во-первых, и сохранить черты национального своеобразия — во-вторых. При этом авторам было оказано полное доверие в решении этой задачи.

Вывод из проделанного анализа зарубежных образцов еврейской архитектуры (прежде всего жилых и общественных сооружений Иерусалима) сводился к тому, что главная их особенность — склонность к четким геометрическим очертаниям и симметричным композициям. Свои наблюдения они постарались воплотить в проекте.

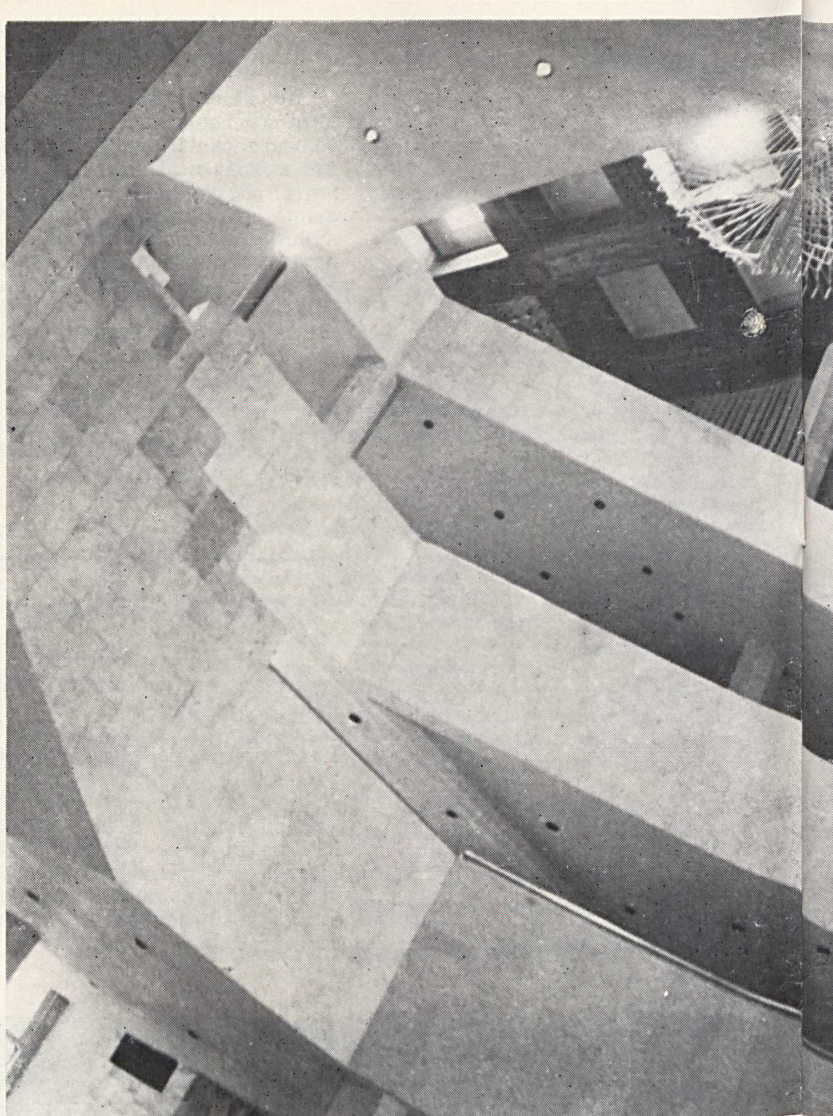
Внешний облик здания решен в строгих формах. Мощная, подчеркнута аскетичная пластика фасада получила продолжение и в интерьере, вступив в сложные и разнообразные отношения с пространством. Оно причудливо разыгрывается бесконечным движением пандусов и лестниц, переходов и площадок, разъединяющих и вновь сливающихся воедино многочисленные потоки зрителей.

Сложно-асимметричное пространство фойе навело на мысль отказаться от использования привычной «вертикали-люстры», чтобы продолжить динамику архитектурных форм в движении кинетической пространственной композиции из металла, а точнее — системы из пяти мобильных, каждый из которых соотносится с одним из уровней фойе. Движение мобильных, осуществляемое при помощи механического привода (расположенного в подвесном потолке), создает муаровые и телескопические эффекты.

В статике эти эффекты сохраняются отчасти, когда зритель рассматривает мобили с разных точек зрения. Правда, в этом случае мобиль становится пластическим объектом, а не произведением кинетического искусства, своеобразным светопредставлением, предваряющим представление театральное.

Роль «цветовой подсветки» выполняет и витражная конструкция — главное звено, осуществляющее художественную связь между интерьером и внешней средой. При ее создании была использована та же анодированная алюминиевая трубка, из которой сделаны и мобили, а также облицовка колонн, витражная протяжка в интерьере и скульптурные элементы портала. И внутри, и наружу конструкция «выходит» витражами: плотным цветным — в первом случае, и легким, абсолютно прозрачным — во втором. Но если в фойе главные выразительные средства — естественно меняющееся цветное узорочье «окрашенного» витражом светового потока, то со стороны портала он обыгран еще и пластически: металлическая протяжка витража здесь оформлена в самостоятельное скульптурно-пространственное произведение (основу которого составляет конструкция весом в 30 тонн).

Сама по себе идея синтеза не воспринималась авторами как первоочередная или оторванная от архитектуры. Именно приоритет архитектурной идеи, четко определившей место и роль монументально-декоративных искусств в системе всего сооружения, позволил каждому сконцентрировать усилия на решении коллективной цели. Свобода в рамках этой осознанной необходимости оказалась удивительно целенаправленной и плодотворной.

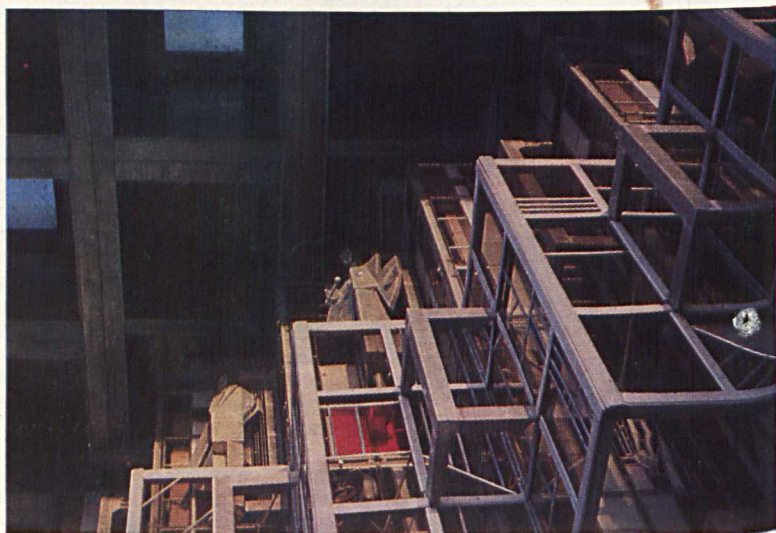


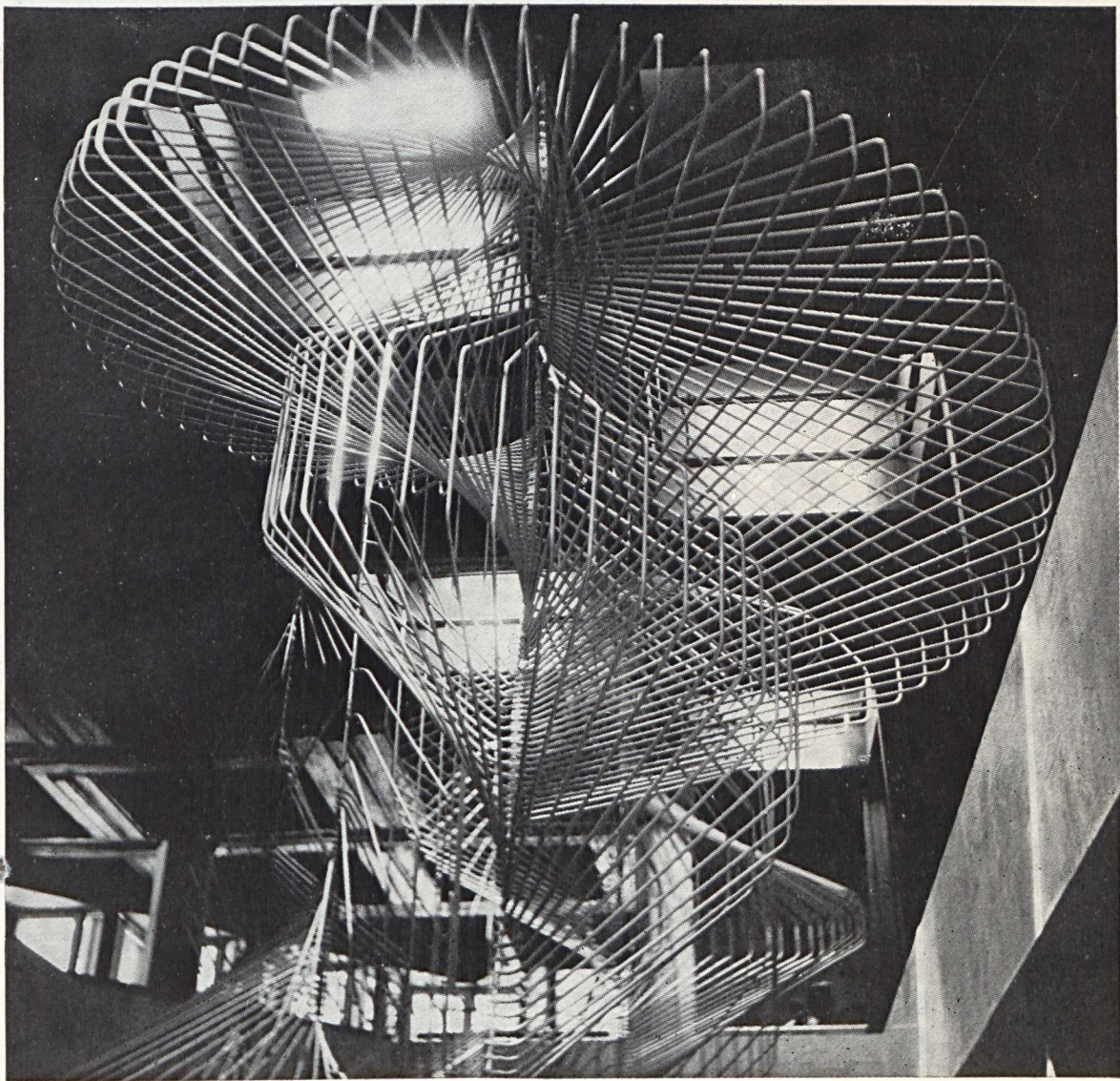
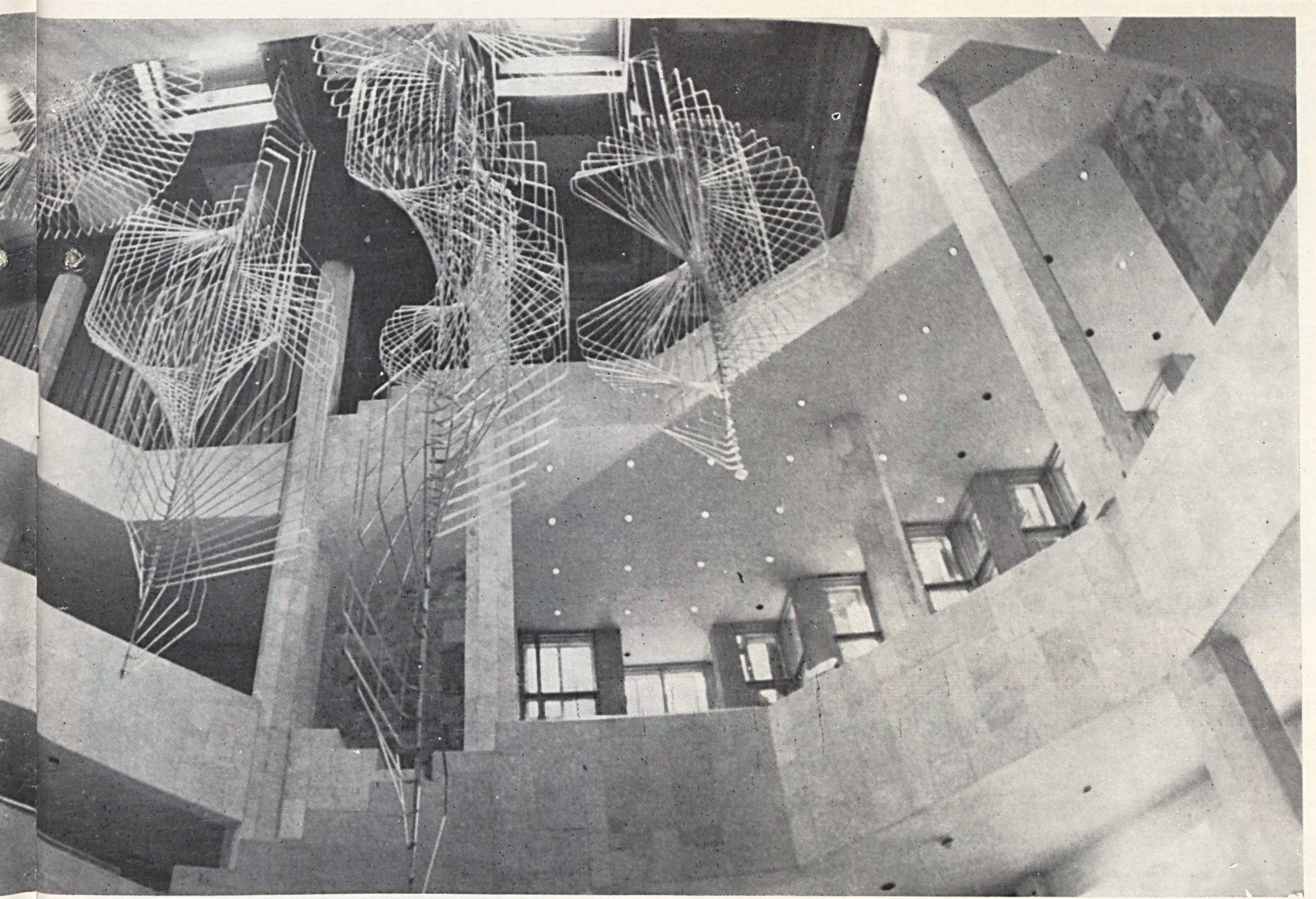
Здание областной филармонии в Биробиджане [Еврейская АССР]
Авторы — архитекторы А. Агафонов, В. Веселов, Е. Солопов

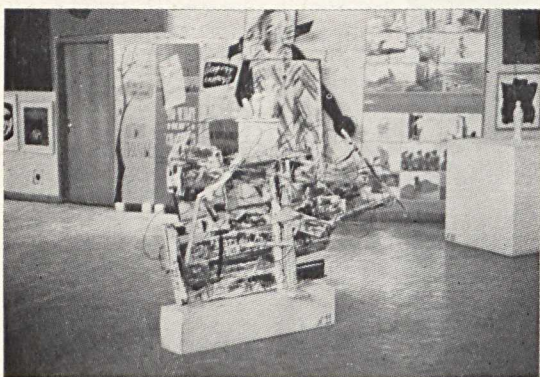
Динамическая композиция из металла в фойе
Авторы — художники Е. Глазунова и Г. Кузнецов, конструктор Г. Бобровникий

Декоративная композиция портала
Авторы — художник М. Красильникова, конструктор К. Соколов

Многофигурная композиция из кованой меди на фасаде
Автор — художник А. Бичугов







★ Москва ★ **ЛЕНИН ГРАД** ★ сентябрь-октябрь 1989

«ВНЕ ЖАНРА»

первая выставка произведений молодых художников



Фотосъемка
Ю. Курбатова

АВТОРЫ РАБОТ:
В. Европейцев
М. Рашник
И. Фоманова
А. Игнатьев
А. Булава
А. Позин
В. Зайцев



Современная скульптура поражает не только разнообразием формальных экспериментов. Она изобилует также всевозможными технологическими новшествами. К услугам современных скульпторов столько технологических процессов, сколько не было за всю предшествующую историю этого древнейшего вида искусства. Сварка, новые способы литья, гальваника, керамика с применением новых красителей — это еще сравнительно традиционные виды. А кроме того — использование новых материалов, например, пластмасс, соединение разных материалов в одной работе, введение разного рода двигателей (для создания мобилей)... Всех новинок не перечислить. Но наряду с ними в арсенале скульптуры остаются материалы наидревнейшие, такие как глина, с которой начинается большинство замыслов. И конечно — камень, самый традиционный материал скульптуры, наиболее емко символизирующий саму скульптуру. Это единственный материал, который несет некое образное начало еще до того, как инструмент скульптора его коснулся. Даже дерево — живой, теплый, органичный материал — на скульптурный станок попадает обычно в виде нейтрального, цилиндрического обреза. А камень всегда неповторим.

Он живет своей загадочной жизнью до начала работы, продолжает свое затаенное противоборство с художником в процессе создания произведения. Он борется, но в то же время — подсказывает. Сопротивляется — и помогает. Камень загадочен и красив независимо от того, благородный ли это мрамор и гранит или более скромный известняк, теплый туф или песчаник.

Работая с камнем, его надо чувствовать. Чутье необходимо, конечно, при работе с любым материалом, но с металлом, керамикой — многое зависит от технологии. Температура печи, качество электрода и другие технологические хитрости, вторгаясь в процесс, способны влиять на результат. С камнем же художник остается один на один. Между ними идет честный поединок.

Многих останавливают трудности этого процесса. Все-таки проще слепить модель в глине и отдать литейщику. Еще более простое — лепить керамику. А камень — это суровый материал. Здесь нужно не только мастерство, но и немалое терпение. Очень медленно открывает камень спрятанный образ. И ссадин на руках не счесть, и инструмент постоянно тупится и ломается, и осколки летят в лицо. Да и вес — вечная проблема скульптуры — у камня немалый. Поднять работу на станок, повернуть ее — целая проблема.

И все же во всех странах мира и в наш технологический век скульпторы сохраняют верность этому материалу. Даже са-

не». А слово «камень» само по себе обладает столь несомненной аурой, особенной суровой красотой, которую очень хорошо чувствовали многие поэты. Так назывался первый сборник Мандельштама. Часто вспоминают о камне акмеисты. Камень, камей, акме... что-то есть родственное не только в их созвучии.

Когда мы вспоминаем скульптуру древнего мира — Египет, Грецию, Индию, Ассирию, то камень безусловно был там на первом месте. Хотя тогда уже умели работать и с литьем, но все же древний мастер нам представляется именно как ваятель в камне или мраморе. И в нашей стране, где скульптурные традиции не так уж сильны, древние каменные идолы-«бабы» южных степей — это удивительно мощные памятники, поражающие своим величием нас и сегодня!

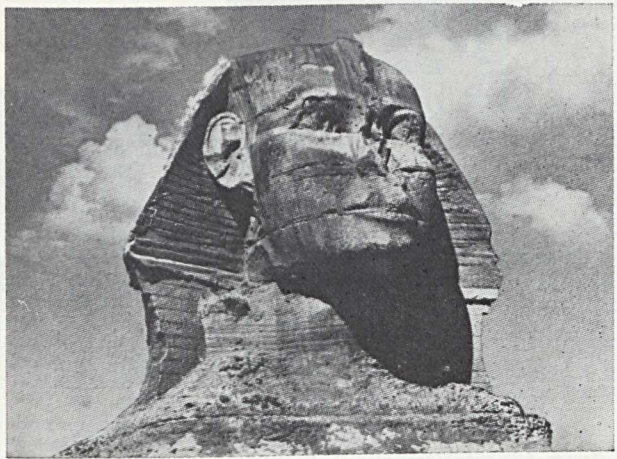
А вот еще один крупнейший современный художник Модильяни, которого никак не упрекнешь в излишней традиционности, говорил, что скульптура обязательно должна вернуться к ваянию, к работе с твердым материалом, чтобы обрести мощный пластический язык. Сам он, как известно, много занимался скульптурой и всегда работал именно с камнем.

Скульптурным символом XX века стал бронзовый «Разрушенный Роттердам» Цадкина. Но так же прочно вписалась в современную архитектуру знаменитая фигура Генри Мура в штаб-квартире ЮНЕСКО, сделанная в камне.

Конечно, труд скульптора тяжел, независимо от того, в каком материале он работает. Но, пожалуй, именно с камнем связано, можно сказать, мифологическое представление о ваятеле, о самых дерзких титанических замыслах. Как ни многообразна скульптура Возрождения, все же ее центральная, ключевая фигура — Микеланджело. А для него мрамор — плоть и кровь его искусства. Многие великие замыслы, начиная с египетских колоссов и храмовых комплексов Индии с тысячами фигур, связаны с камнем. Эта традиция жива и поныне, привлекая и завораживая многих скульпторов. Один из самых величественных замыслов XX века — знаменитый «Фрогнер-парк» из гранита норвежца Вигелана. Поистине титанический труд. И в центре — знаменитый Монолит — гигантский сгусток энергии, так сильно воплотивший суровую душу Норвегии и душу камня.

Но камень может быть и миниатюрным, уютным, домашним, таким, чтобы его хотелось взять в руку, ощутить его тепло. Если монументом любуются издали, то миниатюру, камею можно бесконечно рассматривать с близкого расстояния, любясь каждой прожилкой, каждой шероховатостью.

В современной скульптуре можно проследить как бы две ос-



Форма — пространство — материал

Камень всегда

неповторим

Алексей Григорьев



мые сложные формальные поиски не потеснили камень на вторые роли. Вспомним значительных скульпторов, создававших язык современной скульптуры. Конечно, многие предпочитали металл: Роден, Майоль, Бурдель, итальянцы Манцу, Мессина, Греко с их трепетной лепкой, которая воспроизводима только в литье... Но одновременно в камне много работали Бранкуси, Мур, Хепуорт...

И пусть камень не всегда подходил для бурных поисков новых пространственных решений, к которым призывали скульпторов процессы развития современной архитектуры. Гораздо легче было экспериментировать с металлом. Он легкий, прочен, выдерживает практически любые композиционные решения. Его можно поднять на любую высоту, заставить парить в воздухе, вращаться и даже светиться при помощи электричества. Все это широко применяется в скульптуре и сегодня. И феерические фантазии Эрнста, Смита, Армана, Тингели, Каро, Певзнера — все это в основном металл или другие современные материалы. Но когда при этом приходится слышать, что поскольку камень не готов ответить на эти запросы, то он не может претендовать на лидерство и быть на переднем крае прогресса, хочется напомнить, что в искусстве «прогресс» понятие достаточно условное. И противоречивое.

С одной стороны, скульптура в наиболее острых проявлениях нередко оказывается с технологической точки зрения впереди живописи и графики. С другой — именно скульптура наиболее консервативна в своем тяготении к земле. Она обладает весом и никогда не забывает об этом важнейшем своем качестве. В каких-то вещах, как, например, в стремительных конструкциях Кальдера, она силится нарушить закон тяготения. Но чаще она остается прочно привязанной к земле. И каменная скульптура XX века тому свидетельство. В камне работали не только такие, достаточно традиционные реалисты, как Мештрович, Эпштейн, Зорах. К нему обращались и Архипенко, и даже еще более решительный экспериментатор — Арп. А каменные кольца Ногу-чи — одно из высших достижений современной пластики!

Само древнее слово «ваятель» означает «работающий в кам-

новые тенденции в работе с камнем. В одном случае ваятель подчеркнуто идет навстречу камню, вписываясь в него, высвобождая образ, спрятанный в каменной глыбе. Замысел при таком ходе диктуется формой блока. Есть другой подход, когда у художника существует совершенно определенная идея, которую он не хочет изменять в зависимости от природной формы материала, даже если это камень. Уступая «насилию», блок может измениться до неузнаваемости, в нем появляются глубокие выемки, сквозные отверстия. При специальной обработке поверхности могут сильно измениться даже фактура и цвет камня. А кроме того, используя сверла и стальную арматуру, можно составлять композицию из нескольких кусков камня или использовать разные его сорта, соединяя, например, мрамор с гранитом. При такой свободной компоновке камень по своим возможностям приближается к металлу.

Да, современная техника может многое, даже подвесить камень в воздухе. Есть ли в этом смысл? Каждый отвечает на этот вопрос сам. Думается, однако, что известные слова Микеланджело о том, что если скатить скульптуру с горы, то у нее отвалится все лишнее, не потеряли своего значения и сегодня. Экспериментировать, конечно, и можно, и нужно, главное, чтобы не потерять, не разрушить в стремлении к новым открытиям природных свойств этого удивительного материала.

Камень, как и основные законы жизни, словно напоминает художнику о естественных границах вседозволенности в искусстве, о высокой простоте, которая и есть самая большая сложность. Здесь камень становится ему помощником, он заставляет избавляться от лишнего, идти к самой сути формы.

Один из самых вдумчивых, философичных скульпторов нашего времени Бранкуси сказал: «Я хочу говорить, как Бог, приказывать, как король, и работать, как раб». В этой емкой формуле, пожалуй, наилучшим образом спрессована вся сложность взаимоотношений между скульптором и материалом. Когда эти взаимоотношения складываются, тогда (как и во все времена) скульптор, обратившийся к камню, проникший в его суровую душу, будет щедро вознагражден!

Выставка в Доме скульпторов

Интерес к камню в нашей отечественной школе был всегда. Много приверженцев этого нелегкого дела и сегодня среди московских скульпторов. Поэтому возникновение на территории Московского скульптурного комбината творческой группы по камню представляется закономерным, хотя и собрались здесь скульпторы не от хорошей жизни. Трудности с мастерскими, с инструментом, да и с материалом тоже, легче преодолевать совместными усилиями.

Создателем группы и постоянным ее лидером стал Владимир Буйначев — признанный мастер этого материала. Он работал с туфом, известняком, а в последнее время все больше рубит гранит. В группе этой много женщин. Уже несколько лет здесь работают Зоя Ветрова, Галина Грозина, Нина Замахина, Наташа Березкина, Ольга Карелиц. Всего за 10 лет (а выставка приурочена к этому юбилею) более двадцати скульпторов Москвы постоянно работают на территории скульптурного комбината.

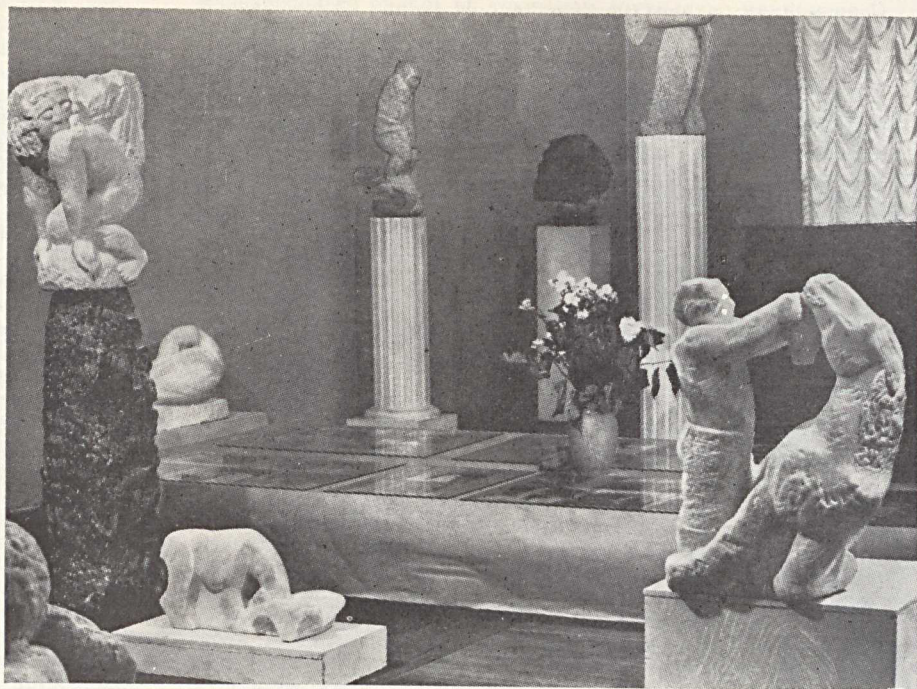
Растет мастерство. Все более сложными становятся задачи. Мягким сортам предпочитают капризный, ломкий мрамор, неподатливый суровый гранит. Меняется и техническое оснащение группы: современная технология все чаще вторгается и в этот вид скульптуры. Электронные инструменты позволяют ускорить обрубку блока, упрощают его обработку.

Выставка в московском Доме скульпторов — первый большой отчет творческой группы. Она продемонстрировала достаточно большой потенциал ее участников. Скульпторы, прошедшие подготовку в группе, становятся постоянными участниками симпозиумов по камню в разных городах страны.

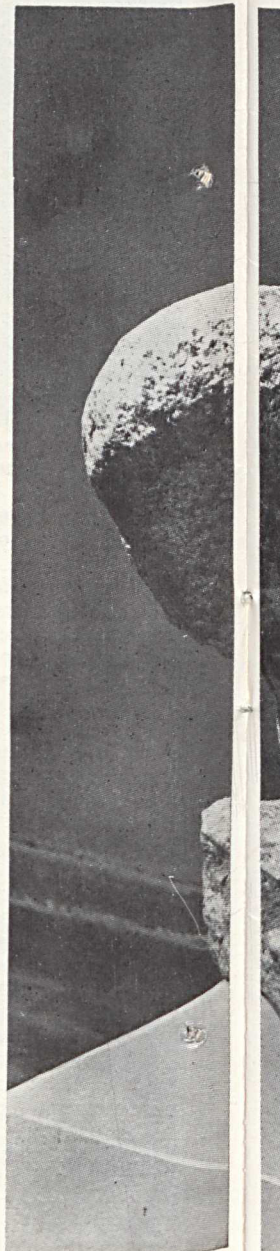
В контексте сегодняшнего разговора стоит сказать, что именно камень является наиболее предпочтительным материалом симпозиумов. И хотя, конечно, проводятся симпозиумы и в дереве, и в керамике, и в металле, но камень обладает рядом свойств, которые делают его в известной степени просто незаменимым материалом для пленэров. Он сравнительно дешев, практически не разрушается на воздухе, не требует сложной технологии. Камень прекрасно вписывается в окружающую среду.

Огромное количество симпозиумов по камню в разных европейских странах доказывает постоянный неослабевающий интерес к этому материалу. В одной только Югославии проходит до четырнадцати симпозиумов в год! Много их в Болгарии, в Венгрии, Польше. У нас в стране симпозиумы по камню проводят в Прибалтике, Средней Азии, Закавказье, Украине. Медленнее всего, к сожалению, развивается это дело в РСФСР. И что особенно обидно, совершенно пассивна Москва. А ведь именно здесь сосредоточен основной потенциал российской скульптурной школы. Конечно, Москва не Прибалтика. И культурные традиции здесь не те: множество работ скульпторов погибло в столице отнюдь не под воздействием природных сил.

И все-таки хочется, чтобы не только скульпторы, но и все вокруг разделили радость общения с камнем — вечно юным материалом.

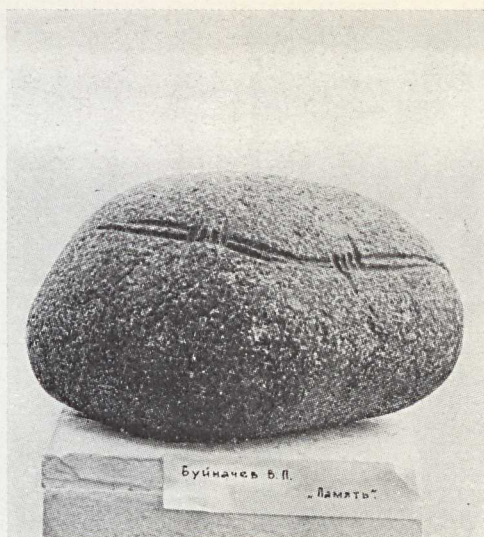


Общий вид экспозиции выставки в московском Доме скульпторов





Н. Замахина
«Спаси и сохрани».
Мрамор



Буйначев В. П.
«Память»



В. Буйначев
«Память». Гранит

Н. Замахина
«Конь упал». Мрамор

Форма — пространство — материал

Камень всегда неповторим

Выставка в Доме скульпторов

На стр. 10
В. Буйначев
«Птицы». Гранит

Г. Глызина
«Кошка». Гранит

Фотосъемка
А. Гамбурга





А. Григорьев
«Сизиф». Известняк



А. Григорьев
«Бегство в Египет». Известняк

→
С. Курдова
«Печаль» Гранит

Говорят скульпторы

В. Буйначев
«Бабочка». Гранит

Г. Глызина
«Тонкий лори». Гранит

Владимир Буйначев

Я считаю себя руководителем группы, но на самом деле нас «ведет», нам «диктует» что-то сам камень. Я лично прихожу к нему как к соавтору и вдохновителю. В древности, например, мастера перед началом работы с деревом ему кланялись и молились. Потому что эти материалы — и дерево и камень — в такой же мере наделены животворным началом, как и сама природа. Они несут в себе собственный эстетический заряд, который надо только высвободить. Они наделены огромным разнообразием качеств. Нет двух совершенно одинаковых камней. Каждый из нас, приходя на комбинат, сначала долго ищет среди отходов камней (несортных, нестандартных, самых причудливых форм и сколов) «свой» камень. И только после этого начинается диалог: иногда ты находишь именно тот, который как будто готов откликнуться на твой замысел, а часто сам камень подсказывает скульптору образы и сюжеты, которые только ждут прикосновения человеческой руки, чтобы заговорить.

К примеру, «Бабочка» возникла, когда я увидел камень со сколом, похожий рваными зазубринами на крылья, словно опа-





ленные огнем или кем-то пораненные, обломанные... Линия контура камня уже сама по себе вызывала тревожные ассоциации, которые в более широком смысле отражают наши тревоги по поводу экологических проблем. А вот «Рыба» — она появилась из «рыбьего» камня. Анималистические темы тут возникают органично, они «живут» в камне, притаились и ждут, чтобы их выпустили на свободу. В фактуре, цвете, форме камня открываются глубинные пласты жизни, дыхание вечности...

У этого материала нет границ. Он и самый древний, и самый современный. Все зависит от скульптора, от его умения найти пластический ход. Я не считаю, что мы на этой выставке сумели все сказать. Мы в начале пути, нам еще трудно расстаться со многими привычными представлениями, оторваться от статуйности, музейности и «мемориально-памятниковой» пластики... И это естественно. Процесс развития должен быть органичным, а любое шараханье — оно чаще всего от конъюнктуры. А вообще-то каждый раз разрешение приходится спрашивать у материала... Есть какая-то этика в отношении между ним и художником, которой нельзя пренебрегать.

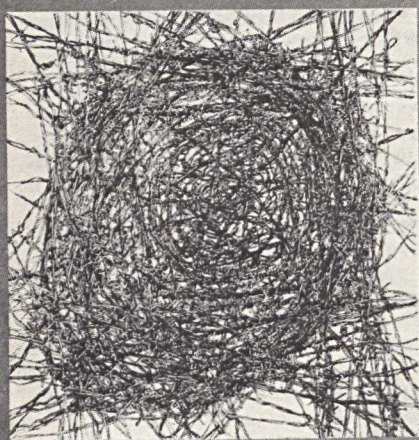
Галина Глызина

Работа с камнем — это всегда разговор... Он говорит, а я пытаюсь услышать и добавить что-то от себя, свое. Я пробовала работать с разными материалами, но «своим» считаю — гранит. Это самый красивый камень. Он учит терпению и требует к себе нежного отношения. Гранит не любит грубости, чуть поспешил, не соизмерил силу удара — и работа погибла... После него мне скучно работать с другими материалами, неинтересно. А когда материал нравится, трудности процесса обработки перестаешь замечать. Работаешь, не ощущая ни времени, ни физических нагрузок. Усталость чувствуешь уже по дороге домой. Но не в момент работы. А если удастся выразить что-то волновавшее тебя — это такое счастье!

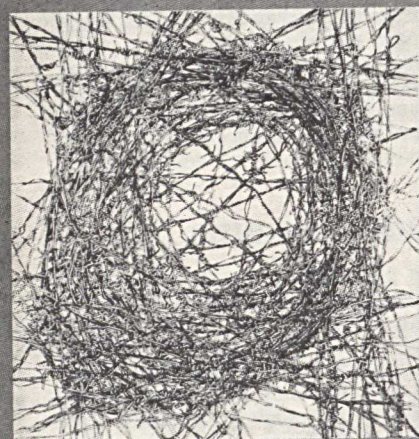
Олег Ковригин

Отношения с материалом всегда очень индивидуальны. Почти интимны. У каждого это складывается по-своему. Кто-то строит их по здравом размышлении, рассудком. Я материал воспринимаю через чувственные ощущения. Если говорить о камне, то у камня есть свой час, где-то между четырьмя и шестью часами, во второй половине дня. В это время я брожу по каменным развалам в поисках «своего» камня. Чаще нахожу его по звуку, ударяя по камню закольником... Звук может быть звонким, глухим, вязким, в зависимости от внутреннего напряжения материала. Ведь структура камней неодинакова, а значит и звучание его различно. Звук диктует форму. Камень с плотным звуком, например, тяготеет к горизонтальной, как бы стелющейся по земле, форме. Вес камня тоже влияет на выбор формы. Бывает, что два одинаковых по размеру куса весят по-разному, в зависимости от плотности структуры. А значит, и формой они не могут быть похожи. Чтобы выявить текстуру камня, я свои вещи шлифую, полирую. Тогда каждая прожилка его начинает «играть». Часто я специально хожу с тележкой на поиски валунов. Комбинатские камни обычно привозятся из одного карьера и потому очень похожи. А валуны — они всегда разные. Они интересны неоднородностью сплавов, где могут оказаться и крупные, и мелкие зерна, в зависимости от состава образующих этот сплав элементов. Соответственно, каждый из них предрасположен к той или иной форме, которую надо в нем увидеть и почувствовать.

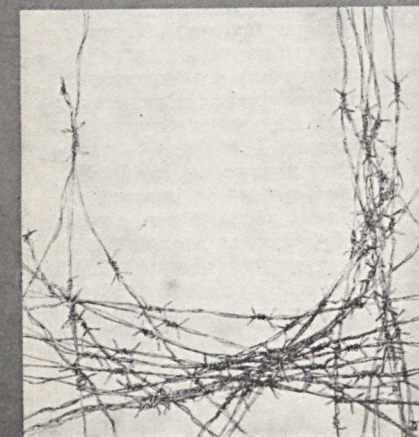
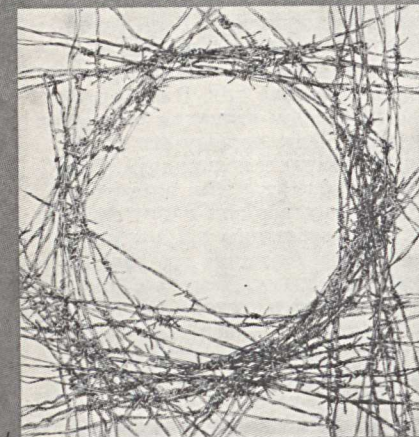
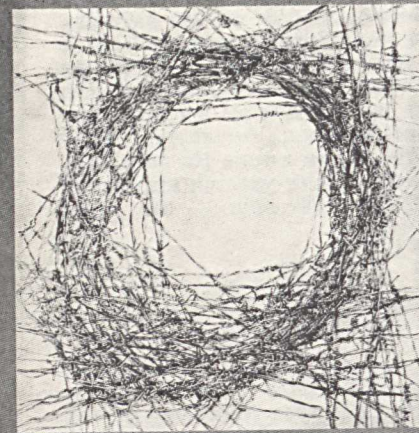
*Материал подготовила
Наталья Давыдова*



К. Прашков. Проволока



К. Прашков. Петиция



Приятно узнать нового художника. Кирил Прашков работает с истинно профессиональным качеством, с заведомым единством замысла и пластического выражения. Он не боится сложностей офорта, он умеет использовать пространство — и пространство листа и пространство выставки. И не забывает главного для молодого мастера — ремесла, серьезно относится к традициям академического рисования. Когда-то это подразумевалось само собой. Сегодня — это заслуга.

Евгений Ганнушкин

Графические «игры» Кирила Прашкова

Сергей Кавтарадзе

Слава трубят над Москвой, осеня крылами и грудью купола церквей и шпили послевоенных высоток. Она слетает на город то ли с трубы, то ли с крыши большого старого дома, чей широкий контур — основа всей композиции; черная звездная тень отброшена ею прямо на небо.

Под одной из таких же московских крыш, в уютном зале редакции «ДИ» разместилась камерная, как само ремесло графика, выставка болгарского художника Кирила Прашкова, автора данного листа. Город на нем прозрачен, как мираж, очерчен лишь контурами.

Вообще занимающиеся графикой, наверное, по-своему очень чувственные люди. Вести плавную линию резцом, процарапывать лак, наблюдая, как загорается обнаженная медь, тем более вдавливать мягкую битумную массу пальцем, ладонью; вспарывать металл сухой иглой; просто водить по бумаге пером и кистью, оставляя на ней темный след, чернильный, как сажа, или серебристый, как драгоценный мех, — все эти действия немислимы без внутреннего сопереживания и даже, возможно, своего рода чисто телесного наслаждения.

Не в этом ли смысл «Смоковницы» Прашкова, чья крона раскинута радостным взрывом на девяти совмещенных листах? Тонкие, одиночные линии пера перемежаются со штриховкой, с кистевыми мазками, со сплошными заливками и письмом по бархату мокрой бумаги. В этом неге и страсть и суть ремесла художника. А сам сюжет не о тех ли деревьях, что упомянуты в «Песне песней»: «Смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благоволение. Встань, возлюбленная, прекрасная моя, выйди!»

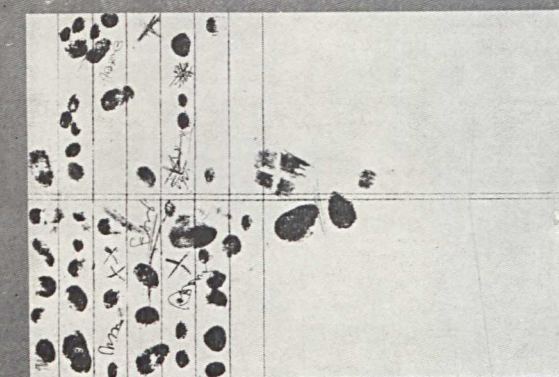
Но там, где чувственность, там и... Нет, не смерть, конечно. Она для мира сюжетов. Но некую тему распада, конца бытия гравюры здесь нетрудно заметить.

Смысл искусства печати — в возможности многократного, почти бесконечного тиражирования. Но вот «Воротца никуда», явно ритуальные, не то африканских, не то полинезийских форм. На первом листе они открыты, затем постепенно закладываются корявой кирпичной стеной, от которой ползет беспросветная черная тень. Принцип метода в том, что все части работы сделаны с одной доски, которая после серии оттисков заливается лаком и опять процарапывается, чтобы добавить новые штрихи к уже имеющимся. Прежний рисунок сохраняется в следующем, сберегая и жесткость офортных линий, и пушистые нити сухой иглы, и тончайшее sfumato на голубоватом тоне бумаги — частицы краски, оставшиеся на полированной глади металла. Но матрица гибнет, давая жизнь новой. А гравюра парадоксально лишается главного — возможности неограниченного размножения.

Тот же прием и в работе «Проволока». Сначала это просто колючий материал, модернизированные тернии эпохи прогресса. Затем — «венец», «гнездо», «паутина», потом вообще черная проволоочная дыра, изысканный и злобный лабиринт, поджидающий жертву. По словам самого Прашкова, можно продолжать гравировать и дальше, до тех пор пока доска не разлетится вдребезги.

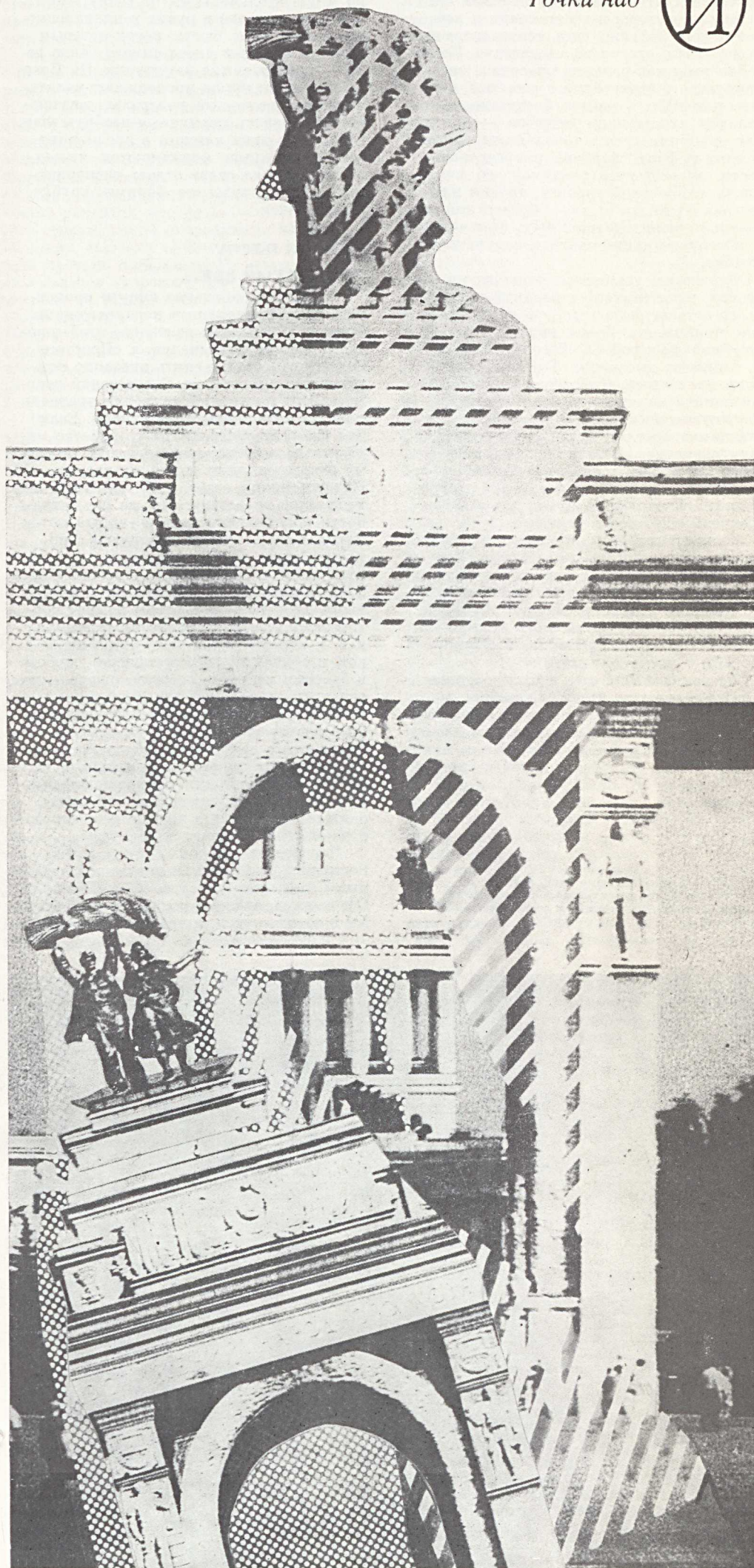
Утонченную профессиональную игру ведет автор и в полиптихе «Петиция». Строго говоря, это не столько сама петиция, сколько процесс сбора «подписей» под ней — настоящих автографов, отпечатков пальцев и рук, оттисков тканей, графических символов и т. д. Разноцветные знаки постепенно все больше заполняют своей пестротой линованное поле, вступают при помощи стрелок в сложные отношения друг с другом. В развитии этих взаимосвязей нарастает тяга к пространственности, к прорыву на плоскости, к третьему измерению... И оно будет даровано им участием всех петиций: шестой, окончательный лист смят, растоптан и уже своеобразным бумажным «барельефом» помещен под стекло.

Как закончить эту рецензию? Давайте с вашей помощью, читатель, — и в то же время в духе творчества Прашкова и в традициях «ДИ». Итак, аккуратно выдерните эту страницу, затем сомните ее и наступите ногой. Если не получится — купите новый журнал.



Борис Бродский

Точки над



Высокие горы сдвигает...

В войну оформитель потерял привычные направления деятельности, но оставался фигурой заметной. Передислокация заводов и фабрик требовала переподготовки кадров. На курсах и в техникумах, открывшихся повсеместно, учебников не было, их заменяли наглядные пособия: учебные плакаты. Инструктивный плакат военных лет, яркий, броский, неожиданно раскрывающий проблему, мог родиться в результате долгого опыта и особой культуры.

Работа в инструктивном плакате вывела оформителя из сферы чистой идеологии, в которой он пребывал до войны. В послевоенную жизнь его творчество вошло, как обслуживающее текущие, сиюминутные нужды, что теперь оценивалось как нечто второсортное. Поэтому другие виды искусства развивались в условиях все возрастающей централизации, а оформительское искусство расплылось по сотням производственных и проектных организаций.

Объем оформительских работ в первые послевоенные годы был велик. Оформительские мастерские, артели, комбинаты в конце сороковых годов возникали не только в системе Союза художников, но и при исполкомах, при добровольных обществах, даже при лечебных учреждениях. Переход городского быта на мирный лад требовал художника-оформителя при открытии магазинов, при поновлении вывесок, при оформлении витрин, закрытых во время войны мешками с песком. Денежная реформа 1947 года и отмена карточной системы также вели к витринно-оформительскому буму.

Однако к торговле послевоенные витрины имели весьма косвенное отношение. Например, за зеркальными окнами магазина «Подарки» на улице Горького в Москве были выставлены... тридцать три богатыря из папье-маше, Черномор с бородой из пакли и царевич Гвидон.

В послевоенной Москве господствовала, по терминологии тех лет, «сюжетная витрина». Товар даже в том случае, если он и имелся, за стеклом сюжетной витрины не выкладывался. Его заменяло... изображение из картона, холста или стекла. Широко распространены были муляжи отсутствующих товаров. Чаще же всего витрины заполнялись... фотокомпозициями, прославляющими в галантерейном магазине приоритет русской техники, в булочной — величие русской литературы. Французская булка (переименованная в те годы в «городскую»), будучи изображена на витрине, говорила о чем угодно, но не о своем назначении или качестве.

Война многое прервала, иное приостановила, но кое-что и ускорила, в том числе превращение фантома «Сознательного Человека» в фантом, именовавший себя «Простым Советским Человеком». О том, что «высокие горы сдвигает советский простой человек», мы знали из массовой песни еще до войны, однако в ту пору мы еще не ощущали себя винтиками. Теперь же тем, что ты винтик, начали даже гордиться. Для миллионов, возвратившихся из армии и с трудом адаптировавшихся к мирной жизни, это было, пожалуй, естественно. Естественно было и то, что народ, общество, государство, между которыми не проводилось какой-либо грани, казались неким коллективным организмом, вроде улья, однако же антропоморфным.

Сегодня, когда глобальной задачей стала охрана природы, трудно представить себе времена, когда жизнь страны подчинялась идее «преобразования природы».

В пятидесятые годы легким хлебом для критиков служила Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, являвшаяся целую энциклопедию исторических архитектурных форм. В ее павильонах снопы, тыквы, брюквы совершенно терялись сре-

ди блеска позолоты, мерцания витражей, на фоне замысловатой лепнины. Однако мало кто задумывался над тем, что тыквы и брюквы являли собой природу, а купольные залы демонстрировали силу, способную ее изменить.

Этой силой обладал некий «Всеобщий человек». «Мы не можем ждать милостей от природы...». Для этого «Мы» и возводились триумфальные арки, ведущие во двор жилого дома, выкладывались мрамором парадные лестницы, подводившие к двери парикмахерской, поднимались высотные дома. От этого «Всеобщего человека» природа не имела тайн, и ее законы были полностью в его воле. Мысль о суверенности этих законов оказывалась крамольной, ибо подрывала веру во Всесилие. Равно и утверждение бесконечности познания подрывало постулат Всевеления. Жестокая борьба с вейсманизмом-морганизмом была не столько развязана Трофимом Лысенко, сколько запрограммирована идеологической ситуацией.

Саморазвитие природы немисливо остановить, не прекратив при этом течение времени. Поэтому «Всеобщему человеку» приписывалась и такого рода власть. Но если время остановлено, то и мир познан. Искусство в качестве формы познания мира, стало быть, теряет смысл. Извечное противоречие между жизнью и художественным творением снимается, а лозунг «изображать жизнь в формах самой жизни» возводит искусство в ранг «формы жизни», способной меняться местами со всякой иной формой. Так менялись местами герои фильма «Молодая гвардия» с подпольщиками из Краснодона: лауреатство в награду за успехи получили все участники, кроме актера, игравшего вторую главную роль — это была роль предателя.

Живописцы, скульпторы, режиссеры конца сороковых — начала пятидесятых годов потребовали для себя «прямого» участия в жизни страны. Нужно пахать — они ваяли бетонных комбайнеров; нужна нефть — в кино снимают нефтяников, нужно строить — росло число строителей на полотнах. Главными украшениями городов стали цементные шахтеры с отбойными молотками. В районах с преобладанием горного дела ставили больше цементных шахтеров, а в сельских районах — бетонных птичников или трактористов. Интерьеры автозавода в Москве украсили изображением автостроителей, а на фасаде речного вокзала в Казани проектировалась мозаика с изображением речников. Когда в Ташкенте пришлось за ветхостью снять гипсовые и цементные

фигуры, был составлен список в... 160 номеров.

Все это «образцы для деланья жизни», которые оформитель, увы, создавать не мог. Поэтому его и вытеснял монументалист.

С незапамятных времен герой представляется европейскому культурному сознанию победившим, но павшим. От других обитателей царства мертвых его отличают метафоры воскресения и вечной жизни: былина, сага, театрализованный ритуал, статуя на пьедестале. Подобно тому как светлое, красочное ассоциируется у европейцев с юностью, теплом, радостью, а темное, бесцветное — с холодом, отживанием, скорбью, — памятник осмысливается в тональности трагического пафоса, скорбной умиротворенности, эгегического раздумья, но не в плане мимолетной радости, иронии или веселья. В то же время «Образец для деланья жизни» должен быть оптимистом и, по определению, призван излучать улыбку.

Однако же улыбаться — значит не пройти через горнило страданий и смерти, то есть не быть героем в традиционном понимании. И мы видим, что под скорбной фигурой Н. Гоголя работы Н. Андреева высечено: «Горьким словом моим посмеетесь», библейский текст, доносящийся из вечности и отвечающий бессмертию воскресшего героя. Под улыбающимся Гоголем Н. Томского в 1948 году написано: «Великому художнику слова Николаю Васильевичу Гоголю от Советского Правительства» — текст сувенирный, означающий, что перед нами... бронзовый дубликат писателя.

Воскресения нет уже и потому, что мир, в котором время остановлено, признается истинным, мир же, в котором время, продолжая протекать, сообщая всему зыбкость и неустойчивость, объявлен ложным. Борьба против этого второго мира в 1948 году и выразилась в форме «борьбы с космополитизмом».

Смерть, это конечное и неопровержимое свидетельство течения времени, в «истинном» мире переживалась как нечто недостойное, полуприличное, о чем даже упоминать следует скороговоркой, и на глазах у всех «Всеобщий человек» пе-

реименовывает похоронное бюро в «бюро ритуальных услуг», хотя ни услуга не может быть ритуальной, ни ритуал рассматриваться в качестве услуги. Слово «кладбище» заменяет: «мемориальный комплекс».

Присмотритесь к старинным надгробиям, собранным в Донском монастыре. Изображения усопшего здесь крайне редки и обязательно «тень от тени»: либо оно на медальоне в руках у плакальщицы, либо в виде бюста, перед которым гасит свой факел ангел смерти. Иное дело — послевоенные памятники. На Новодевичьем кладбище продолжают махать пашками каменные генералы, тшчтся конструировать мраморные изобретатели. Бронзовые руки хирурга с прооперированным сердцем поднимаются из-под земли, маршал связи отдаёт распоряжения в каменную телефонную трубку. Кому? Зачем?

Мне по плечу двадцатый век...

Обязующее значение смерти проявилось в 1953 наглядно и неопровержимо. Фантом «Всеобщего человека» необыкновенно быстро рассыпался, а «Простого Советского» стал теснить внезапно появившийся «Современный советский человек». Этот последний не желал признать себя ни колесиком, ни винтиком. Если для его предшественника устройство мира казалось бесконечно сложным и потому открытым лишь высшему разуму, «Современному советскому человеку» картина мира представлялась до примитивности простой. Вступить в единый поток мировой культуры он собирался с помощью узких брюк, воротника с тремя пуговицами, менажниц в сервировке стола. Отсюда квартиры с потолками, окрашенными в черный цвет, стены комнат контрастных цветов, полированные ящики и т. д. Стремление к уюту (или, наоборот, к подчеркнутой богемности), любовь к броским кольцам, серьгам, ожерельям оказались проблемой духовной жизни, побудившей тысячи семей выбрасывать удобную практичную старую мебель, чтобы внести в дом «современные» трехногие табуреты, ломающиеся диван-кровать, мебель из пенопласта, превращающегося в труху. Бабушкины герани и фикусы, очищавшие воздух в деревянных домах, повсеместно заменялись кактусами.

Переход от широких брюк к узким послужил даже ареной подлинной войны «Современного человека» с «Простым Советским», войны с увечьями и жертвами с обеих сторон, и война эта заверши-

...возводились триумфальные арки, ведущие во двор жилого дома, выкладывались мрамором парадные лестницы, подводившие к двери парикмахерской...



лась безоговорочной победой «Простого Советского». В силу представлений о заведомой простоте мира опыт, накопленный им в быту, без труда переносился на культуру в целом: звание инженера стало достаточно, чтобы решать любую проблему искусства или литературы, а авторы записей в книгах отзывов на выставках перестали сомневаться в своем праве объявлять любое личное суждение «мнением народа».

Если человек-винтик в безмерно сложном мире соотносил свою жизненную роль с устойчивым ходом механизма, то «Современный советский» в мире простом и прозрачном отстаивает свою независимость тоже способом простым и общедоступным. Забытое изобретение Фридриха Шиллера — «эстетическое воспитание» неожиданно возрождается в качестве рецептов, как одеваться, что дарить дамам, какие репродукции вешать на стену. Поэтому одним из определяющих качеств «Современного человека» оказывается «хороший вкус». И это относится не только к «моей комнате», «моей квартире», но и в равной мере к «моему кварталу», «моему городу», «моей стране», даже «моей вселенной», которая достаточно проста, чтобы современный человек мог постичь ее законы целиком без остатка.

Раскрыть в художественных образах мир, к которому современный человек считает себя приобщенным, и стало задачей выставок. Крупные международные, национальные, отраслевые выставки превращаются в полигоны моделирования мира. Если в 1987 году, чтобы вдохнуть жизнь в замершую в нашей стране выставочную деятельность, потребовалось специальное постановление ЦК КПСС и Совета Министров, то в шестидесятые годы выставки без всяких постановлений в поразительно короткий срок изменили всю культурную голографию Москвы.

В 1954 году открывается реконструированная Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. В 1956 году на той же территории разворачивается всесоюзная промышленная. А в 1958 году строятся новые павильоны, связанные со слиянием обеих выставок в единую Выставку достижений народного хозяйства. В 1957 году в Москве здание Манежа (использовавшееся как гараж) переоборудуется в Центральный выставочный зал. В 1958 году в Сокольниках возводится два выставочных павильона: Купольный и Хрустальный. В 1961 году рядом с ними возникает еще один павильон, считавшийся самым большим в Европе. В шестидесятые годы обширные выставочные ком-

плексы встают во всех столицах союзных республик.

Сегодня, когда со всех сторон только и слышно о хозрасчете, трудно представить себе деятельность, требующую миллионных затрат, результаты которой подлежали по истечении нескольких месяцев, а иногда и недель, — уничтожению. Но «Современный советский человек», довольствуясь для себя сотами сперва хрущевских пятиэтажек, а потом «лежачих небоскребов», тем не менее не желал ограничений ни в укрупнении совхозов, ни в строительстве малогабаритных заводов-гигантов, ни в создании моделей мира, ставших основным полем деятельности оформителей.

Советский павильон на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году после почти двадцатилетнего перерыва был первой крупной работой наших художников в области международных выставок.

За Брюсселем последовала целая серия советских выставок: в Нью-Йорке, Хельсинки, Рио-де-Жанейро, Загребе, Лондоне, Париже — всех не перечислить. Передвигаясь в потоке себе подобных, зритель воспринимал лишь часть того, что предлагали ему художники, однако всегда понимал, что, в отличие от выставок западных стран, с нарезанной по числу фирм экспозиционной площадью, советские выставки отличаются... единством пластической концепции, генеральной художественной идеей. Обширные открытые пространства (символизирующие величие страны социализма), иерархия идеологических ценностей и гигантских фигур из пенопласта, огромные панно или 80-метровые серебряные стрелы подчеркивали то, что экспонат лишь конечное звено в цепи, но никак не нечто предлагаемое потенциальным клиентам.

В шестидесятые годы СССР с немалым трудом добился права устроить в Москве Всемирную выставку. Она должна была состояться в 1967 году и превзойти по площади ЭКСПО-58 в два с половиной, а ЭКСПО-37 в... пять раз. Не все знают, что с большой помпой был проведен конкурс проектов ЭКСПО-67, после которого от выставки пришлось отказаться.

В самом деле, в одних проектах предусматривались сферические сооружения из бетона с диаметром в высоту Московского университета, в других — советский павильон получал параболическую кровлю с кривизной, рассчитанной так, чтобы она служила для приема... сигналов из космоса. Третьи предлагали разместить всю гигантскую выставку на... круглом столе высотой в десятиэтажный дом

и т. д. Если к этому добавить, что само проектное задание предусматривало такой павильон СССР, что его экспозицию невозможно было бы обойти и за неделю, станет понятно, почему от выставки пришлось (пока было время) отказаться.

«Современный советский человек», почитавший себя сильным и выносливым бунтарем, героем картин так называемого «сурового стиля шестидесятых годов», на самом деле оказался всего лишь хрупким мечтателем. Мир оказался несоизмеримо сложнее, чем ему казалось, а он сам стал жертвой своей веры в прогресс, веры не только безотчетной, но и безответственной. Поэтому, начав как борец против унификации жизни, он кончил как ее же проводник.

Вместо заключения

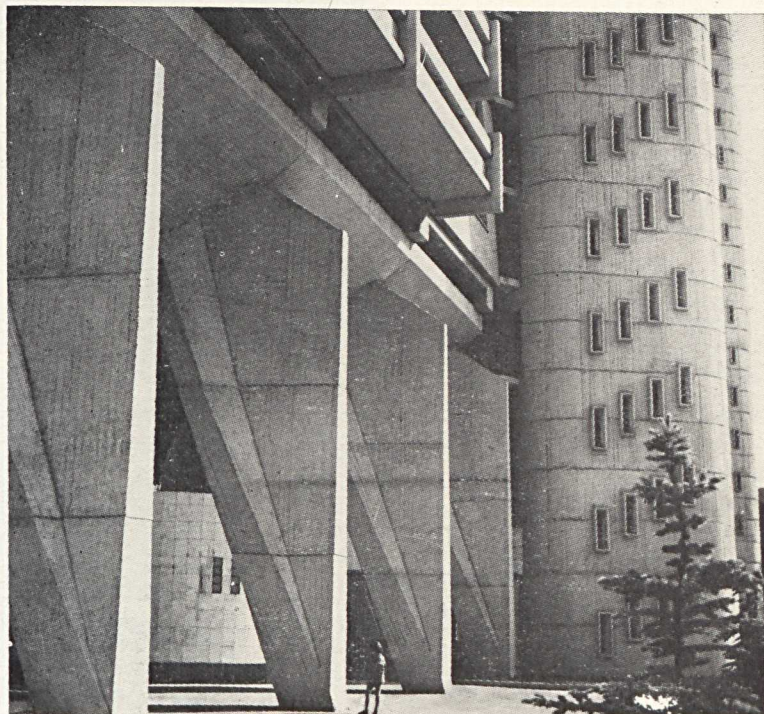
В 1980 году на открытии первой в нашей практике ретроспективной выставки оформительского искусства поразило отсутствие проектов крупных национальных, международных, отраслевых выставок, еще вчера, казалось бы, составлявших гордость и славу оформительского искусства. Ни «серебристых стрел» восьмидесятиметровой длины, ни гигантов из пенопласта, заполнявших выставки шестидесятых. В основном на выставке демонстрировались проекты музеев, достаточно скромные по своему объему и, как правило, выполненные подробно и тщательно.

Следует вспомнить, что в нашей стране открытие музеев в первые годы революции было массовым, но с середины двадцатых музеи только «укрупнялись», то есть объединялись или свертывались. Огромное число музеев было просто ликвидировано.

Появление на выставке (задуманной как ретроспективная) такого количества проектов музейных экспозиций совпало с нашествием на выставочные залы СХ СССР туесов, лаптей, чубуков и братин, с атакой былинных богатырей и избушек на курьих ножках на детские площадки, церковнославянского шрифта на городские вывески и транспаранты.

Это отчетливый признак очередного витка развития нашей культуры и, стало быть, выхода на арену ее формирования некоей новой фигуры.

Отдельный разговор об этой фигуре мог бы быть весьма плодотворен, если бы в результате удалось прояснить некоторые феномены нашей современной жизни, например — сегодняшней безрезультатности всех без исключения конкурсов на монументы или архитектурные ансамбли.





...Пока я не буду сам декоратором...

Вс. Э. Мейерхольд. Публикация

«Ни один из замыслов моих никогда не будет выявлен на сцене во всей полноте до тех пор, пока я не буду сам декоратором. А до тех пор я лишь консультант декоратора. И даже тогда, когда наступает моя работа — дать актерам линию их движений и линию их жестов, я не могу остаться один, ибо естественно ишу консультантства декоратора, который один до конца знает все тайны своей декорации. И все, что во мне есть от того, что именуется хорошим вкусом, лишь не испортит, поможет, прибавит к работе декоратора... Режиссер и его сорежиссеры — художники. Как важно быть режиссеру художником. Без этого налицо такая ересь: у художника — краски, у режиссера — форма. И уж если режиссер не художник, так, по крайней мере, режиссер должен так спеться [с художником], чтобы как будто было одно лицо...»

Эти мысли В. Э. Мейерхольд записал в 1909 году, работая над статьей «О слиянии режиссера и художника»*. Статья не была дописана, но тему эту можно проследить в других записях, выступлениях и письмах режиссера в разные годы творческой работы.

Здесь дано несколько отрывков из бесед В. Э. Мейерхольда с художниками, режиссерами и актерами во время подготовки «Ревизора» в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда в 1925—1926 годах. Записи эти, сделанные на репетициях постоянным помощником Мейерхольда М. М. Корневым, помогают понять, как Мейерхольд вместе с художниками — а иногда и в противоборстве с ними — создавал один из лучших своих спектаклей.

В оформлении «Ревизора» участвовали попеременно три художника: В. В. Дмитриев, И. Ю. Шлепянов, В. П. Киселев. Кроме того, в процессе работы Мейерхольд не раз обращался к своему старому другу А. Я. Головину и его помощнику М. П. Зандину с просьбой о помощи в художественном оформлении «Ревизора».

Созданные Дмитриевым эскизы костюмов нравились Мейерхольду и частично были использованы в спектакле**. Заменявший Дмитриева Шлепянов короткое время значился художником спектакля, но фактически был скорее художником-консультантом при Мейерхольде, который в конце концов сам создал план оформления, а В. П. Киселев воплотил этот план в постановку.

* Черновые наброски к этой статье частично опубликованы в журнале «Театр» — № 2, 1974, с. 29—32.

** История взаимоотношений В. Э. Мейерхольда с В. В. Дмитриевым требует отдельного исследования. Несколько подробнее, чем здесь, эта тема освещена в готовящемся сборнике «Репетиции В. Э. Мейерхольда».

«Ревизор» — Царство автоматов

В «Ревизоре» Мейерхольд расширяет рамки места действия гоголевской комедии. Действие спектакля развертывается по всей дореволюционной России.

Оно перекидывается из захудалого провинциального города (трактир) в нарядную петербургскую гостиную, в кабинет правителя губернии, в торжественную приемную министра, столичного сановника (эпизод «Шестые») — Хлестаков в николаевской шинели, идущий по линии балюстрады из блестящих металлических балясин).

Свободно меняя на лице Хлестакова разнообразные личины, театр так же поступает и с местом действия отдельных эпизодов. Вся бюрократическая Россия, от захолустья до Петербурга, проходит в этих интерьерах, мрачно проблескивающих полированным красным деревом стен и мебели.

Театр Мейерхольда обрисовывал эпоху, демонстрируя социальную обрядность, жизненный ритуал господствующих классовых групп и образцы внешнего поведения различных представителей этих групп, тот ритуал, который характерен для очень длительного исторического периода в жизни верхушечных социальных групп.



2 февраля 1990 года — пятьдесят лет назад в этот день был убит Всеволод Мейерхольд.

Эту траурную дату мы отмечаем публикацией его текста. Текст о том, как видит спектакль режиссер. Как он осязает материю, вкус произведения. Интересно, когда он время, событие чувствует через живопись.

Публикацию обрамляют (сопровождают) впечатления от результата: от «Ревизора», как его увидели из зала или как его реконструировали по отзывам потом.

Все цитируемые записи и письма хранятся в ЦГАЛИ СССР в фондах В. Э. Мейерхольда (№ 998) и М. М. Коренева (№ 1476).

Материал подготовила М. Ситковецкая

8 октября 1925 г. Совещание «О вещественном оформлении «Ревизора».

...Нельзя ли ввести стенки на осях, поворачивающиеся? Представьте, когда это будет вертеться, это даст живость фону — кто-то высунулся — игра, это даст дрожание заднему фону. Повернулось, дана жизнь, можно мизансценировать. А здесь, в середине, система ширм, и предметы будут выезжать на тротуарах, ограниченные ширмами, которые тоже будут выезжать. Надо такие ширмы... — не театральные, а типа 40-х годов. Тогда другое впечатление. Низ красного дерева, а в них, в раме, меняющиеся вставки — то синие, то желтые, то черт знает там какие, может быть с большими цветами (хотя боюсь, будет кустодиевщина).

Может быть, не только ширмы — чередование и круглых, и экранов, чтобы не было павильонообразно. Экраны, секторы, ниши. При круглом экране — круглая печь, колонна. Сооружение в действии не участвует. Оно делается как обязательный фон, как ограничение пространства. Павильон не есть ограничение пространства...

9 октября 1925 г. Продолжение спектакля.

Вещи либо кубические, либо имеют круглую форму. Такая компактность, чтобы люди были фитюльками, тоненькими. Комбинация масс на небольшой площадке; группы людей и под ними ковры разных интенсивностей и разных тонов... Чтобы сделать более компактную массу, — обилие очень тяжеловесных предметов: диван, круглый стол, канделябр на большой колонке, сзади шкаф. Предметы должны быть грузные, страшно грузные, если буфет, то «для слонов». Каждая следующая вещь выше предыдущей — низенькое, повыше, еще выше (диван, канделябр, шкаф). Двери простые, много дверей, чтобы публика не могла сосчитать. Двустворчатые. При двустворчатых раскрывающихся дверях возможна игра, можно сделать интересную композицию...

III акт. Сцена вранья. Трельяж в стиле боскета. Может быть по рисунку Сомова сделать. И чтобы ряд действующих лиц был за трельяжем. Все увито плющом, вьющейся зеленью. Почему я беру трельяж и почему насыщаю изыском? Чтобы показать Хлестакова-барина, Хлестакова в эротике, подпустить немножко сомовщины... Кругом кружево плюща и плетется кружево лжи Хлестакова... (Из беседы с М. П. Зандиным 26 августа)

Театр воспроизводит в деталях материальный быт, вернее, внешнее оформление быта бюрократических и дворянских слоев царской России. Пышный, детальный, пустой и жестокий церемониал непрерывной лентой развертывается в сюжетно не связанных между собой эпизодах и внутренних пантомимических сценах спектакля. Отсюда это пристрастие театра к вещам, к их самостоятельной «игре» на сцене.

В «Ревизоре» медленно и детально рассказывается времяпрепровождение персонажей «обобщений» этого представления. Каждый момент этого времяпрепровождения вырастает на сцене в серьезный обряд.

Торжественно и долго сидят за круглым столом чиновники во главе с городничим, тихо, с большими паузами, обмениваясь пустыми нелепыми репликами. Медленно забинтовывают руку городничему. Долго и обстоятельно на сцене раскуривают трубки, сжигают бумагу на подносах. Причесывание волос мокрой щеткой превращается в немой игровой эпизод.

В сцене «За бутылкой толстобрюшки» со всеми нюансами медлительно излагается ритуал светской салонной беседы, освобождения от всякого логического

смысла. Вся сцена проходит на подробной демонстрации светских условностей, церемониала угощения, пьянства и т. д.

В других эпизодах рисуется будуарный быт светской дамы с непрерывным флиртом, игрой на клавикодах, пением романсов, прихорашиванием перед зеркалом. В эпизоде «Шествие» одна николаевская шинель развешивает сложный церемониал движений. Отсюда же и заполненность сцены в «Ревизоре» вещами и предметами домашнего обихода.

Процедура взятка показана как обряд, как механический акт. Даже порка унтер-офицерши Пошлепкиной подана как обрядовый автоматический процесс.

Текст, смысловые ситуации гоголевской комедии, действенная сцепка персонажей оказались почти до конца уничтоженными в спектакле.

На сцене театра не возникает ничего, кроме внешней оболочки, своеобразного футляра эпохи. Пышный, но пустой, он вырисовывается к концу спектакля мрач-

ным саркофагом.

Царство автоматов, обобщенных схем, занятых равнодушным воспроизведением установленного бессмысленного ритуала, приспособленных к механическому выполнению типовых обрядовых функций, начиная от услужливо согнутой спины в качестве сидения для супруги начальника и кончая массовым мордобоем.

Б. Алперс

Театр социальной маски М. 1931

Он дал «Ревизору» столичный масштаб, или Скотинство в изящном облике

Ощущением агрессивной силы проплого, вероятно, подсказано было и возникшее у Мейерхольда желание стереть с пьесы пыль захламления. Он дал «Ревизору» столичный масштаб. Он показал в спектакле не мертвую и тусклую провинцию, а блистательную столицу империи, любовно воспроизвел торжествен-

ность русского ампира, его фарфор, бронзу и парчу, его стильную мебель красного дерева и карельской березы, его секретеры, бюро, клавикорды, его мерцающий хрусталь... Каждая сцена предлагала взору зрителей изысканные интерьеры и удивительные по красоте натюрморты. Решение это, надо сказать, было отнюдь не произвольным, оно находило свою опору и в каноническом тексте комедии. Спустя три десятилетия после премьеры «Ревизора» у Мейерхольда Г. Гуковский писал, что «хотя в «Ревизоре» непосредственно изображен некий обобщенный отдаленный город, — через всю комедию проходит как бы вторым планом, фоном или аккомпанементом, тема и образ Петербурга, столицы. За всем показанным в «Ревизоре» непосредственно стоит Петербург, средоточие и источник зла... Петербург маячит за всем происходящим в «Ревизоре», и это рождает особый элемент театрального стиля комедии, — довольно обильные случаи,

1926 года: «Трельяж — фантастика, фантазмагория такая, ерунда. Необычайная витиеватость и пышность. Колонки витые и очень запутанные переплетающиеся линии. Резьба. Подумать, как это сделать, чтобы плетению хлестаковской лжи соответствовало какое-то блестящее плетение этого трельяжа. На сцене Хлестаков, который ведет монолог, и только главные персонажи, а там, в просветах, в решетках, — люди, люди, люди. Всюду — морды, морды, морды.»)

19 ноября 1925 г. Беседа с актерами (планировка немой сцены)

Так как мы должны закончить подачу монтировки, нам надо выяснить, кто в каком костюме играет... Мы должны это выяснить по всем ролям, и для действующих лиц мы решим совместно — цвет, костюм и т. д. — самое главное. Вот есть наброски Дмитриева, далеко не законченные (не) решенные, но на основании их что-то уже можно говорить. Какие-то данные есть. Очень простые формы платьев, поношенность. Удачный набросок, где у него преобладают открытые плечи и руки. Это даст возможность отчеканить игру рук. Оголенные руки и оголенные плечи дают возможность бледных гримов. Это хорошо. Конечно, должны быть отнюдь не кикиморы, это ерунда...

9 февраля 1926 г. Репетиция

...Мы не можем не вспомнить Добужинского, Кустодиева, Лансере, Бенуа. Они очень хорошие мастера, сами широко культурные люди, но благодаря отличному от нас отношению к данному явлению, они нам не подойдут. Ему сегодня заказывают купеческий интерьер середины XIX века, а завтра какой-нибудь графской усадьбы XVIII столетия, и его интересует не столько то, что это купеческий или помещичий (интерьер), — сколько на синем фоне какая-нибудь прекрасная красного дерева мебель в стиле ампира. И его работа сводится исключительно к исканию сочетания медного самовара и голубых чашечек с каким-нибудь там узором и золотым апельсином. Эстетически это всегда очень вкусно — поставил фарфоровую чашечку и выискивает какие-

нибудь подходящие предметы для партнера. И его быт всегда очень обманчив и совершенно одинаков — чисто бытовые мелочи: на диване какое-нибудь легкое шитье, цветные ширмы и подлинная ковкая какая-то тридцатых годов люстра, свечи. Это доказывает, что они относятся поверхностно к быту, им нужно только, чтобы глаз ласкало. Комедия Гоголя не такова — он показывает мерзость...

Такой город, в котором все заплесневело. Удивительного ничего нет, что это вроде аквариума. В зеленой мути никаких пестрых красок. Светло-коричневая, зеленая масса людей. Как в аквариуме не чищенном под рыской водятся в тине какие-то тритоны, которым все равно. Как есть какие-то рыбы, которые водятся в очень мутной воде, почти грязи, карки, что ли, неподвижные, набухшие — так и они такие...

7 мая 1926 г. Из письма В. Э. Мейерхольда М. М. Кореневу (Мейерхольд просит Коренева поехать к А. Я. Головину в Детское Село и договориться с ним и с М. П. Зандиным об эскизах к «Ревизору»).

...Берем 30-е годы, но делаем отступления. Например, Городничий не в сапогах, а брюки на выпуск, не фракобразный сюртук, а сюртук, как был у Александра I. Захватить рисунки Дмитриева и Шлепянова. На них видна работа режиссера в отношении цвета. Скажите об аквариуме, об отсутствии пестроты, об однообразии (коричневато-зеленоватая масса, бутылочный цвет и пр.). В женских костюмах Анны Андреевны и Марьи Антоновны (девочки) — другое. А гости опять в тонах скучных, тоже обитатели аквариума... Сцены А. А. и М. А., строящиеся на эффекте переодевания, должны быть наводнены яркими красками легких тканей (здесь много дано восточного, в 30-е годы восточное было очень модно). Тут и шали и тюрбаны. Неожиданные вставки веселых пятен должны быть и в мужских костюмах. Из-под лацканов сюртука видны края цветной жилетки; воротничок белой сорочки затянут цветным галстуком... рукава коротковатые, чтобы бледная кисть была заметнее со сцены (четкая будет игра рук)...

так сказать, перехода реплик через рампу, как бы прямых отсылок в них к реальным людям столичного зрительного зала и — шире — реального Петербурга».

Другими словами, в гоголевском «Ревизоре» Петербург подразумевался как аудитория и как объект сатиры. Мейерхольду же Петербург нужен был как увеличительное стекло. Вначале, правда, режиссер хотел всей внешности спектакля «придать вид замусоленности, провинциальной пыли, мути, сероватости, как в мутном аквариуме плавают вылинявшие рыбы. Бывают золотые, нарядные, а бывают такие иногда, что плюнуть хочется — какие-то маленькие сомы, тритоны, муть, никто никогда не чистит. Я просил художника в однотонной гамме зеленовато-коричневой найти всякие комбинации тонов». Но потом решительно отказался от этой болотной одноцветности и «провинциальной пыли» и поставил перед собой иную цель: «показать «свиное» в эффектным и красивом, найти «скотинство» — в изящном облике бюл-

ловской натуры».

«Скотинство в изящном облике» — такова была эстетическая формула мейерхольдовского «Ревизора».

Из книги К. Рудницкого
«Режиссер Мейерхольд». М., 1969

«Ревизор» играют последний раз

«Помню, что разошлись все очень поздно — часу в четвертом ночи. Нужно сказать, что хотя все знали, что театр закрыт, однако никакого официального документа получено не было. На утро был объявлен спектакль «Ревизор», и билеты на него были проданы. Мейерхольд заявил, что пока он не получил официального распоряжения, театр будет продолжать свою работу.

Утренний спектакль [8 января 1938 г.] состоялся. Но уже всем совершенно официально было известно, что театр закрыт. Все знали, что «Ревизор» идет в последний раз. Анну Андреевну в этом спектакле Райх не играла — играла Багорская.

Вечером на нашей сцене должен был выступать балетный коллектив, руководимый Викторinou Кривер. В театр уже вносили чужие декорации.

«Ревизор» шел, и каждая сыгранная сцена уходила навсегда.

Пьеса, как известно, оканчивается немой сценой. У Мейерхольда актеры в финальной сцене были заменены манекенами в человеческий рост.

Каждый манекен имел портретное сходство с тем действующим лицом, которое он подменял.

В темноте манекены были поставлены на свои места. Гонг. Свет.

И эти мертвые куклы, созданные Мейерхольдом для того, чтобы еще резче подчеркнуть окаменелость и трагизм, в том последнем «Ревизоре» были особенно страшны.

Снова гонг. Снова темно.

Конец спектакля. Конец театра».

М. Садовский «Театральный чародей». — В сб.: «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967

СОРОКИН * МОНАСТЫРСКИЙ

Сорокин Владимир Георгиевич, 1955 года рождения, Москва. Делает скромный советский бизнес на художественном оформлении рядовой книжной продукции. Художественным его не считает и самой продукцией не пользуется. Красивый и общительный, молодой еще человек, Сорокин В. Г. — большой русский писатель. Его первый роман «Очередь» издан по-русски во Франции, по-французски — во Франции, по-английски — в Англии, по-итальянски — в Италии и т. д. Также готовятся театральные постановки этого романа: он состоит из одних реплик.

Второй роман, «Тридцатая любовь Марины», издан во Франции по-французски, а будь он издан *ici* — он стал бы бестселлером, каковым уже стал в узких кругах советских интеллигентов, владеющих французским языком. Ибо речь идет о лесбиянке, ее 29 любовницах и мужчинах, которым она по разным соображениям «давала» в 70-е годы, в узнаваемой до ворсинок картине застоя. При этом роман не может быть причислен к бульварному чтиву.

Третий, недавний роман «Роман» — о России. С уверенностью назову его истинно русским надгробием.

Сорокин В. Г. — автор шести пьес и многих рассказов. Иные говорят о нем высокомерно: «не видали мы чернухи». Они заблуждаются.

Володя, кроме того, автор ряда стерильных, или строгих, или правильных, с точки зрения концептуализма, концептов. (В китайской школе это — высшая похвала, в западной — не относится к числу достоинств.) Один из них представлен в «Ракурсе».

Но даже в таком, мало о чем говорящем непосвященному, документе обнаруживается почерк автора. А этот выпуск «Ракурса» как раз и посвящен почерку. Ибо мы не думаем, что переносный смысл этого слова выше прямого. Переносят, действительно, обычно снизу вверх. А сверху вниз просто сбрасывают. Но канцелярско-метафорический мир, в который вознесла нас советская речь, уже окончательно скрыл от нас мир без микрофонов, не общечеловеческий. «Обще» — это не замечаемый в качестве такового мир этикета, ритуала. Роль «общего» превратилась в пафосе, пошел наигрыш, как говорят в театре. «Обще» исказилось в кривых зеркалах метафор — здесь беда, что их много, хотя продиктованы они одним и тем же сознанием: «оригинальность прежде всего».

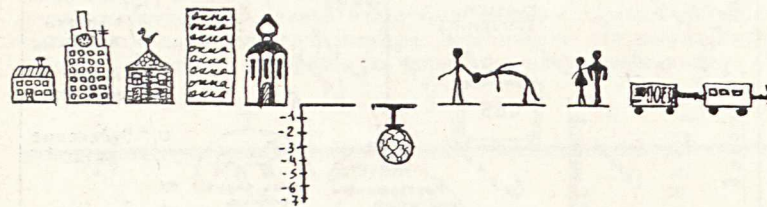
И не получается ни сказки, ни жизни. Потому что уровень г...а тем временем достиг уровня, когда говорят: «не делайте волны». Г...о разное — одна из любимейших тем Сорокина. Он предлагает спускаться вниз, не выбрасываясь из окон. Сорокин описывает катастрофу без боли и содрогания, просто резким сломом языка повествования, язык в катастрофической фазе утрачивает признаки речи. Он уходит в автоматический набор слов.

Пафос — самозащита. Внепафосное повествование потому — не скупка, а леденящий и опарашивающий документ.

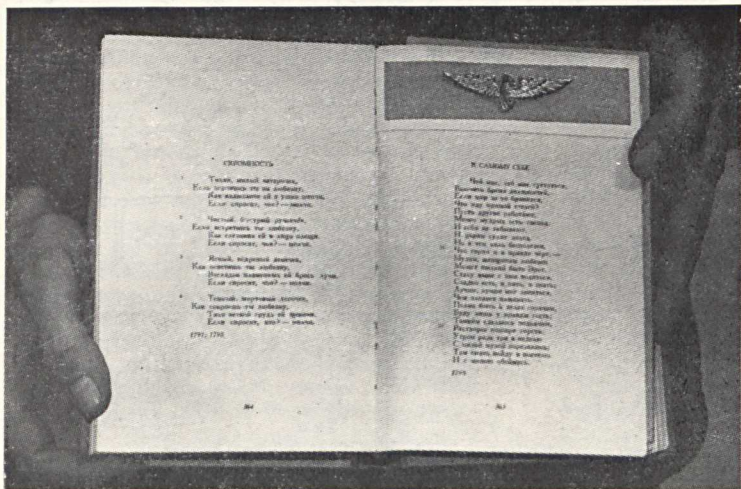
Говоря обо всех, представленных в «Ракурсе», пользоваться словом «документ» наиболее приемлемо. Не путать с «под документ», здесь «под» не существует, даже ад — не ниже башмака. Ад — тоже из частотного словаря Сорокина, ближе к началу.

Возможно, сказанное поспособствует прочтению постановления или резолюции, подписанной Лазарем Германом, а сама резолюция поможет разобраться в других, подобных ей, бумагах.

Т. Щ.



А. Монастырский, Державин
Книга-объект



А. Монастырский, С. Зверик,
Т. Щербина, В. Сорокин

Эта фантастическая, абсолютно бессмысленная официальная бумага несуществующего ведомства, как будто бы вырванная из бесконечного потока входящей-исходящей переписки, создает вокруг себя удивительное поле реальности. В каждой из сюрреалистических деталей странного обряда чувствуется изощренное издевательство над бессмысленным ликом Документа, этого единственного сакрального предмета нашей реальности. Перед нами — бюрократическая формальность, возведенная в ранг храмового действия.

Маленькое прозаическое произведение, поданное в форме художественной документации, знакомит нас с творчеством литератора, о котором, увы, слишком мало известно у нас. Проза Сорокина — не для слабонервных. Но в его странных текстах кроме всего прочего заметно отчаянное желание свободы, стремление во что бы то ни стало преодолеть любые запреты и табу — обоснованы они или нет. Буквально только что (в последнем номере «Родника») появились два относительно «безобидных» рассказа Сорокина. Удастся ли когда-нибудь напечатать остальные? Не знаю, не уверен, никогда. Хотя вот вам читателя по случаю: «Мне трудно представить себе режим, либеральный ли или тоталитарный, в чопорной моей отчизне, при котором цензура пропустила бы «Лолиту». (Владимир Набоков. Лолита. Москва! Иностранная литература! 1989!)

«Державин» книга — объект

Объект представляет собой книгу (Г. Р. Державин. Стихотворения. ГИХЛ, Москва, 1958), несколько страниц которой подвергнуты тавтологической обработке.

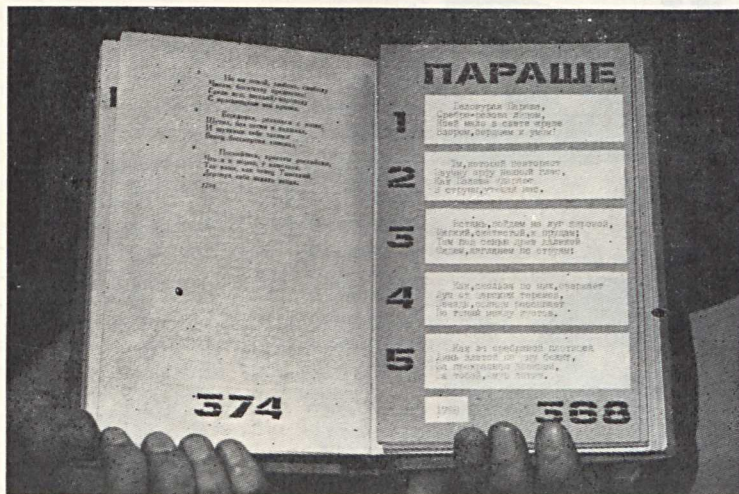
На стр. 366 и 367 продублированы названия стихотворений («Геркулес» и «Богатство») крупным черным шрифтом.

Страницы 368—374 — склеены. Стихотворения, помещенные на этих страницах, перепечатаны на машинке, затем листы с перепечаткой наклеены на картонки в формат книги и вставлены стопкой между стр. 374 и 375.

Кроме того, на стр. 375 над стихотворением «К самому себе» (с целью закрыть чернильные пятна, проступившие со стр. 366 от фломастера, которым было написано слово «Геркулес») укреплены фурнитурные золотые крылья.

А. Монастырский. Ноябрь 1984 г.

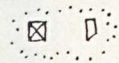
В работе художника-концептуалиста Андрея Монастырского, одного из основателей группы «Коллективные действия» [см. «Ракурс-1»), можно при желании увидеть стремление преодолеть отчужденность типографского текста, превратить «казенную» книгу в нечто рукотворное. Хотя смысл подобного действия нам до конца не ясен.



Многоуважаемый господин Аристов!

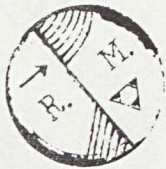
Патриарший Совет Ордена рассмотрел и одобрил Ваш проект на внеочередном заседании 7.X.89.Принимая во внимание ряд особенностей проекта,связанных с его себестоимостью,трангрессивностью и этносемиотической спецификой,Патриарший Совет предлагает Вам внести в проект 7 поправок,необходимых,по мнению Совета,для успешного осуществления проекта.Внося нижеприведенные поправки,Патриарший Совет настоятельно просит Вас отнестись к ним с пониманием и мудростью,снискавшей Вам глубокое уважение среди иерархов новых конфессий.

- 1.Сократить количество мраморных ступ до 17.
- 2.Во время измельчения тела преподобномученика Соколова использовать не АГИ-32,а АГИМ-8 с насадкой револьверного типа.На рукососной литургии вместо "Соплевио,о Тебе воссияхом..." - "Обст,обст,Василий..." Отпуст праздничный.
- 3.После протягивания и обметания детей не производить фильтрацию рвотных масс.Сливать рвотные массы соответственно не в Малые Котлы,а в Большие Котлы.
- 4.Перенести Выжигание из темного алтаря в малый придел.
- 5.Диски прошелушивать не по Лику,а по 752.
- 6.Расположить "купчих" вокруг престола:

- 7.Расположить "оборвышей"вокруг престола и колоды:


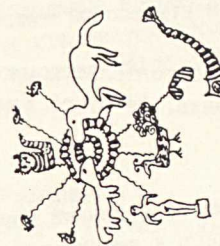
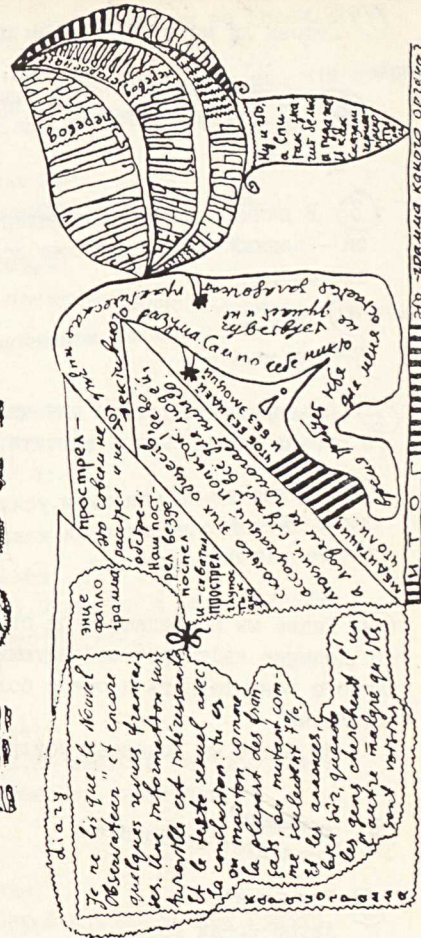
Председатель Патриаршего Совета Ордена,
Патриарший Экзарх Северных Территорий,
равноделатель по пяти
ЛАЗАРЬ ГЕРМАН

Лазарь Герман



Т. Щербина
фрагменты рукописной книги
«Пространство»

ПРОСТРАНСТВО



ПРОСТРАНСТВО
продовольственная
прамисловная
проблематическая
проблематическая
проблематическая
проблематическая

МАНДА

Р. Смирнов
Современный лубок. Николай Чудотворец и Леонид Стратотерпец



① Готовы ли мы к совместным переживаниям?

② Если мы готовы — хорошо.
Если нет — готовность придет в свое время.

③ В данный момент нас интересует только он — данный момент а также всё, что с ним связано.

④ Связано с данным моментом, как мы понимаем, многое.

⑤ Объединим-ка усилия для наиболее точного обозначения данного момента.

⑥ Приложим-ка максимум усилий для наиболее четкой самофиксации каждого в контексте данного момента.

⑦ Разве мы не отдаем себе отчета в том, что попытка найти ритмообразующий фактор данного момента есть процесс более чем мучительный?

Но разве мы пожалеем усилий?

⑧ Внимание!
Последует сообщение.

⑨ Внимание!
Автор среди вас.

Автор.

⑩ То обстоятельство, что автор среди нас, придает данному моменту особый смысл.

⑪ Впрочем, это обстоятельство можно и не принимать во внимание. От этого изменится немного.

⑫ Но то, что именно в данный момент мы находимся именно здесь и именно в таком составе, действительно прекрасно.
Не будем забывать об этом.

⑬ Нами движет подчас какой угодно внешний импульс.
Ну а в данный момент — какой?

⑭ Чаще всего нами переживаются мнимые события.
В данный момент — более чем реальные.
Разве это не так?

⑮ Иногда мы задаем себе разные вопросы.
Но сейчас остановимся на одном:
Что же дальше?

⑯ Мы часто не знаем, что и ответить на те или иные вопросы.
В данный же момент и отвечать не надо.

⑰ Очень часто мы не знаем, что и сказать друг другу.
В данный момент — знаем.

⑱ В данный момент мы молчим.
Но это не значит, что нам нечего сказать.

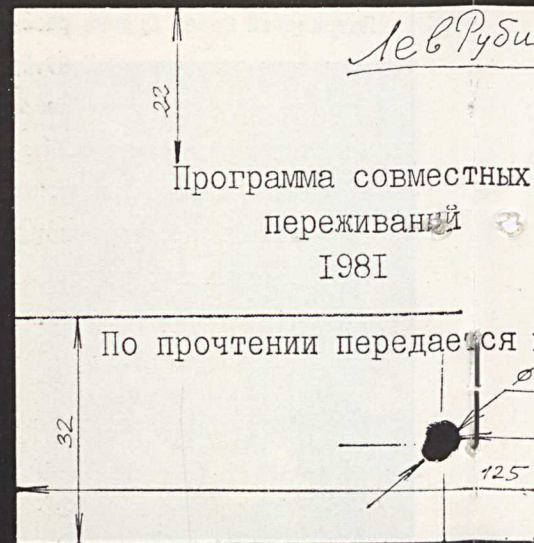
⑲ Нам подчас бывает тревожно.
Но в данный момент мы об этом и не вспоминаем.

⑳ Бывают моменты, когда нам явно не по себе.
Но только не в данный момент.

Лев Рубинштейн отдельные фразы своих текстов помещает на библиографических карточках. Образуется то ли книжка, то ли стопка форматок, для которых нужен уже не переплет — коробочка. При чтении форматки открываются последовательно, одна за другой.
Так Рубинштейн делает попытку срежиссировать восприятие текста, включив в процесс чтения физическое преодоление времени и пространства, чувство паузы, неожиданность.
Аналоги: титры в кинематографе («Слышите, не стреляйте! — С. Эйзенштейн»), дорожные указатели («До Симферополя 20 км») или даже восприятие архитектурного ансамбля со сменной акцентов по мере движения по маршруту.
Как воспроизвести это в журнале! Непонятно.

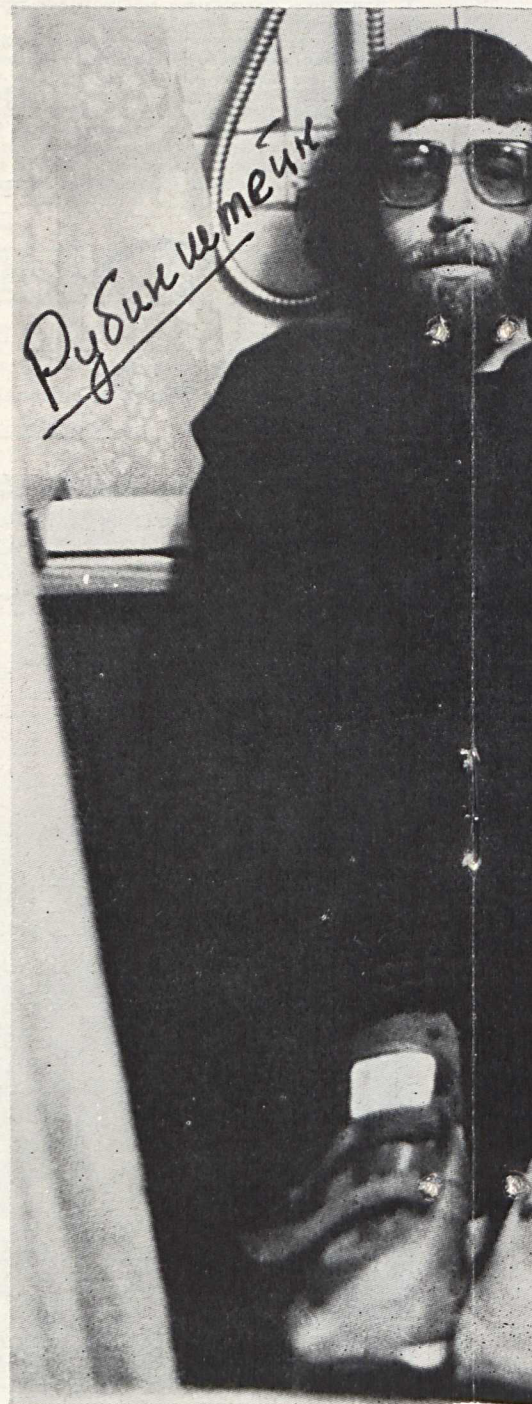
ЩЕРБИНА

Лев Рубинштейн, как мне кажется, — явление наиболее оригинальное в современной русской поэзии. Начиная с того, что это не стихи. Что не на листе, а на карточках. Что это «ничья» речь, то есть автор опознается не в самом тексте, а в способе его организации. И кончая тем, почему на карточках и т. д. Текст, расположенный на листе — континуален, он в той или иной логике перетекает от одного к другому, представляя, таким образом, реальность как эмоциональный процесс хитрым плетением. Реальность «настоящая» выключена из текстов Рубинштейна вообще. Здесь нельзя найти ничего, кроме клише. Те фразы, которыми обмениваются все без исключения. Те формы выражения переживаний, которые каждому кажутся его личными, но читая Рубинштейна, он видит, что на самом деле — это клише. Рубинштейн выступает неким провидцем. Переключая его карточки, думаешь: «здесь уже пора было бы чему-нибудь начаться», и именно такой текст встречаешь на следующей карточке. «Но ведь продолжается все то же самое», — думаешь ты. Значит, это и прочтешь на следующей карточке. (Я не ци-



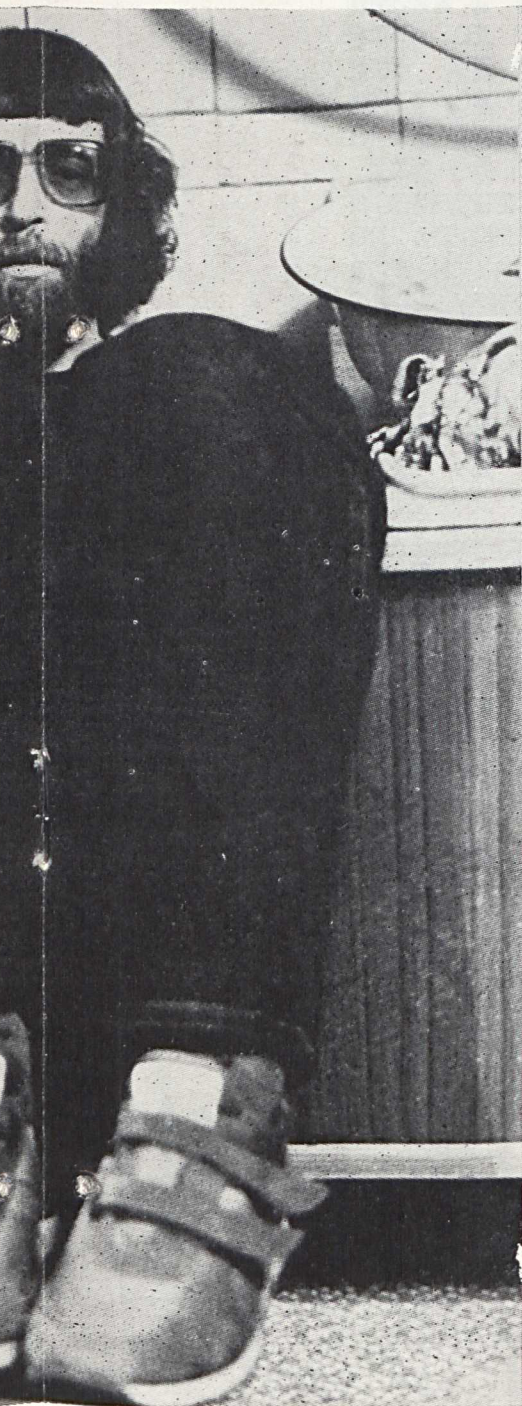
Л. Рубинштейн
Титульная карточка текста
с размерами

Л. Рубинштейн





Рубинштейн
карточка текста. Копия
ми
Рубинштейн



РУБИНШТЕЙН

тирую, а имитирую.) «Надо же, а я с ним еще вчера разговаривал». «Что вы, Надя, вам очень идет это платье». Рубинштейн умеет найти именно ту ключевую фразу, по которой сразу восстанавливается картина: кто говорит, о чем, что случилось и проч. Читатель Рубинштейна увидит себя как элементарное и в принципе одинаковое со всеми существо, и жизнь его так же элементарна и одинакова. Читатель обнаружит это с удивлением и, наверное, без злобы, потому что его никто не оскорблял, не намекал и не утрировал. «Это зеркало, Леонид Ильич», — как говорилось в известном анекдоте. А вот та, «настоящая», реальность помещена Рубинштейном между карточек, в воздухе, который отделяет их друг от друга. Рубинштейн просто выделил дискретную жизнь, состоящую из фраз, «событий», настроений, психологических реакций и установок — в ритуализированный «план выражения». Но автор ставит нас в равные с собой условия: план содержания, «воздух», дырка от бублика, как говорил Мандельштам (считая это главным в поэзии), явно обнаруживает перед нами высший смысл.

(21) Часто, и даже очень, мы не знаем, что к чему.

В данный момент мы убеждены, что знаем. что ж, скорее всего, так оно и есть.

(22) Внимание!
Последует ряд сообщений.

(23) Внимание!
Вся прелесть данного момента — в нем самом.

Автор.

(24) Внимание!
Абсолютно во всем что-то есть.

Автор.

(25) Внимание!
Артист привязан к миру явлений неизвестно чем.

Автор.

(26) Внимание!
Человек, не знающий как поступить уподоблен Бог знает чему.

Автор.

(27) Внимание!
Утомленный путник жаждет приюта.

Автор.

(28) Внимание!
Преобладание времен года над частями света становится столь очевидным, что уж как бы и не является предметом обсуждения.

Автор.

(29) Внимание!
Уходя из дома, ведь предполагаешь вернуться.

Автор.

(30) Эти сообщения обращены к нам.
Кто знает, может быть они-то и являются понятийной основой данного момента.

(31) То, что с нами происходит в данный момент, вряд ли повторится когда бы то ни было.

(32) То, что мы испытываем в данный момент едва ли поддается описанию.
Ведь описать — да и то с трудом — можно лишь смутные догадки о смысле происходящего.

(33) То, что мы переживаем в данный момент, не может не отразиться на дальнейшем.

(34) Внимание!
Последует сообщение.

(35) Внимание!
Автор благодарит всех принявших искреннее участие.

Автор.

(36) Нам не хочется уходить.
Это хорошо.

Поскольку нет никакой возможности воспроизвести на страницах «Ракурса» процесс чтения текста Рубинштейна, рекомендуем: воспользовавшись указанными размерами, изготовить или приобрести необходимое количество карточек и (в соответствии с номерами) перенести на них фразы. И только потом читать.

[illegible]

Д. Пригов
Стихограммы

В. Сысоев
Иллюстрация к стихотворению
Т. Щербины «Клубничная пенка»



ПРИГОС

[illegible]

СЫСОЕ

Несмотря на «броскость» судьбы, Вячеслав Сысоев ушел от популярности. Посмею утверждать, что к сегодняшнему дню популярность превратилась в кич. Она стала доступна многим, ни за что (механизм открылся — и чудо ушло) и за все, в том числе за любую скверную выходку или, тем паче, злодеяние. Ореол популярности рассеялся и книга рекордов Гиннеса. Как не вспомнить Энди Уорхола, который говорил, что каждый может стать «звездой» на 15 минут. И действительно, может. Для этого надо стать артистом — писателем, художником, ткачихе, знакомому великого человека. Выступать перед публикой, не сходив с экрана телевизора. Сегодня популярно быть жертвой сталинских репрессий (или хотя бы сыном), эмигрантом от Брежнева, нечистой силой (или хотя бы заявившим о себе так) и др. — все это в кучу, бесстыдно, многие жаждут горя, чтоб на нем наварить, а вы отвлечались от Сысоева, который сидел за свои картины (как за изготовление порнографии), которому впервые разрешили выставку в феврале 1988 года. Несмотря на шумное открытие с массой иностранных гостей — на третий день ее судорожно закрыли, дав несколько разных смешных объяснений. Одно из них помню: что улица Герцена (а именно там была выставка) — это правительственная трасса, а разрешение на выставку кем-то там не подписано. В конце 1988 года выставку Сысоева, вторую в СССР (а сколько их было на Западе!), открыли помпезно. Тут, казалось бы, Сысоеву бросаться в телевизор, восклицать о своем попранном и восстановленном, а он вдруг уезжает и уже год как не приезжает. Другие художники тут ковали, пока горячо, а он, будучи очень покупаемым, массового производства не наладил, не тусовался, высунув язык — сидел дома, жил бедно... но и на том ухитрился ничего не наварить, что он вот не такой как все.

Сысоев возродил жанр лубка, индивидуализировал его, превратив в авторскую графику и живопись. Сысоев подарил (NB!) мне две свои картины, на одной из которых написано: «Без согласия автора не распространять». А вокруг только и слышишь: распространять! Все распространять!

T. III.

Если Татьяна Щербина предпочитает «Rotring» 0,25 — то инструмент Дмитрия Пригова — пишущая машинка. На обычной машинке, на обычной бумаге он создает свои стихограммы, интересные как рисунком, так и соцартистским текстом, призывающим к более внимательному «разглядыванию» и «прочтыванию» этих простых геометрических фигур.



Предметы из сервиза
«Цветочек»
Бисквит



Борис Калита

Борис Ефимович Калита с шестьдесят седьмого года, сразу после окончания Строгановки, работает на Дмитровском фарфоровом заводе. Должность его — скульптор. Все это время, создавая чашки, блюда, чайники и сахарницы, он был тонким и изобретательным пластиком, а также лириком-живописцем, покрывающим эти предметы нежной росписью. Выставка его работ прошла осенью в надвратной церкви Ново-Иерусалимского монастыря.

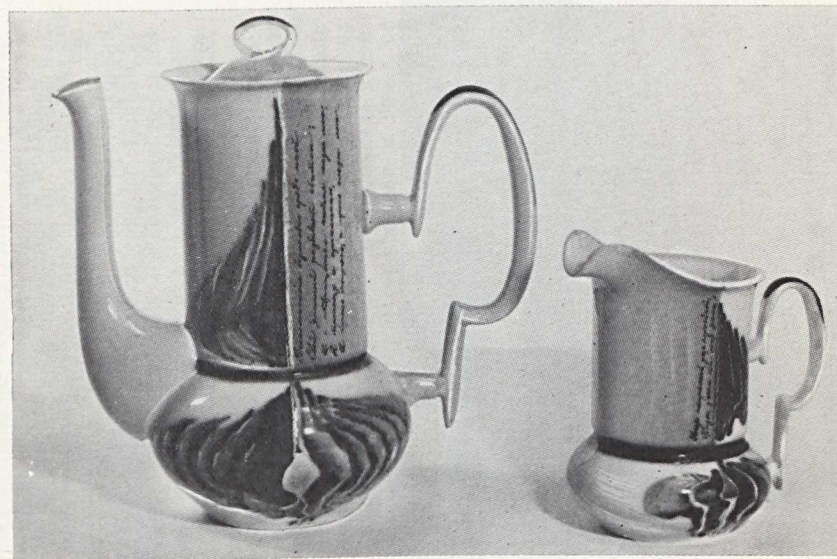
Это была настоящая выставка художника, хотя все экспонаты ее — посуда. Творческий поиск и мастерство были сосредоточены на создании предметов, функциональная ясность которых оставалась не замутненной авторским своеволием. Его сервизы — действительно сервизы, даже если и называются «Перестройка», чайник остается чайником, хотя часть его — намек на свиток с бессмертными пушкинскими строками. Не избежав соблазна тематичности и изобразительности, тотально охватившего едва ли не всех наших прикладников в последние два десятилетия, Борис Калита сумел сохранить в своих работах их генетическую утилитарность. По-видимому, он не страдает «комплексом неполноценности заводского художника» и технологичность исполнения, возможность промышленного воспроизводства для него необходимое условие создания новой формы бытовых предметов. Оставаясь творческим человеком, Калита все время старается изобрести нечто новое, хотя, как он сам замечает, «новая форма — это чаще всего новая функция». А какая новая функция в сервизе? Но стоило лишь взглянуть за окно церкви, где экспонировалась выставка, и увидеть мощные объемы Воскресенского собора и мягкий подмосковный пейзаж, чтобы стали ясны истоки пластических и живописных находок художника.

Питательная среда для творчества Калиты — и богатейшая традиция мастеров фарфора. Сервизы последних лет, в которые умело и органично введен рельеф, благородной четкостью формы и строгостью линий схожи с ампирной посудой начала прошлого столетия. Обнаженная фигура выглядит на них куда естественней незамысловатого цветка.

Единственное, пожалуй, противоречие творческой натуры Калиты, читаемое в его работах, это противоречие пластика и живописца. Нежные русские пейзажи — излюбленный сюжет его росписей — помещаются вполне профессионально грамотно, но несколько все же неожиданно на достаточно стильных плоскостях и формах его сервизов, лирическая стихия как бы берет верх над сдержанностью «скульптора посуды».

Выставка Бориса Калиты — выставка прекрасных предметов, но именно достоинства работ вызвали подспудно глухую тоску. Ситуация экономического кризиса, в которую мы настойчиво погружаемся, когда самая примитивная чашка в магазине — редкость, делает бессмысленной роскошь не только талант, но и многочисленные умения мастера, научившегося придумать красивые и достойные предметы, предназначенные для жизни, для быта. Судьба художника промышленности сегодня куда трагичнее, чем любого станковиста, — созерцание стало доступнее потребления.

Ольга Кабанова



Предметы из сервиза «Воспоминания». Фарфор
Предметы из сервиза «Пространство». Фарфор
Чайник и кофейник из сервиза «Цветочек». Бисквит
Дмитровский фарфоровый завод



Леонтий Озерников

Ольга Нефедова

Кажется, что персонажи, выстроенные в единую серию, соперничают друг с другом в уродстве и отвратительности: рокер, зияющий пустотой под плечом; дама-манекен, возлежащая на мыльных пузырях; «вохровец»-марионетка, зависший в ампирной арке. И, наконец, толстопузая, услужливо пригнувшаяся каракатица, примостившаяся на вершущке мрамор-

ной лестницы, — ну, конечно, это бюрократ, какая гадина! Плунуть и отойти в сторону, но... останавливаешься и начинаешь разглядывать подробно. Потому что уродство вообще любопытно разглядывать?

Автор работ Леонтий Озерников предоставляет такую возможность. Его фигуры-болваны крупномасштабны, выполнены с завидным лоском, отточены и отшлифованы с любованием. Они отливают бронзой и серебром, парадно сияют мрамором. Но как бы ни важничали раскрашенные куклы — это всего лишь пу-стые картонки, папье-маше. И рокер на мотоцикле пуст, как высохший краб. И бюрократ, постучи по нему, отдаст утробным эхом...

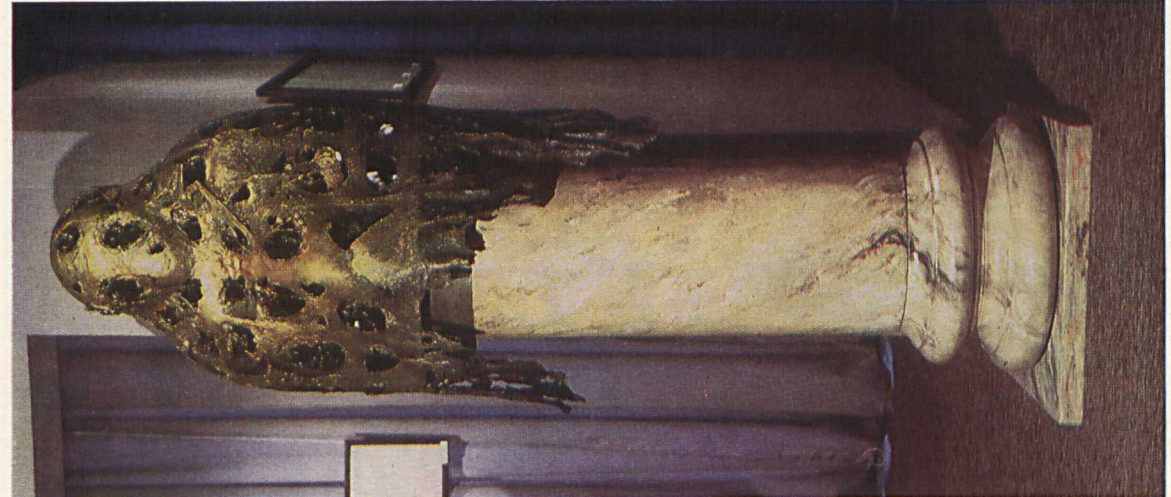
Художник в этой серии строит все по принципу «анти»: антиматериал, антигерой, анти-монумент... Бюрократизм, экологический кризис, потерянная молодежь, проституция, сталинское прошлое... Герои как будто сошли со страниц перестроечной прессы, обрета под рукой художника форму и цвет. Вот они выстроились, как на параде, — каждый олицетворяет свой общественный порок.

Но раз есть заповеди, значит есть и пере-чень грехопадений, а дальше — вариации на тему... Автор либо прямо обращается к библии и по теме, и даже по названию работы («Яблоко познания добра и зла», «Не сотвори себе кумира»), либо косвенно (в мотоциклисте — «Конном всаднике», например, как объясняет сам автор, развивается тема заповеди «чти отца своего и мать...»). Художник, впрочем, не задается целью анализа, он берет лишь самое начало — заповедь и конец — сегодняшний день. В результате рождаются картонные болваны, изображающие «гримасы общества». И сам бутафорский материал подсказывает: не стоит церемониться с картонкой — ритуальные идолы подлежат сожжению.

Художник ищет утверждения через отрицание, «позитив» через «негатив» — на этом пути он черпает вдохновение и пищу для творчества. Только сам он вовсе не угнетен и не подавлен бесконечной чередой пороков, их беспресветным скоплением: он с увлечением лепит, шлифует, лакирует... Дизайнер, оформитель (на его счету оформление экспозиций в нескольких музеях — часов во Владимире, декабристов в Москве, и — да-да — Хо Ши Мина во Вьетнаме), Озерников и здесь остается профессионалом, только задача в данном случае усложняется, как он сам говорит, «от дизайна табуретки — до проектирования человека». Герой Озерникова — человек-схема, человек-символ, точнее, даже слепок человека, его «кожура» — автор любит повторять это слово, вкладывая в него особое значение:

«Наше время оставит человечеству огромное количество всякой злобной бумаги, бессмысленных приказов, инструкций, постановлений. Это все и есть та кожура, которая деформирует нормального свободного человека, его плоть и дух, в какое-то убожество, в химер, в монстриков...» Слпок из «злобной бумаги» — избранный художником материал.

Как разгадать жанр работ? Что в них пре-



картон, разрисованный под каменные глыбы... Внутри собраны все фигуры вместе; снизу — специальный подсвет и ветер разносит клочья ненужной печатной бумаги; и все это — под фонограмму с гулом толпы, и чьим-то шепотом, и дробью марша...» Так было задумано, но пирамида еще не выросла, а уже предстала и стала называться «Пирамида бумажного века». Она состоялась в галерее «Марс» в Москве, в Международном торговом центре в Гамбурге и двинулась себе дальше по зарубежному маршруту.

Тут невольно хочется воскликнуть: о, наши





обладает: обличительный гротеск или декоративность? Да и где могли бы существовать такие фигуры? Легко представить их себе на уличном действе в духе двадцатых годов. Под хохот и ликование толпы они были бы пронесены и уничтожены, низвергнуты и развешены в прах... Но улицы наши отвыкли от подобных карнавалов. Автор распорядился созданным иначе: он приглашает нас... в пирамиду. Вот он держит на ладони макет этой пирамиды, сплошь оклеенный обрывками газет, плакатов, протоколов... Автор: «Пирамида будет держаться на стальных тросах, к которым крепится

пороки! Какая фактура, какой неисчерпаемый материал! Поучительный, экзотический... Поистине, нужно собрать целую коллекцию наших пороков и срочно отправить выставкой за границу. И выставка будет пользоваться успехом. ...Ну а пока нет завершающей пирамиды, автор в своей мастерской собирает вместе четырех «бюрократов» на мраморных лестницах, составляя их под углом — зрелище уже впечатляющее — и сверху в центре над ними водружает картонные бордовые знамена и... белоснежное яйцо — совершенная форма и загадочный символ.



Евгений Розенблюм

Видение жизни через призму театра — в этом сущность творчества Леонтия Озерникова. И это не случайно хотя бы потому, что вся его семья, его родители связаны с театром. Язык театральности естествен для него.

В то же время взаимоотношения театра и действительности — один из краеугольных камней культуры, развивающейся в двадцатом веке. И в причастности Озерникова к этим основополагающим культурным проблемам и вижу его новаторство.

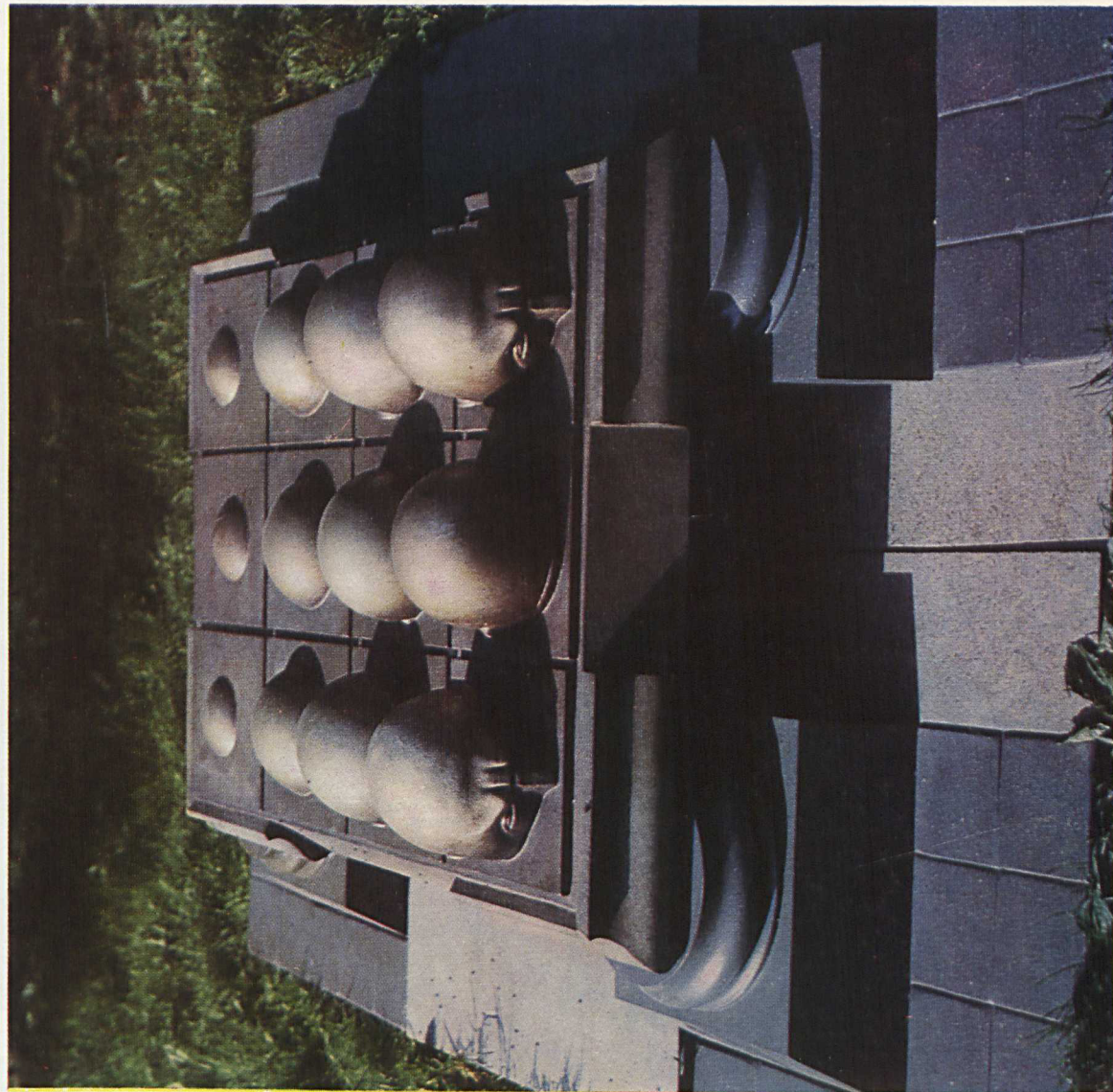
Используя классические средства театральной бутофории, он смог перенести их в другое искусство, смешав в духе постмодернизма жанры, стили и материалы. «Бутофорность» для него — мировоззрение, способ отражения действительности. Его работы на самом деле непереодоимы в истинно скульптурный материал. Да это и не нужно.

Л. Озерников.
Инструктор. 1989

Л. Озерников
Прошу слова. 1989

Л. Озерников
Неизвестный кумир. 1989

Л. Озерников
Кадры решают все. [Бюрократ]. 1988
Л. Озерников
Марш. 1989



Никита
Воронов

Её называли
«совестью советского искусства»

Скульптура при свете совести

Юрий
Маркин

Статую «Рабочего и колхозницы» вознеслась над Парижем в 1937 году. В том самом году, одно упоминание о котором вызывает внутреннюю дрожь. Если сопоставить ее с теми страницами истории страны, которые сейчас становятся нам известными, то умозаключение, наверное, может быть лишь одно: перед нами факт обмана. Причем не только советских людей, а всего мирового общественного мнения. Обмана не просто приукрашиванием, лакировкой, а прямой подменой действительности вымышленными и ничего общего с этой действительностью не имеющими идеологическими образами.

Тут встают мучительные вопросы.

Знала ли, понимала ли Мухина, что происходит в стране в 1937 году? Как она могла, если знала, создать «Рабочего и колхозницу»? Была ли она искренним и цельным художником или же думала одно, а творила другое? Вот некоторые факты, документы и свидетельства.

Прежде всего следует вспомнить, что решение о привлечении ее к конкурсу на статую для павильона СССР на Парижской выставке Вера Игнатьевна получила в конце мая 1936 года, то есть до начала массовых репрессий и процессов «правотроцкистского блока». Она не была довольна этим решением. Ей не очень легко было соревноваться с Манизером и Андреевым и как-то неуютно — с Шадром, которого она считала очень сильным скульптором и с которым дружила. А главное — предварительный эскиз Иофана ей сразу же не понравился.

В письме Н. Г. Зеленской она пишет, что участие в конкурсе — это «большая честь и большая беда, так как проект Иофана мне не нравится: его понятие о синтезе чересчур спорно»; И. Межлауку, комиссару советского павильона: «Пользуюсь случаем еще раз сказать Вам, что я совершенно не согласна с пропорциями скульптуры к зданию. Решение арх. Иофана уменьшить скульптуру на полметра никакой роли в исправлении пропорций не играет...»

Для того чтобы понять ее отношение к этому заказу, надо учесть еще, что к тому времени Мухина почти не верила в возможность реализовать свой талант монументалиста. Начиная с 1918 года, то есть почти за два десятка лет, ни один проект ее монументальной скульптуры не был осуществлен. Памятники Революции, Освобожденному труду, Новикову, Свердлову, Загорскому, Островскому, Шевченко, «Фонтан национальностей».

«Эпроновец», фриз для здания Межрабпома, «Наука» — все окзалось «работой на полку». А ведь ей уже шло к пятидесяти. Самая благодатная для творчества пора, можно сказать, позади. И вот — новый конкурс. Что он даст — еще одно разочарование?

Примерно в таком же положении был и Шадр. Тоже — почти ни один проект не осуществлен, кроме памятника В. И. Ленину на ЗАГЭСе. Но как человек более смелый и независимый, он пошел на полную переработку общей композиции архитектора. Мухина на это не решилась. Судя по предварительным рисункам, она пыталась не очень радикально изменить композицию — рабочий там еще держал молоток в правой руке, что было вполне оправдано с позиций здравого смысла. (Говорят, Ворошилов, член правительственной комиссии по приемке статуи, возмущался, что первый раз видит рабочего, держащего молоток в левой.)

Но уже работая над эскизом в 1/100, найдя принципиально иную композицию, Мухина настолько увлеклась, что главным для нее стал не сам поиск пластической концепции, а утверждение этой концепции, доказательство того, что она — единственно правильная, оптимальная, наилучшая. Мухина увидела работы своих коллег и еще раз убедилась в том, что удачно решила все формальные задачи; облегчив низ статуи, выявила пропорционально новый материал — нержавеющей сталь. Она даже не очень задумывалась над содержанием; главное было — движение, несокрушимость, полет и вместе с тем — сила утверждения...

Когда же проект был принят, наступил психологически другой этап. Она почувствовала колоссальную ответственность, писала, что пошла на предельно напряженные условия и сроки работы «только из соображений огромной общественной и художественной важности этого задания. Чем больше общественная значимость произведения, тем больше требований предъявляет художник к самому себе, ибо он ставит здесь под удар интернационального мнения не только свое имя художника, но и культурный уровень своей страны». Она мыслила как художник и патриот. Что бы ни делалось в стране, престиж державы был для нее важнее.

Так знала ли она, что делалось? У нас есть косвенные факты, чтобы об этом догадываться. Ее муж — доктор А. А. Замков — был арестован, провел несколько месяцев в Бутырке, затем был выслан в 1930—1932 годах. Он лечил Горького, Клару

Если бы все проблемы, связанные с творчеством большого художника, решались средствами юбилейных публикаций, то о Вере Игнатьевне Мухиной можно было бы теперь долго не вспоминать: найдены новые материалы, проставлены высшие оценки, воздана честь памяти мастера.

Остается немного. Сейчас, когда общество мучительно переосмысляет ценности сталинского периода, мы не можем уйти от коварных вопросов. Как может

искусство прославлять тиранию, оставаясь при этом настоящим искусством?

Проблема не новая. Хотя вряд ли мы ошибемся, сказав, что искусствознание так и не научилось ее решать.

Продолжая разговор о «Рабочем и колхознице» за пределами мухинского юбилея, мы меньше всего хотели бы судить мастера. Просто масштаб художника и человека соответствует в данном случае драматизму проблемы.

Есть ли смысл еще раз вернуться к оценке шедевра номер один сталинской эпохи — «Рабочего и колхозницы» В. И. Мухиной? Предваряя свое, быть может, неожиданное для многих суждение о нем, хотел бы рассचितывать на терпимость, а не поспешный рефлекс возмущения оппонентов. Моя точка зрения сводится к мысли, что сегодня, когда мы открыто и повсеместно знакомимся с публикацией «ГУЛАГа» в советской печати, пришла, наконец, пора освободиться от одной иллюзии, скомпрометированной еще до воплощения мухинского шедевра в Париже в самый несправедливый год биографии нашей страны. Пора наконец рассмотреть в Символе то, чем он являлся на самом деле, — конкретный государственный заказ Сталина и его окружения, благополучно доведенный до госприемки в марте 1937 года вопреки немыслимым срокам и пределу сил исполнителей. И уж если и после этого останется охота

толковать о символике — увидеть в нем перевертыша, ликующую фанфару в честь выстроенного царства произвола и конституции, безмолвной к полному бесправию людей.

Поэтому есть своя справедливость и закономерность в том, что это любимое нержавеющей детитце советской эпохи сегодня неостановимо гибнет, разъедается коррозией изнутри вопреки гарантиям замысла и материала. Гибнет вместе с агонизирующей системой мышления и вчерашним политическим фундаментом государства. Было бы нелепо пытаться реанимировать его в качестве выздоравливающего символа (как это сделали с Гимном СССР), вынашивать планы о включении его в панораму столицы, подыскивать ему «достойное место». История сама позаботилась о том, превратив его в забытый исторический экспонат и поместив на полвека в одиночестве на одной из самых пустынных и бутафорских

«площадей» столицы.

Мы действительно забыли о нем на это столетие, большинство не знают, что он — повторение, а не оригинал, что он никогда не был памятником. Поэтому что родились с готовым отношением к нему как к Знаку, усвоенному с молоком матери. Равнодушно фиксировали его как должное на спичечных этикетках, в заставках фильмов, на гербовых бумагах и грамотах, не замечая порой, что он изображен зеркально перевернутым.

Как известно, В. Мухина не уставала повторять, что идея Символа принадлежала Б. Иофану, и суть здесь, думается, в самой идее, а не только в скромности скульптора. Специфический талант Иофана мог быть реализован именно в сталинское время, и сегодня можно только содрогнуться при мысли, что его главное творение 30-х годов — проект Дворца Советов со 100-метровой статуей Иль-

Цеткин, Куйбышева. Доносами, бесчестными проверками его довели до сердечного приступа в феврале 1935 года. По-видимому, это был его первый инфаркт. Говорил ли он жене то, что знал и о чем догадывался? Неизвестно. Но известно, что она была человеком исключительно цельным и в творчестве своем — беспрдельно искренним. Если бы у нее были какие-то сомнения, она так работать, как работала, — не смогла бы.

Как нам выйти из этого противоречия? Кто постарше — вспомнят, а более молодые должны представить себе обстановку тех лет: повседневные призывы в газетах к ликвидации шпионов, вредителей, «перерожденцев». Громкие процессы, публикации покаянных речей «врагов народа». Плюс к этому — полное отсутствие объективной информации, никаких сведений о реакции европейской интеллигенции и западных компартий на процессы, идущие один за другим; постоянное воспитание всего народа в духе ожидания неизбежной войны. Затем — объявление врагом уже и самого Ежова, расстрел и кажущееся недолгое ослабление террора. Кто знал тогда о письмах Раскольникова, о словах Рютина? Даже Фейхтвангер, хотя и с видимым осуждением, но писал о том, что вся страна встает при имени Сталина и начинает бурно аплодировать.

И наряду с этим — наглядные все же успехи. Отменены карточки. В Москве и Ленинграде явно улучшилось снабжение продовольствием, появился даже шоколад и «Советское шампанское». Микоян привез из Америки рецепт «эскимо на палочке» — и его продают на всех углах. Газеты и радио прославляют новых героев — челюскинцев, папанинцев, колхозников-ударников. Этих героев-на-час делали очень умно и с размахом: события преподносили как эпохальные, чрезвычайно важные, как новые, вселенского значения, победы. И как-то не осознавалось, что реального народнохозяйственного смысла даже в масштабах страны эти победы не имели. Короче говоря, многие — верили. Немногие, кто не верил, — молчали. Я думаю, что Мухина была среди первых. Она сомневалась в отдельных фактах, но верила в целом. Она, вероятно, считала, что арест близкого ей человека — ошибка, может быть, даже случайность. Но в целом все идет так, как нужно. Она вовсе не была такой «антисталинисткой», какой ее изобразил А. Рекемчук на полосе газеты «Советская культура» в статье «О «госприемке» 1937 года». Она никогда бы не позволила себе сказать: «Как я могу лепить портрет человека с таким низким лбом» и после этого написать Сталину письмо о том, что она хочет сделать его портрет. Повторяю — по всем ее письмам и высказываниям, по воспоминаниям близко

знавших ее людей — Вера Игнатьевна была натурой исключительно цельной, может быть, в этом смысле даже ограниченной, на компромиссы идущей с трудом и во всяком случае — никогда на компромиссы с собственными творческими установками, со своими художественными принципами. Недаром еще в довоенные годы ее называли «совестью советского искусства».

В 1942 году, когда Мухина возвратилась в Москву, а ее муж и сын работали на Уральском алюминиевом заводе, причем сын имел освобождение от военной службы, — она начала хлопотать о возвращении семьи в столицу. Она знала, что прекращение работы на УАЗе и приезд в Москву чреваты тем, что Всеволода могут мобилизовать и направить в действующую армию. Вот что она писала в мае 1942 года родным в Каменск-Уральский: «Общий совет Волику оставаться там прикрепленным к учреждению. Здесь было уже несколько перерегистраций бебилетников военного времени и берут почти всех. Само собой, что я ни в коем случае не смогу и не захочу каким бы то ни было образом Волика отстаивать. Это некрасиво и непатриотично»¹.

Имеется и ряд других свидетельств того, что она не сомневалась в правоте лиц, руководивших страной. Как и большинство людей, большинство интеллигенции, она верила в Сталина. Когда уже в послевоенные годы возник ряд препятствий в деле установки ее памятника Чайковскому, она написала в одном из писем Н. Г. Зеленой, что если эти проволочки не прекратятся, она будет вынуждена обратиться за помощью к Сталину². В другом случае, когда необходимо было достать находящуюся на строгом учете медь для перевода в материал скульптурной группы «Требуем мира», она написала письмо Берии с просьбой выделить необходимое количество фондируемого материала³. Известны также ее письма Ворошилову, Молотову и другим руководителям страны.

Ее отношение к власти было типичным для русского человека: «Приедет барин — нас рассудит». Находясь во власти оглуляющей официальной информации, как и миллионы других людей, она считала, что самый верхний эшелон власти справедлив. Она принадлежала не к прозревшим единицам, а к основной массе. Ее величайшая трагедия, которой сама она не ощущала, была в том, что она верила в мифы официальной пропаганды — например, о классовом единстве народа — и своим искусством распространяла и укрепляла веру в эти мифы.

И с наибольшей наглядностью об этом говорит ее поведение в самый последний год жизни. В мае 1952 года она выступила с



Точки над

Её называли «совестью

Никита Воронов

ИЗВЕСТИЯ

ича, головой уходящей в облака, — действительно могло быть реальностью в Москве. По духу и сути эта затея была не только имперской, но и амбициозной: в Берлине Гитлер настойчиво побуждал А. Шпеера к строительству Народного дома с 300-метровым диаметром купола! Где уж тут до гармонии и чувства меры; для соревнования таких систем все средства были хороши!

И вновь не обошлось без потерь и амбиций: 10-метровый орел со свастикой на павильоне Германии вознесся на парижской выставке выше Символа. Зато оба бронзовых гиганта Й. Торака внизу (перед входом в павильон) почти повторили мотив движения и пафос гигантов Мухиной. Рядом с привычным набором восторженных отзывов левой прессы о советском павильоне сегодня наиболее прозорливым оказался иронический комментарий в «Architectural Forum»: «Гвоздем парижской выставки стало противоборство свастики немецкого павильона с серпом и молотом советского павильона, разделенных лишь демилитаризованной зоной фонтанов».

Добавим, что постройки Б. Иофана и А. Шпеера стилистически смотрелись вызовом остальным павильонам в Париже — как явные примитивы. Своим положением на плане всемирной выставки они напоминали гигантские клещи, замыкающие часть территории комплекса.

В свете суперагитационного настроения нашей экспозиции в Париже художественные достоинства работы Мухиной могли и не иметь особого значения. По сути дела, это пример яркого таланта, обращенного вспять. Профессиональное совершенство оборачивалось здесь средством камуфляжа, ибо символ был не ложным, а лживым, утверждавшим репрессивную сущность насильственных процессов в СССР (коллективизации прежде всего) и массового политического террора. И камуфляж, надо признаться, действовал.

Вспомним испанских рабочих, салютовавших «Рабочему и колхознице» в Париже, размах интернационального движения в защиту Испанской республики, а потом — репрессии против вернувшихся из Испании советских добровольцев после подписания известного пакта Риббентропом и Молотовым летом 1939 года. Символ благословлял и эту поразительную акцию.

Не обойдем и нелегкого этического вопроса — об оценке роли скульптора в историческом бессмертии «Рабочего и колхозницы». Меня, как и многих, наверное, гигантская сверкающая группа способна и сегодня привести в экзистенциальное состояние. Верила ли сама Мухина в свой пафос или только имитировала его, принужденная к тому условиями госзаказа? Могут ли родиться гениальные произведения во славу тирании, если ху-

дожник исповедует гуманизм и живет не в эпоху Аменхотепа или Дария? Вопрос, конечно, риторический. Не все творцы похожи на Бетховена, проклявшего себя за мысль посвятить одну из симфоний Наполеону, ставшему потом узурпатором.

И все же в реальном бытии 30-х годов искренняя вера могла быть только самообманом*. Куда более вероятен, на мой взгляд, прозаический стимул — остановить процесс разлада с действительностью, спасти семью, отстоять свое место и профессиональный уровень в отечественном искусстве. Ведь рядом трудились над той же задачей Н. Андреев, М. Манизер, И. Шадр... Лишь позже приходит увлечение, озарение неожиданной удачей. «Сумела ухватить идею!» — не без ревности скажет автор идеи Б. Иофан спустя многие годы.

История в двух близких по времени эпизодах как бы ставит точку в вопросе о конформизме В. Мухиной. В 1939 и 1940 годах Молотов передает просьбу Сталина о портрете фашистскому скульптору номер один Арно Брекеру — любимцу Гитлера. Сославшись на занятость, тот дважды отказывается от такой чести. Двумя-тремя годами позже Мухину ставят перед очередным компромиссом — заставляют обратиться к Сталину с просьбой позировать для портрета. Сеансы вновь не состоялись — уже ввиду чрезвычайной занятости вождя. Комментарии,

докладом на сессии Академии художеств (вернее, при сем только присутствовала — была уже так больна, что сама произнести доклад не могла). То, что она написала, было странным монологом в защиту условности в искусстве. Она боролась с натурализмом и фотографичностью. Она хвалила опального Дейнеку и говорила об ошибках в монументальных работах Корина, только что получившего Сталинскую премию.

Президент Академии художеств А. Герасимов фактически перечеркнул тогда ее доклад в своем заключительном слове, сказав, что само понятие условности в искусстве следует «похоронить», а одного из тех, кого Мухина хвалила — Деспио, — определил как «одного из мутных скульпторов на переходном этапе от упадка к полному безобразию»⁴.

Мухинский доклад был опубликован, но прошел незамеченным. Тогда Вера Игнатьевна, будучи уже совершенно больной, диктует письмо Молотову, где в конспективной форме изложены те же мысли. Даже перед смертью она надеется, что положение в советском изобразительном искусстве — это результат деятельности Комитета по делам искусств и президента Академии художеств, но отнюдь не самого Политбюро, не Сталина и не Молотова, которые просто неправильно информированы или вообще не информированы о действительном положении в искусстве.

В 30-е годы она совершила ряд поступков, каждого из которых было вполне достаточно для предъявления в то время стандартных обвинений и ареста. Она продолжала переписываться со своей сестрой Марией Игнатьевной, жившей за границей. Она до смерти А. Экстер (1941 г.), жившей в Париже, продолжала переписываться и с ней. Она явно не верила в «преступления» комиссара советского павильона Парижской выставки 1937 года Ивана Межлаука и продолжала отзываться о нем с уважением и признательностью. Галина Серебрякова вспоминает об аресте своего мужа Сокольникова: «Первыми, кто пришел тогда к нам, обласкал моих детей, меня и мою мать, была Вера Игнатьевна и Алексей Андреевич...»

Особенно важны имеющиеся в наших руках свидетельства, относящиеся к 1939—1940 годам. На протяжении этих двух лет журналистка Лидия Тоом и ее муж — писатель Александр Бек с почти стенографической точностью записали ряд бесед с Верой Игнатьевной, в которых она рассказывала о своей жизни⁵.

Рассказывала с поразительной откровенностью. Она искренне гордилась тем, что Д. Плетнев, недавно обвиненный в смерти Горького и сотрудничестве с правотроцкистским блоком, высоко ценил ее мужа. Неоднократно упоминает она о расстрелянном

И. Межлауке, с благодарностью вспоминая, как он действовал и помогал ей в ряде сложных творческих ситуаций. С презрением говорит она о том «сиропошке», который разводят художники, изображая в живописи или в скульптуре Сталина с детьми. Любая из страниц этой записи, если бы попала в руки аппарата Берии, явилась бы достаточным основанием для репрессий.

Сопоставив все эти факты не творческой, а именно человеческой биографии Мухиной, можно, вероятно, несколько уточнить наш тезис. Она верила в страну, в свой народ, в то, что все идет именно ленинским путем и что ведет вперед по этому пути Сталин. И такая вера в совокупности с ее искренностью в искусстве и человеческой порядочностью делала ее внутренне свободной. Эта свобода выражалась в прямоте и даже резкости ее знаменитой формулы: «Художник или отражает мир, или творит как гражданин». Сама она всегда творила как гражданин, а не пассивный отражатель. Поэтому ее статуя «Рабочий и колхозница» отнюдь не является образцом «социалистического реализма» в нормативном его понимании, хотя нас пытались убедить в этом специалисты по марксистско-ленинской эстетике в течение почти полувека. Если рассматривать «Рабочего и колхозницу» в свете этого расхожего определения, то мы должны будем признать, что эта статуя — ложь, что она дает совершенно искаженное, полностью противоречащее действительности «отражение» жизни советского общества периода 1936—1937 годов.

Но если посмотреть на нее, опираясь на собственное мухинское понимание смысла и задач искусства, на ее толкование соцреализма как выражения мировоззрения художника, то перед нами будет гражданственное произведение-символ, произведение-идеал, произведение, не отражающее действительности, а зовущее вперед, утверждающее чистоту и величие целей социализма: «На Международной выставке на берегах Сены два молодых советских гиганта возносят «Серп и Молот», и мы слышим, как из их груди льется героический гимн, который зовет народы к свободе, к единству и приведет их к победе» (Ромен Роллан).

¹ ЦГАНХ, ф. 9457, оп. 1, ед. хр. 39, л. 6 об.

² Архив ГТГ, ф. 142, ед. хр. 27, л. 1.

³ «Лаврентию Павловичу по поводу меди я написала. Волик отвоз сам и сдал» (архив ГТГ, ф. 142, ед. хр. 29, л. 2 об.). Эта фраза при публикации в I томе Литературно-критического наследия Мухиной (М., 1960, с. 205) опущена составителями.

⁴ Архив Академии художеств СССР, ф. 1, оп. 9, ед. хр. 212, лл. 249—250.

⁵ Л. Тоом, А. Бек. Записи бесед с Верой Мухиной. 1939—1940. Архив В. А. Замкова. Рукопись.

«СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА»

Юрий Маркин

Скульптура при свете

думается, излишни.

Невозможно, в конце концов, не учитывать бесспорных аргументов в пользу довода о том, что Мухина вынуждена была принять правила хорошего тона в отношениях с режимом Сталина — Ежова. Ведь с ней случилось неизбежное — к концу 30-х годов ее талант художника-монументалиста не получал подлинно творческих внутренних импульсов.

Ее вымученные проекты отвергались не без причины в 40—50-е годы. Налицо была утрата прежнего чутья, чувства меры в представлении монументального. «Мне хочется увековечить славные дела ЭПРОНа в образе монументального водозлаза, стоящего над морем и посылающего свои спасительные лучи», — писала Мухина об одном из замыслов. — «Стали потребуется всего 100 тонн при вышине 30—40 метров размера». Не менее спорными обещали быть памятники челюскинцам, защитникам Севастополя, статуи для Рыбинского водохранилища... Кое-что все же было доведено до конца, в том числе большая статуя для планетария в Сталинграде и многофигурная композиция «Мы требуем мира!» (1951—1952, вместе с Н. Зеленской, З. Ивановой и другими). Есть возможность убедиться в разительной метаморфозе одной из талантливейших учениц Бурделя.

Это долгое забвение художника в себе имело еще одну, быть может, самую

тягостную, сторону. Согласно законам времени, Мухина в 40—50-е годы превратилась не только в апологета социалистического образа жизни в эпоху культа личности, но и оказалась пропагандистом социалистического реализма в самом его выхолощенном, мертвенном истолковании.

«Мы живем в эпоху социалистического общества, в эпоху свободного труда и титанической борьбы за мир и счастье всего трудящегося человечества... Прошла пора идеологической неустойчивости, прошла пора мятущегося духа — впереди путь ясный и прямой».

Таких высказываний у В. Мухиной можно найти десятки в статьях, докладах и выступлениях. То же самое — в записных книжках, если верить биографу художника О. Вороновой. И это заставляет думать уже о финале метаморфозы, то есть автоматизме того, что думала и писала В. Мухина в послевоенные годы. В те самые, когда в СССР оживилась «охота на ведьм», руководимая Ждановым с благословения вожда, когда травили не только Ахматову, С. Прокофьева, Пастернака, но и десятки единомышленников их в литературе, музыке, изобразительном искусстве. Трудное время, к сожалению, выхлостило, а не заострило творческие потенции В. Мухиной, предредило необратимые процессы в ее сознании.

Все изложенное здесь — не больше,

чем констатация отдельных моментов в биографии мастера, до сих пор освещавшихся только в розовом свете или невнятной скороговоркой. Что же перед нами — пример гибели огромного таланта, перемолотого жерновами извращенной политической системы? Быть может, найдется когда-нибудь биограф, который убедительно осветит эту личную драму и обойдется без котурнов и фейерверков в разговоре о работах художника.

Если, конечно, наши потомки сохранят интерес к частным драмам истории, сопутствовавшим рождению ее знаков и символов.

* Факты — упрямая вещь, у Мухиной не было иллюзий в 30-е гг. в 1930 г. она вынужденно оставила преподавание во Вхутемасе, там разыгрался шабаш с «чисткой от троцкистов». В том же году произвол коснулся ее лично: арест, Лубянка, отъезд в Воронеж к сосланному мужу. Травля доктора А. А. Замкова велась десятилетия (финалом стала его смерть в 1942 г.). Тяжкие удары терпели друзья и близкие; например, В. Н. Терновец, снятый с поста директора ГМНЗИ 1938 г.

Остается ходоульный контраргумент — вера вопреки всему! Но чего стоит вера в рай, если художник неспособен хоть как-то выразить свое отношение к модели рая, объявленного Сталиным в 1936 г. «Эпроновец», «Земля», «Море», «Хлеб» с их эпикой — в годы, когда вся страна была Чевенгуром? Так что же — будем и в самом деле считать очернителями Платонова, Булгакова, Хармса и Пильняка, задавленных той же эпохой?

- Искусство Хелены Кумы
- Ленинградские «Мосты»
- В сторону объекта

В одном из исторических анекдотов об императоре Наполеоне рассказывается. Обложив высокой контрибуцией некий итальянский город, он узнал, что жители негодуют. Тогда он увеличил сумму налогов и узнал, что население рыдает. «Берите с них еще больше», — сказал Наполеон. Последовало донесение: «Они смеются, сир». «Геперь довольно», — сказал император.

Легко ли приходится нашим художникам? Союз, который кормил их, переживает кризис, кооператоры помешались на твердой валюте, а государство решило увеличить ренту на мастерские настолько, чтобы отбить всякую охоту их иметь. Право же, есть над чем посмеяться.

Выставки

«Мосты»

В Летнем саду Ленинграда открылась вторая выставка художников-ювелиров «Мосты». Среди ее участников — ленинградцы Г. и Н. Быковы, литейщик А. Гурьянчук и М. Гурьянчук, москвичи О. и Ф. Кузнецовы, представители Латвии — Г. Пикелис, У. Соколовскис, И. Урбанс. Имена эти хорошо известны тем, кто занимается или интересуется ювелирным искусством, эмалями. Обычно они связываются с авангардными тенденциями в их развитии.

Что же объединило работы этих художников в одну экспозицию? С одной стороны — прочные дружеские связи, установившиеся между ними с первых палатных семинаров, участников которых они являлись. С другой — общность целей, желание сохранить и развить традиции юве-

вера в дерзкое расширение границ использования этих материалов в современной жизни, при унылом однообразии нашего быта, городской среды, дана толчок творческой фантазии, вылилась в удивительное многообразие художественных форм.

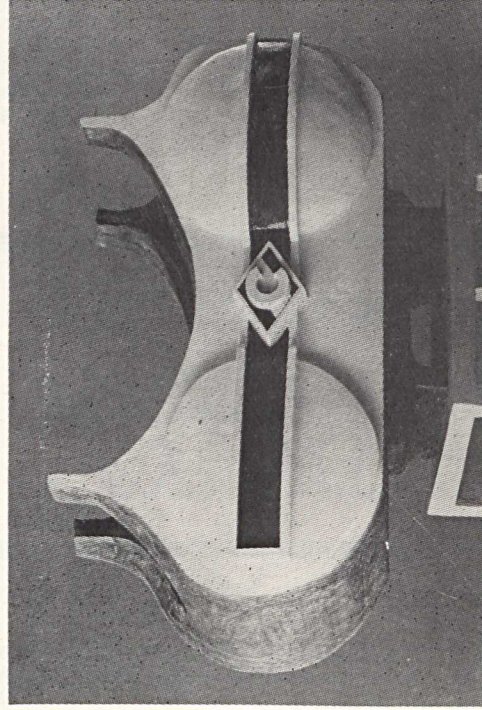
Работы художников разных индивидуальностей, разных национальных школ своеобразно соединились в просторанстве экспозиции, то ставшая неожиданный, острым контраст, то гармонично дополняя друг друга.

Эта небольшая по составу выставка дала представление о новейших тенденциях в нашем ювелирном и эмальерном искусстве. Но главное, она явилась конкретным и замечательным примером возможных контактов художников разных регионов, для

новления, а точнее сказать, в установлении тавтологического тождества между суммой смыслов, обозначенной представленными документами, и совокупностью впечатлений от осмотра — и состоит, кажется, суть «акции». В качестве таковой она вполне выисывается в эстетический канон КД, накладывая его на новую пространственную зону (от пространства природы, города и печатного текста совершается переход к экспозиционному как таковому). Однако при всем сходстве выставки с классическими акциями КД, между ними есть и существенное различие. По сути своей экспозиция на Каширке явилась попыткой отражения концептуализма КД в зеркале

«выставочного постконцептуализма» или, иначе говоря, симулятивного самоописания с метапозиции ноября 1989 года. Метапозиционность данной попытки вполне условна, она исчезает, как только сама попытка включается в ряд топографически и хронологически иных попыток-позиций в практике КД. Именно по этой причине прошедшую выставку нужно рассматривать не как надгробный памятник (мемориал) «Коллективным действиям», а как воспоминание (мемуары) о прошедшем этапе деятельности группы, из которых формируется ее сегодняшнее — и будущее — тело.

В. Левашов



Б. Орлов
Торс. Дерево, эмаль
1979, 65×42×28

Название: «В сторону объекта». Место: Выставочный зал Красноговардейского района («на Каширке»). Адрес: ул. Миллиончиков, 35.

Участвуют художники, представляющие советское неофициальное искусство 60—80-х годов. Движение этого искусства к неизобразительным формам творчества — в сторону объекта — такова тема выставки.

Предметом экспонирования являются на ней не только сами объекты, но и контекст, который их создает.

Помимо обширной ретроспективной части экспозиция включает произведения — как московских, так и живущих в эмиграции художников, — исполненные специально для данной выставки.

Выставка организована отделом современного искусства ГМДПИ народов СССР. Открыта с 18 апреля по 13 мая, ежедневно с 12 до 20, в воскресенье с 10 до 18, выходные — понедельник, вторник.

организации выставки, то художника из Гамбурга удивило, что аэропорт Шереметьево не пропустил груз с техникой

О. Н.

Рецензии

Еще одна монография

Почему из множества монографий о советских художниках, которыми заполнены полки книжных магазинов, мы для аннотации выбрали одну — о творчестве Х. Кумы? Не только потому, что Хелене Робертовна Кума — известный эстонский художник-керамист, профессор Таллиннского художественного института, теоретик декоративного искусства, но и потому, что она уникальная личность. Х. Кума человек высокой культуры и интеллекта, была стипендиатом ЮНЕСКО, училась в Италии, но никогда не отрывалась от родной Эстонии, от ее сельского быта и народной культуры. Меснами она живет на хуторе, ведет хозяйство, плетет кружева, вышивает, тклет половики. Нас привлекает эта книга и потому, что Х. Кума многие годы была членом редколлегии журнала «ДИ СССР», и мы, тогда молодые искусствоведы, с большим интересом и уважением прислушивались к суждениям знатока керамике.

Монография, вышедшая в издательстве «Советский художник», достойно представляет ее творчество. Шедрий визуальный ряд при высоком качестве репродукций доносит до читателя все тонкости мастерства: строгую форму керамических изделий, их безукоризненность, текст Ольги Мамонтовой раскрывает основы творческого метода художницы, ее формально-стилистические приемы. Критик особо подчеркивает принципиальную творческую по-



зицию Хелене Кумы, которая через все смены моды и направлений в современном декоративном искусстве пронесла серьезное отношение к его «прикладной» функции, убеждение в эстетической ценности предметной формы. Но в том и секрет обаяния ее произведений, что простой бытовой предмет Хелене Кума одухотворяет своим поэтическим чувством, тонким вкусом, вкусом белых лебединых крыльев.

Л. Крамаренко

Художественные акции

Памяти Н.А.Бенуа

Вечер памяти театрального художника Николая Александровича Бенуа (1904—1988) состоялся 28 сентября 1989 года в Академии художеств СССР, в залах которой была

отечественной культуры. О музыке в творчестве Н. А. Бенуа говорил музыковед А. А. Золотов. Директор дворцов-музеев и парков г. Петродворца Э. В. Знаменов раска-

лирного и эмальерного искусства, раскрыть новые образные, технологические, конструктивные возможности металла и эмали. Романтическая

Г. Н.

Искусство Каргополя

100-летию юбилею замечательного народного мастера Каргополя Уляны Ивановны Бабиной был посвящен вечер во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства. Там же открылась выставка «Каргополье. Художественная культура» из собрания Архангельского областного музея изобразительных искусств и ВМДПИИ, ставшая своеобразным историко-художественным показом уникальной культуры Русского Севера, ее прошлого и современности.

В экспозиции представлено более 300 произведений народного искусства и глиняная игрушка У. И. Бабиной. В создании выставки наравне с музеями приняли участие известные московские коллекционеры, Художественный фонд РСФСР. Старинные книги, грамоты, редкие издания, по-

О. Брюзгина

По ту сторону

«Коллективных действий»

Выставка «Исследование документов. Фотообъекты группы КД». 15—26 ноября 1989 г. Выставочный зал Красногвардейского района г. Москвы.

Можно сказать, что на сей раз Иосиф Баштейн (в соавторстве с Еленой Елагинной и Георгием Кизеальтером) создал своеобразный шедевр в любимом жанре «холодных» экспозиций. Лабораторно-стерильная атмосфера, царящая в пространстве зала, поначалу даже способствовала уверенности в том, что попадешь на сугубо академичную, научно выстроенную выставку. Если к тому же принять в

расчет достаточно низкие кондиции зала, то некоторые находки просто вызывают восхищение. Однако все же нельзя было не заметить главного: того, что представленная документация и условия ее экспонирования совершенно

Музей

Москвы

Музею истории города Москвы (МИГМ) больше девятиста лет. Фонды музея насчитыва-

ют четыреста тысяч памятников самого разного толка — от палеолитических орудий до листовок «неформалов». Одно из показателей весь этот богатейший материал невозможно — не хватает места. Главным экспонатом для музея подобного профиля является сам город. Дать «культурный портрет» Москвы на протяжении столетий ее развития, разобратся во вдумчивном устройстве сложного городского организма, наконец, взглянуть на столицу глазами самих москвичей — такова цель экспозиции.

Выставка «От камня до железа» знакомит с материальными памятниками древнейшего периода — археологическими находками на территории современной Московской области. Самое интересное здесь — предметы религиозных культов, распространенных у вятичей до принятия христианства. К сожалению, их значение, как и вопрос о языческой культуре славян не до конца выяснены, но наличие этих ритуальных памятников в музейной витрине — неоспоримое свидетельство «нацио-

нальной античности». В целом же экспозиция является прологом к другой выставке — «Москва сквозь веки» — увлекательному рассказу о жизни средневекового города. Экспонаты в равной степени отражают как военнополитическую, так и «частную» историю города, историю людей, живших и приумноживших красоту «Третьего Рима».

Интересна выставка «По старой Москве». Музей обладает превосходной коллекцией графических и живописных произведений, изображающих столицу: от гравюр Бликендта XVIII века до акварели Гампельна «Закладка метромостов». Этот иконографический материал позволяет не только живо представить себе памятники архитектуры, но и характеризует богатство индивидуальных манер «хроникеров», индивидуальное видение современниками одних и тех же событий.

М. Либина

Марс. Инго Тальман

Если верить в невидимые глазу материи, то полотно художника из Гамбурга Инго Тальмана (Ingo Talmann), выставленные в галерее «Марс», излучают энергию. Живопись Тальмана «космична» — это первое впечатление от его полотен. Сам художник говорит, что стремится изобразить «движение, связи и взаимодействие энергий космической и земной и влияние этих энергий на формирование человека». Он стремится изобразить движение «От микрочастицы к растению» (так называют к растениям) и дальше — к животным и человеку. Только названия работ могут дать какую-то подсказку, расшифровку: «Пе-

ред светом», «Пути света», «Детский сад», «Святой Михаил»... Произведения Тальмана ассоциируются с творчеством группы русских художников-космистов 20-х годов «Амаравелла», о которой он, впрочем, упоминал в этот присезд впервые. Интересно рождение этой выставки, еще непривычная для нас ситуация ее устройства, когда не нужно долгих формальных согласований, а достаточно желания художника показать свои работы, личных связей и добрых отношений. Тальман арендовал машину, сел в нее и сам привез свои работы в Советский Союз... Впрочем, если нас удивляет непринужденность «Марса» в

развернута выставка его произведений.

Вед вечер член Президиума Академии М. М. Курилко-Рюмин, который поделился своими воспоминаниями о большом мастере театрально-декорационного искусства. Директор музея семьи Бенуа в г. Петровворце Н. Н. Васильев посвятил свое выступление представителям семьи Бенуа, оставившей след в истории

В. Елкова

Гарлемская школа искусств

Впервые в России на гастролях побывали ученики Гарлемской школы искусств. Эта школа, расположенная в известном районе Нью-Йорка, принимает детей разного возраста. Существует она на феридальные и на частные сред-

В Ленинграде прошли концерты, на которых завидную музыкальную подготовку продемонстрировал ансамбль скрипачей под руководством Рашель Маневич. Ее метод преподавания позволяет детям с уверенностью осваивать



ства. При том, что уровень образования здесь весьма высок, из учеников вовсе не стараются во что бы то ни стало сделать профессионалов. Какую бы профессию ни изобразили в дальнейшем воспитанники школы, считает ее директор, одна из самых известных певцов мира, Бетси Алап, — им будут полезны музыка, танец, изобразительное искусство.

А. Т.

Что я помню о Татлине

Виктор Эльконин



*Смотря, что он показал
Онемевшие слепцы.
Так неслышаны и вещи
Жестяные кистью вещи.
В. Хлебников*

Встретился я впервые с Татлиным в 1928 году, на «вторниках» у художника Льва Александровича Бруни. Не могу сказать, что я с ним познакомился — в пестрой обстановке «вторников», среди своеобразных, интересных людей невозможно было заметить Татлина, забывшегося в уголок дивана, не произносящего ни единого слова, восемнадцатилетнему студенту. Но я-то его очень заметил — он выделялся и внешностью, и поведением, и своей несколько загадочной славой.

«Башня III Интернационала» уже была позабыта, на выставках он давно не участвовал. Все наши вхутемасовские учителя и вообще все художники, которых я знал, входили в какое-нибудь художественное общество, каких тогда было много, — Фаворский, Павел Кузнецов, Истомин, Бруни, Митурич в «Четыре искусства»; Сергей Герасимов, Н. Чернышев и Родионов в «Маковец»; Штеренберг, Тышлер, Купреянов, Гончаров, Лабас в «ОСТ»; но Татлин ни в одно художественное общество не входил, ни с кем не объединялся. Он был сам по себе.

Хозяин «вторников» Лев Александрович Бруни был одним из моих учителей на II курсе монументального отделения Вхутеина. Он был неприлично для профессора молод и не только годами (ему было тогда тридцать четыре года), но и особенно мальчишеской внешностью, которая делала его неотличимым от студента, раскованностью и свободой в обращении с людьми и полным отсутствием профессорского фасона.

Студенчество во Вхутеине было очень разношерстным. Таких мальчишек, как я, пришедших в институт прямо со школьной скамьи и из частных московских художественных студий, было немного, а были и люди почти сорокалетние, прошедшие Гражданскую войну, со сложным жизненным прошлым, и более молодые, пришедшие в институт через рабфак.

Монументальное отделение считалось идеологически наиболее выдержанным. Тогдашняя художественная молодежь отрицала станковую живопись, станковую картину как отжившую свой век, а вот монументальная живопись являлась для нее искусством будущего, тем искусством, которое нужно и жизни, и социалистическому строю, самым правильным и передовым. И потому на нашем монументальном отделении тон задавали суровые и непреклонные поборники пролетарского (как им казалось) искусства. Собственно, несколько позже ядро РАПХ. С их точки зрения, учителя наши — Павел Кузнецов, Фаворский, Истомин, Бруни были представителями буржуазного, в лучшем случае мелкобуржуазного искусства. Это было очень тяжело для наших учителей, которые отдавали свои силы и творческое время делу художественного образования, с первых дней Революции ее приняли, а Фаворский и Истомин были участниками Гражданской войны.

Эти противоречия, которые тогда назывались классовыми, у нас на монументальном отделении отравляли творческую обстановку. Может быть, на других факультетах ситуация такой острой и не была.

Бруни у наших студентов вызывал особенное раздражение. Их шокировали и его молодость, и предельная простота в обращении, и особенно его ироничность. По отношению к бездарности и тупости он был ироничен беспощадно — иногда вдруг раскатывался хохотом перед рисунком оторопевшего студента и, не объяснив причину своего веселья, переходил к другому. Все это не укладывалось в сознании наших студентов в представление о нормальном профессоре, достойном носить это высокое звание.

А для московских интеллигентов он был всеобщим любимцем — Левушкой Бруни, как его ласково все называли в



глаза и за глаза, счастливо сочетавшим блистательную одаренность, интеллектуальное богатство и особую легкость. Все это привлекало на его «вторники» очень разных людей и не только художников — Фаворского, Татлина, Истомина, но и поэтов — Маршака и Сергея Городецкого, пианиста Генриха Нейгауза, тещу Дмитрия Журавлева, приезжавшего из Ленинграда Пунина и многих других интересных людей.

Бруни жил на Мясницкой, 24, в доме баженоской постройки, где до революции размещалось Училище живописи, ваяния и зодчества. Это здание, как и основное на Рождественке, 11, принадлежало Вхутемасу-Вхутеину. На Мясницкой располагались Архитектурный факультет и некоторые наши аудитории и лаборатории. Мы постоянно челночили с Рождественки на Мясницкую и обратно. В этом же доме был и лучший тогда в Москве выставочный зал с верхним светом. Крыло дома, выходящее на Мясницкую, частично было занято квартирами преподавателей. Бруни с большой семьей занимал две смежные, совсем небольшие комнаты. В этой же квартире жили еще художники А. А. Осмеркин и В. П. Киселев. А во дворе в двух больших, красного кирпича, домах жили другие наши профессора — Фаворский, Истомин, Фальк, Древин, Удадьцова, Митурич, вплоть до Касаткина, жившего еще со времен Училища живописи.

В одном из этих домов в гостях у вхутемасовцев был Ленин; там часто бывали и Маяковский, и Хлебников, жизнь которых была тесно связана с жизнью художников левого толка.

Татлин жил в этом же дворе, на втором этаже небольшого двухэтажного и тоже красного кирпича дома. Квартира его была обставлена аскетически. На стене висела только одна картина, его большая «Натурщица» 1913 года, которая сейчас принадлежит Третьяковской галерее. Для того чтобы прийти к Бруни, Татлину следовало лишь пересечь двор. Он и делал это почти всякий вторник. Видимо, ему там нравилось. А у Бруни и правда было хорошо, хотя подавали только чай и тарелочки с хлебом. Когда ставились эти тарелочки, домработница Настя замечала: «Хлеба только!», так что добавки никто не ждал. Разговор велся то в отдельных группах, то становился общим. Было живо, интересно, непринужденно. Вина для общего оживления не требовалось. Бутылка сухого, принесенная кем-либо, только изредка украшала стол.

Татлин был молчалив, никогда о своих взглядах на искусство не говорил, ни в какие споры не вступал, оценивал какие-либо явления художественной жизни редко и не в связи с общим разговором, а вроде бы ни с того, ни с сего, отвечая ходу собственной мысли. Помню, как он вдруг сказал об интереснейшей личнос-

ти — художнике Петре Васильевиче Митуриче, который был близок с Хлебниковым и женат на сестре Хлебникова, художнице Вере Хлебниковой: «Слушай, а Митурич — самостоятельный мужчина». В татлинском понимании, это служило очень высокой оценкой.

И несмотря на то что Татлин больше молчал, не теоретизировал и не участвовал в спорах, он являлся душой общества. Этим он был обязан очень оригинальному, можно сказать, единственному в своем роде музыкальному дарованию. Он играл на бандуре и пел под свой аккомпанемент. Бандура эта, кажется, находится теперь в Музее музыкальной культуры. Она того заслуживает. Он сделал ее своими руками, и бандура эта сама по себе представляла произведение искусства. Сорта дерева были подобраны не только с учетом музыкальных качеств инструмента, но и с тонким художественным чутьем, все поверхности были обработаны необыкновенно красиво.

Татлин играл на своей бандуре потрясающе. Все, кто его слышал, никогда не могли об этом забыть. Он играл и пел. Пел он украинские думы, исполнял их артистически, в соответствии со стилем пения слепцов-бандуристов, и при этом еще как-то закатывал глаза, так что зрители почти не было видно. В сочетании с его худобой и рубленным лицом — создавалось впечатление, что это слепец, играющий и поющий на ярмарке. Я сам в детстве видел и слышал таких слепцов в Полтаве, на Ильинской ярмарке. Интонации его были безупречно точны.

После украинских дум он пел духовные стихи, такие, например, как «Гора Афон, гора святая, мне не забыть твоих чудес...», и в заключение обычно — мешчанские романсы, из которых наибольший успех имела «Андалузская ночь».

*Андалузская ночь горяча, горяча,
В этой ночи и страсть и бессилье
Так, что даже спадает с крутого плеча
От биения сердца мантилья...*

И далее, естественно, о старом муже:

*Он не любит меня, он ревнует меня,
Даже в церковь одну не пускает.*

Слушатели от импровизированных концертов Татлина были в восторге. Но пением и игрой на бандуре не исчерпывались радовавшие общество «вторников» таланты Татлина. У него был еще один талант, очень в нашем кругу ценный. В духовной жизни определенного круга художников огромную роль играла поэзия Хлебникова. В этом отношении поставить рядом с Хлебниковым некого. Татлин мастерски читал Хлебникова, и для тех, кто его слышал, это служило очень сильным художественным переживанием. Татлин обладал феноменальной памятью. Он знал наизусть многие поэмы Хлебникова. Большую поэму «Ночной обыск» он читал нам, не глядя в книгу, от первой строки до последней, читал очень просто, но выразительно. Его чтение было раскрытием удивительной поэзии Хлебникова.

К Хлебникову только сейчас начинает приходить справедливая оценка, да и приходит она довольно туго, а то, о чем я пишу, происходило шестьдесят лет тому назад. Тогда Хлебников считался, да и сейчас для большинства остается, поэтом заумным, в лучшем случае «поэтом для поэтов». В чтении Татлина Хлебников раскрывался как поэт простой, высочайшая поэтическая культура ясно воспринималась и одновременно было полное отсутствие в этой поэзии эстетства и рафинированности. Чтение Татлина приближало понимание этого замечательного поэта, перед которым Татлин преклонялся. Хлебников оказался не столько поэтом для поэтов, сколько поэтом для художников. Передовые художники 20-х годов оценили его сразу и безоговорочно.

По внешности Татлин, на первый взгляд, совсем не походил на художника, скорей напоминал трудягу-мастерового. Он был худ и довольно высок, черты лица — крупные и как бы вырублены топором, жидкие волосы гладко причесаны на косой пробор. Одет он был в грубошерстную фуфайку, ворот которой не

скрывал его жилистой шеи. Сверху фуфайки он надевал пиджак, всегда расстегнутый. Его характерная внешность привлекала художников, многие его рисовали и лепили. Первенство принадлежит маленькой бронзовой фигурке работы Сарры Лебедевой, где Татлин удивительно похож.

Держался Татлин подчеркнуто просто, ко всем, даже малознакомым людям обращался на «ты». В этом чувствовался какой-то элемент маскировки, и все же всякий непредубежденный человек, при более близком знакомстве, обязательно должен был ощутить его значительность и начинал понимать, что такая внешность, да и манера обращения принадлежит большому художнику.

У Татлина был глаз на талант, и живопись он понимал (что у художников встречается реже, чем можно предполагать). Похвалу получить от Татлина было дело маловероятное. Сказанное им «ничего» уже воспринималось как высокая оценка. Но какие-то его замечания, которые как бы и не были оценочными, в его устах звучали как одобрение. Существовал, например, такой художник — Роман Семашкевич, сейчас совсем забытый, может быть, потому, что его репрессировали и он не вернулся. У него была картина с изображением ночи на реке и баржи, на барже стояли два человека и один у другого прикуривал. Татлин поглядел и сказал: «Смотри, прикуривает!» И это уже значило, что нечто, сложное для изображения, получилось, что художник стоящий и картина стоящая.

Когда Татлин начал делать «Летатлина», ему нужны были помощники для такого сложного и необычного дела, и он стал подбирать их из огромного, разношерстного мира вхутемасовского студенчества и остановился на четверых очень разных людях — это были Алексей Сотников, Юрий Павильонов, Александр Щипцын и Алексей Зеленский. Люди эти были не только разных характеров, но и разными по профессии. Щипцын был живописцем, Зеленский — скульптором, Павильонов — монументалистом. Они не были учениками Татлина, и только Сотников был его непосредственным учеником на керамическом факультете Вхутемаса. Татлин не взял только своих учеников, что было бы естественно, а собрал молодых художников, разных по направлению, темпераменту и духовным устремлениям, и сумел объединить их в работе над «Летатлиным», беря от каждого то, что он мог вложить в общее дело. Эти четыре художника, судьба которых сложилась по-разному, но ни для одного не была благополучной, — выделялись своим талантом, и их дальнейшая творческая деятельность, которая еще ждет справедливой оценки, подтвердила, что выбор Татлина был верным и тонким.

(Продолжение следует)

Владимир Николаевич Ильин (1891—1974) — русский мыслитель, исследователь культуры, литературовед, музыковед, антрополог, историк русской точной науки, средневековой философии...



Владимир Ильин

Универсализм мысли, философская его инициатива воплощены в труде «Морфология» — размышлении о категории формы, ее диалектике и метафизике*.

В. Н. Ильин окончил математический и филологический факультеты Киевского университета и принадлежал к «последнему» поколению русской интеллигенции, родившемуся в 90-е годы. Мужанье их пришлось на послевоенную паузу в преддверии первой мировой войны. Они вынесли убеждение, что «вокруг все не так», но не сломались духовно после 17 года, остались самими собой в эмиграции — философами, историками культуры, свободными мыслителями.

В 1916 году родилось евразийство — надежда на то, что после смуты — а она всем ясно рисовалась — Россия откроет себя и найдет мужество жить на той же евразийской земле с евразийским темпераментом, но под другим знаком — наполненным смыслом нового невиданного культурно-исторического мира, «мира симфонии народа». Потому у поколения 1916 года, у Ильина и его практически одногруппников — Н. С. Трубецкого, П. Н. Савицкого, Г. В. Вернадского, Г. Ф. Флоренского, М. А. Шахматова — такой пристальный интерес к послереволюционной и особенно сталинской России, к тому, что сложилось в евразийских городах, лесах и степях бывшей империи. Их группа впервые собралась в Софии, затем в Праге, далее были Берлин, Париж, Америка. Первым изданием группы стала книга «Исход к Востоку» в 1920 году, далее журналы «Евразийская хроника», «Евразийский современник».

В. Н. Ильин оставил много работ, часть из них в 30-е годы стали спорными, разделившими зарубежье, потому что в то время как Советское государство на родине крепло и каменело в своем молчании по отношению к собственной природе, философы зарубежья разрешали, как умели, самый страшный узел историсофии государства — проблему русской государственной традиции, все-таки государства, насилия государственного пафоса над частной жизнью — то, что Ильиным обозначалось как «подвиг власти». В. Н. Ильин проследил русское тяготение к «государству правды» — в отличие от идей правового государства Запада — начиная с летописей. И он же писал о выраженной в послереволюционном строительстве в России идеи федерации, федеративного устройства, так отвечающего всему смыслу истории как русских, так и соседей их, народов, связанных одной исторической способностью «вытаскивать» свою культуру за пределы очерченной территории своего этноса навстречу континентальной, по-существу океанической, жизни Евразии. Делать культуру более значительной, чем только отношения, чем только национальное. Ибо взгляд на историю у В. Ильина, да и всех евразийцев заключался в том, что культуре научиться нельзя, что история состоит не из однолинейного процесса развития от низшего к высшему, но из прыжков, и там, где исчезает мутация, культура ветшает в статусе косного быта.

Айдер Куркчи

Выборки из трудов В. Н. Ильина «Арфа Давида» (Сан-Франциско, 1980), «Религия революции и гибель культуры» (Париж, 1987), «Атеизм и гибель культуры» (Варшава, 1923), «Материализм и материя» (Варшава, 1928) — скомпоновала Ада Сафарова

* Не путать его с более старшим по возрасту Иваном Ильиным, религиозным мыслителем, философом, выдержки из трудов которого журнал также намеревается опубликовать.

Русский ренессанс, или «Весна, увиденная из темницы»

У русских классиков от Пушкина до Толстого совершенно не ставится проблема стиля и вкуса. Это объясняется тем, что замысел и выполнение, содержание и форма, превосходный язык, наконец, органическая связь мировоззрения (философии и богословия) божественного произведения, понимаемого как артистический шедевр, не дают места возникновению или даже самой постановке вопроса о стиле и вкусе. Вещь хорошо известная: вопрос придается ставить, когда что-то пошатнулось, что-то плохо стоит, треснуло, словом, когда появилось внутреннее или внешнее неблагополучие.

Великая русская литература XIX века есть совершенное особое явление, далеко выходящее за пределы искусства. Творчество Пушкина и Лермонтова есть «Исповедь великих грешников». Со времен начала творческого подвига Гоголя, Достоевского и Льва Толстого и начинается тот самый «СТРАШНЫЙ СУД» (если угодно — «Самосуд»), который скорбные главою критики приняли за обличение (социально-политическое, конечно) «русской дореформенной действительности».

Конечно, эта литература есть великое искусство. Но это нечто выходящее за пределы искусства и это нечто, которое можно назвать в расширенном смысле нравственным богословием, в значительной степени понизило потенциал чистого искусства, заключавшегося в великой русской литературе и поэзии XIX века. Здесь, можно сказать, действительно произошло жертвоприношение Авраамом Исаака, а также то страшное, невообразимо жуткое повторение того акта, которого свидетелями мы являемся в судьбе Ницше и Киркегора, особенно последнего, когда он ради моральной идеи Бога и покаянного искупительного подвига отказался от самого дорогого, что у него да и вообще что у молодого мужчины может быть — от любимой женщины. Так и большая русская литература отказалась от артистической красоты и от музыки, отказалась, отрезалась, но не убила и не погубила, потому что в глубине души продолжала любить. С конца XIX века возникает изумительное явление — великий русский ренессанс.

Смысл этого до сих пор еще по-настоящему не понятого и не разгаданного явления заключается в том, что русский творческий гений наконец захотел «разрешиться от долговременного поста», то есть артист, живший в глубине представителей великой русской литературы и поэзии XIX века и постоянно подавляемый во имя моральной теологии, во имя исключительного господства добра, захотел наконец отприслаться на волю.

Ему захотелось истины и красоты. И ему захотелось освободиться от диктатуры добра во имя метафизики познания, очень часто метафизики богословско-догматической, и во имя красоты, очень часто красоты культовой, богослужебной.

Собственно, ренессанс и начался появлением новой положительной критики и оправданием тех литературных явлений, которые были подвергнуты долговременной опале. К числу этих критиков, реабилитировавших великие явления большой русской литературы и поэзии, надо прежде всего отнести Владимира Соловьева и Д. И. Мережковского. Когда перечитываешь критические статьи великого русского философа и метафизика, посвященные Тютчеву, Фету, Пушкину, Лермонтову и другим, то приходишь в удивление перед теми крайними духовными усилиями, которые должен употребить великий русский мыслитель для того, чтобы избавиться от натисков морализма и диктатуры добра.

Критические разборы Владимира Соловьева, как и его собственная поэзия являются вестниками чего-то совершенно иного. Страшная железная, жестокая зима миновала и наступают первые признаки начавшегося явления миру солнца красоты. Сам Владимир Соловьев артистической частью своей богатейшей природы был чрезвычайно чувствителен к красоте, и именно в этом смысле ценны его работы: в критике подал впервые свой голос артист.

Но увы, та весна, которую узрели и почувствовали Владимир Соловьев и Д. И. Мережковский, если выразить это итальянской фразой Пушкина, то будет она в переводе: «Весна, увиденная из темницы» («Египетские ночи»). Не только громадные глыбы льда и снега еще прочно держались в России, но и сами души этих великих предтеч русского возрождения еще были заморожены на три четверти, словно они боялись поверить усилившемуся солнцу и пахнущим ароматным теплым ветрам, и не удивительно: ведь злая, жестокая зима свирепствовала так долго.

Мережковскому принадлежит, пожалуй, самый трудный подвиг в истории короткого и преждевременно погибшего русского ренессанса; он расколдовал злые чары, которыми был окован гений Гоголя, наименее понятого и наиболее оклеветанного из всех корифеев большой русской литературы.

С несколько меньшим успехом, но все же с очень большой силой проникновения и литературного дара, расколдовал Мережковский гений Толстого и Достоевского. Наконец, в замечательном сборнике «Вечные спутники» Д. И. Мережковский открыл русскому читателю гений Генрика Ибсена, в критике сделав то, что Московский Художественный театр, гением Станиславского, свершил на сцене.

Любопытно, что этот великий всеевропейский ренессанс новейшего времени коснулся не только искусства, то есть литературы, поэзии, музыки, живописи, искусства сцены и критики, он коснулся также и точных наук.

Если же прибавить к этому новые веяния в богосло-

вии и метафизике, появление первых трудов Анри Бергсона, появление первых трудов о. Павла Флоренского и метафизических и историко-философских исследований профессора князя Трубецкого, появление первых трудов Н. А. Бердяева и С. Н. Булгакова, то грандиозность этого движения встанет перед нами во весь свой гигантский рост.

Но для новых идей понадобились новые люди, подобно тому как для нового вина надобны новые мехи, согласно Евангельскому слову. Такие новые люди нашлись. И нашлись в неожиданно большом количестве.

Умиравший Чехов дописывал свои лучшие вещи. Начиная блестящее восхождение звезда Бунина. На горизонте возшло созвездие Брюсова, Блока, Бальмонта и жутким блеском замерзала звезда Андрея Белого.

Не лишним здесь окажется вспомнить о Федоре Зелинском, одной из крупнейших фигур русского возрождения. Чистокровный поляк и католик по происхождению, он был положительно влюблен в Россию и в русский язык.

Его пятитомное основное творение «Из жизни идей» — очень характерное явление русского возрождения. Это странное пророческое пифическое произведение посвящено также как бы скользящей, мимолетной, но очень эффективной реабилитации гениального Ницше, которого не понимал даже Владимир Соловьев, быть может, потому, что плохо его знал.

Товарищем и оруженосцем Зелинского был Вячеслав Иванов.

Вячеслав Иванов был проникновенным знатоком Элезиных мистерий, греческой трагедии и дионисийских-орфических таинств. На Западе этой паре — Зелинский и Вячеслав Иванов — соответствовала великая пара Фридрих Ницше — Эрвин Роде. Свою львиную долю в возрождение античности на русской почве вложил и Иннокентий Анненский, переводя в дивных стихах всего Еврипида и сочиняя великолепные изысканные трагедии в эллинском стиле на русском языке.

Во второй половине XIX и первой половине XX века возникает и ставится, как в теории, так и на практике, проблема хорошего вкуса, хорошего стиля и языка в качестве проблемы центральной, основной и насущной.

Судьбы русского языка и русской литературы в поэзии оказались поставленными на очередь дня.

Особенно ярко это чувствовалось недолгие годы русской литературной весны, русского литературного и всякого иного ренессанса. Вместе с ренессансом возникли проблемы, которые можно было бы назвать проблемами старого и старинного, модного и творческого. Тогда же возникло много иных, с ними связанных научных и научно-художественных тем.

Кажется, первый, кто выступил с этими темами-проблемами был Константин Леонтьев в блестящей работе «Анализ, стиль и веяние». Если острая, хотя и небольшая статья Чаадаева «Первое философическое письмо», помещенная в «Телеграфе» в эпоху сумерек Николая Павловича, произвела впечатление «пистолетного выстрела ночью» (по выражению Герцена), то гениальный этюд Константина Леонтьева мог бы быть уподоблен целому залпу крупнокалиберных орудий.

То движение, которое именуется русским ренессансом конца XIX и начала XX века, было ярким и талантливым в эпоху между двумя революциями 1905—1917 годов. Этот русский ренессанс имеет свой манифест в лице сборника 1908 года, выпущенный под заглавием «Вехи», где собраны статьи лучших русских мыслителей и журналистов: Бердяева, Булгакова, Струве, Франка, Изгоева и др.

Первым вестником или первой трубой, возвестившей своим серебряным звуком выступление эры хорошего стиля и вкуса, был Н. Лесков (Стебницкий). Этим движение сразу же себя зарекомендовало и сразу же себя поставило на недостижимую высоту. Оно было вправе считать себя законным наследником золотого периода русской литературы. Но реставраций и реакций вообще не бывает за их невозможностью: исторически культурные процессы необратимы. Есть очень большая разница в явлениях морфологии, стиля и вкуса в эпоху классическую, золотую и в эпоху ренессанса — серебряную.

В эпоху золотую стиль и вкус рождались спонтанно и были имманентны своему творчеству и той культурной обстановке, которая их породила. Здесь вкус и стиль были органически связаны с творчеством и с шедевром.

Бердяев очень верно и остро заметил, что раз утраченный старый стиль восстановить невозможно. Процессы и здесь необратимы. Остается идти вперед в просвещении, «становиться с веком наравне».

В такие эпохи начинается явление любопытное и очень важное в культурном творческом отношении: литературно-художественное использование колоссальных и лежавших мертвым капиталом долгие века сокровищ апокрифов, равно как и многих других явлений, мемуаров, легенд, полулегенд и т. д. Здесь искание подлинного стиля и высококачественная стилизация часто идут рука об руку. В эпохи, которые можно назвать «серебряными» и где искусство построено на археологических, апокрифических и мемуарно-архивных данных — опыты художественного стиля, какого бы высокого качества они ни были, как бы ни был талантлив их автор — всегда соединяют стиль со стилизацией. Этот, так сказать, комбинированный вид творчества, очень интересный в морфологическом отношении, предъявляет очень высокие требования своим оценщикам и ценителям и может достигать чрезвычайно высо-

ких степеней совершенства.

Совершенно невозможно сделать что-либо и по-настоящему интересным и по-настоящему глубоким, острым и замечательным по содержанию, равно как и мастерским и стильным, хорошим по вкусу в смысле выполнения, то есть по форме — если не соединиться самыми тесными, глубинно-интимными узами с живыми истоками нашего бытия.

Творчество, исходящее из стиля, из стилизации или из обоих вместе, требует одновременно дара, знаний и вкуса. Что еще характерно для высших форм стилизации — это ее обоснованность на знании, ее научный литературоведческий и фольклороведческий характер.

«Сочетать» патину старинных сокровищ народной мудрости с острым амартологическим и бескомпромиссным чутьем социально-политической неправды — это гениальная и в известном смысле центральная тема творчества Лескова.

Талантами Бог русскую литературу не обидел. Но подлинных знаний той среды, за которую взялся Лесков, или вовсе не было, или они были односторонни, крайне поверхностны.

Лесков, подобно Тургеневу, дал целый ряд очерков из того мира, который мы назовем вместе с Розановым «миром неясного и нерешенного». Заметим здесь кстати, что так Розанов назвал проблему брака и любви. Здесь мы употребим это выражение для изображения мира таинственных метафизических и оккультных явлений, всегда очень занимавших большую русскую литературу.

Подобного рода произведения можно писать двумя противоположными свойствами приемами словесной арматуры.

Можно давать либо едва заметные намеки, «гомеопатические» дозы, которые, по выражению карамазовского черта Достоевского, являются «самыми сильными». Но можно действовать и обратным приемом: перенасыщать осязательные образы потустороннего мира. Это похоже на то, как в «Портрете» Гоголя роковые глаза дьявола-ростовщика «словно вырезаны из живого человека и вставлены в портрет».

Дело в том, что не только строение тела (а значит лица и глаз — последнее в особенности) связано с характером человека. Выражаясь в терминах морфологической философии, строение тела и тип лица составляет с характером человека и его судьбой единый морфологический комплекс, где «части и целое» взаимно обуславливают друг друга.

И это касается не только так называемой «земной», временной, пространственной, судьбы человека, словом, того, что можно назвать морфологией временного пространственного отрезка пути человека на земле, но также и морфологии его душевно-духовного комплекса и его эволюции.

Великие трагики от Эсхила до Шекспира и от Шекспира до Достоевского и Ибсена не устали показывать это взаимопроникновение областей сознания и подсознания, бодрствования и сна, состояние светлой свободы и кошмарной связанности.

Этот элемент настолько существен, что трудно сделать большое произведение интересным, не введя в него этого элемента в том или ином виде. Воздействие таинственных сил белых или черных, собственно, и составляет основу настоящего реализма.

Это и есть вечный символизм большой художественной литературы и вообще большого искусства, вне чего не может быть вообще даже искусства, а есть только бессмысленные, тенденциозные, рабски искаженные малевания и беспомощные зарисовки.

Забота всех подлинных философов, мудрецов, мистиков, аскетов, великих художников — так или иначе «познакомиться с картой потустороннего мира» (о. Павел Флоренский), увидеть хоть бы издали ту страну, где нам придется поселиться навсегда. Но для этого надлежит смотреть опасности в глаза, не закрывать малодушно глаз и не прибегать к позорному, идиотскому и смешному, недостойному человека, малодушно трусливому отрицанию потусторонних реальностей.

Есть особая лицемерная форма умственной лени или, если угодно, «мышление согласно принципу наименьшей траты психической энергии», которая заключается в поклонении логике и в ссылке на последнюю, по терминологии Паскаля, с тем чтобы этой ссылкой и видимостью поклонения логике купить себе индульгенцию или право вовсе не мыслить и не рассуждать, право на глупость или даже на умственное бесчестие, право на ненависть к «духу утонченности», на... так называемую «картезианскую логику». Словом, покупка прав не читать и не мыслить, быть круглым невеждой и круглым глупцом.

Первая обязанность подлинного философа — это изгнание всяческих убеждений и преодоление «трусости мысли». Мы обязаны «мыслить до конца», хотя бы это и привело нас к великой скорби. «Кто умножает познание, тот умножает скорбь», — говорит автор Екклесиаста. И так оно должно быть. Если мир трагичен, то и мысль о мире тоже трагична и скорбна.

Я только тогда могу убедительно подавать нечто абсолютно новое, даже такое, которое может показаться новым безобразием, пришедшим на смену старой красоте, если я этой старой красотой внутренне и внешне овладею и если эта старая красота мною внутренне и внешне владеет.

Тогда я могу сказать с чистой совестью: я все это ис-

ходил вдоль и поперек, я все это знаю, я перед всем этим преклоняюсь, и, наконец, я всем этим владею и могу творить такое же. Тогда только я могу позволить себе роскошь некоторой, так сказать, эстетической проны и находить абсолютно нового, непохожего и которое может показаться ломкой, взрывом, даже истреблением старого, чего в действительности, конечно, нет. Просто удавшийся футурист как бы говорит неудавшимся консерваторам: «все, что вы делаете и что вы требуете от меня, было сказано и сделано до вас и гораздо лучше вас, и я это могу сделать гораздо, несравненно лучше вас, и искусство — кокетливая и насмешливая прекрасная женщина, которая говорит, смеясь, бездарному Грушницкому, объясняющемуся ей в любви».

— Я не люблю повторений.

И выйти из «классического», на многие века и тысячелетия растянувшегося повествовательного стиля в тот прием и в ту технику, которую Шкловский назвал «оксимерон», выйти в стиль, распыленно атомизированный и находящийся в непрерывном движении морфогенезиса и деформации, постоянных трансформаций, варьирований и необыкновенных ракурсов одной и той же темы.

Розанов очень любил тему делать предлогом, как бы отталкиваясь от нее, чтобы бросаться во многие и трудные поэтико-философские авантюры и поиски.

Он был зачарован тайной скорбной музыкой тоски по вечности, старался выныкнуть в нее или хотя бы стилистически адекватно передать ее. Вообще в печали есть особенная красота, не приходи она в мир — мир понизился бы в красоте, достоинстве.

Очень существенно признание Розанова в отсутствии у него «воли к жизни». Это признание, может быть, самое «русское» во всех «интимностях» Розанова.

Через Розанова здесь исповедуется миру вся «русская душа». Здесь секрет и «непротивления» Л. Н. Толстого, и парадоксальный секрет неуничтожимости России и ее народа: они устойчивы и неуничтожимы через отсутствие воли к жизни, то есть через полное отсутствие у них хищнического самоутверждения.

На этой почве и происходит решительный разрыв Розанова с Кантовой моралью, разрыв на артистической почве. Здесь Розанов действительно в центре русского ренессанса, который есть прежде всего движение артистическое.

Розанов скрыл то невыговариваемое, с чего и начинается подлинный гений...

Здесь начинается область молчаний — и вопрос в том, кто и как может молчать в ответ на то, о чем промолчал и Розанов.

Положение России между Европой и Азией в качестве особого «евразийского мира», не Европы и не Азии, но некоего «третьего данного» (Евразии), приводило к тому, что она оказывалась все время между двух жерновов, между молотом и наковальней. Сверх того, и внутри России обладала некоторым весьма тяжелым духовным свойством ее собственного населения. В силу этого свойства не было у России более жестокого врага, чем она сама. Еще на заре ее истории начальная летопись, приписываемая без особых оснований Св. Нестору летописцу, говорит: «русские сами себя поедали и тем сыты бывали». Это свойство сохраняется полностью по сей день.

Это свойство русской истории делает русскую экзистенцию самой мучительной в мире, и воистину есть некоторое проклятие в том, чтобы родиться русским. Недаром центральное солнце русской культуры однажды в отчаянии воскликнул: «Черт меня дернул родиться в России с умом и талантом».

Эти особенности «морфологии русской истории» и мучительного многократного умирания и многократного воскресения в разных обличиях и на разных пунктах месторазвития необъятной евразийской равнины привели к тому, что самый свобододолюбивый, быть может, из всех народов мира, народ русский с каким-то автоматизмом бывал вынужден создавать вокруг себя панцирь невыносимо тяжелой государственности, под которым тяжело стонал, всячески стремясь его сломать и вырваться на свободу. По этой причине, может быть, ни один народ так не ненавидел бюрократию, полицию, суд, палача, наказание, вообще все то, что можно назвать миром бесчеловечной официальной. Гениальный философ Н. Ф. Федоров в основу греха даже положил «официальное» состояние.

Известно, что всякая подлинная культура держится преданием и всякое подлинное творчество опирается на вечные устои даже тогда, когда оно от этих устоев отталкивается, но надо, чтобы они существовали.

Русская литература есть не только искусство русского слова, равно как и ее история не есть просто история литературных явлений. В своей значительной доле русская литература принадлежит истории русской философии.

Эти явления связаны с самыми важными и существенными вопросами бытия («эссенции»), существования — жизни («экзистенции»), познания, творчества всенародных судеб и эсхатологии, то есть последних свершений. Анализируя явления русской литературы в указанном расширенном смысле, мы убеждаемся в том, что есть нечто более существенное и грозное, что связано с судьбами русской литературы, да и с судьбами русской культуры, что ее красоты, ее своеобразный стиль и вкус органически связаны с глубинными ее свойствами, эссенциальной и экзистенциальной тематикой и с ее морально-богословским смыслом.

Вопреки тому, что принято обычно думать, не «народ»

создает культуру, даже и не человек создает культуру, но культура создает и человека и тем более — «народ». Вспомним, что означает по своему первичному смыслу слово «культура»: это слово происходит от слова «культ».

Культура — латинский термин, означающий богочеловечество, богослужение. Поэтому проф. С. Н. Трубецкой и определяет религию, как «организованное поклонение высшим силам». Из культа возникает система ценностей, которую мы и называем культурой. Сюда же входят размышления над устройством и происхождением мира, над отношением его и человека к высшим сферам, — то есть являются философия и наука.

Человек возрастает в своем творчестве, а значит, и в культуре, а значит, и делается тем, что он есть и чем он должен быть, выходя за пределы животного существование. Герой, гений и святой — это великое триединство — создают нацию, народ, культуру. Создают человеческий космос через создание в нем очагов культуры, очагов мужества, гениального творчества, любви и самопожертвования.

В высшем смысле — культура есть стояние перед вечностью и ответ вечности, из которой человек вызван.

Культура есть самосознание человека и созидание им той среды, в которой он самосозидается. В культуре человек творит прежде всего самого себя и этим преодолевает свою тварность.

Блестящие успехи техники XX века не должны скрывать от нас грозной опасности, которой подверглись все ценные завоевания человеческого гения.

Культура гибнет от действия двух причин. Либо она разрушается под натиском извне «от голода, губительства», «труса» (землетрясений), «потопа, огня...»

Культуры разрушаются также изнутри. От нашествия внутренних варваров, от «междоусобной брани»...

Конечно, можно себя утешить тем, что вслед разрушенной или погибшей культуре идет новая, молодая, цветущая... Но такое утешение и недействительно и неблагоприятно. Ведь культура, так же как люди, суть личности, а не вещи — и потому они абсолютно незаменимы друг другом и несводимы друг к другу.

Все достижения культуры и цивилизации, от храмовой архитектуры и религиозной живописи до инженерного искусства, суть производные знания и любви — любви к своему предмету. Еще Платон доказывал, что нельзя быть хорошим ремесленником без любви к своему ремеслу. Любовь прежде всего всевидяща. Поэтому любовь и на любви основанное знание так противостоят дурной простоте и всякого рода упрощениям, которые ведь сводятся к вырезыванию и выбрасыванию того, что лень познавать, то есть в конце концов лень любить.

Ничто из происшедшего, никакой акт, никакой факт, никакая форма или образ из всего, что «имело место» в истории народов или частных лиц, не погибает, но сохраняется. Так называемый «закон сохранения материи и энергии» — логический «закон тождества» — все это лишь частные случаи общего закона консервации, который выставила морфологическая философия и морфологическая методология. Прошедшее соединяется с будущим через настоящее — непрерывно, согласно закону универсального космического творчества. Это соответствует словам Евангелия: «Отец мой творил и Я творю доселе».

Сохраняться может лишь то, что нарастает, да и воспроизведение сохраненного предполагает его нарастание и творческое развитие. Душа человека (отдельного) и душа мира со всем их содержанием сохраняются веками — правда, потенциально. Если душа не обнаружит творческой активности, то от нее отнимается то, что ей казалось, будто она имеет, и это передается активной творческой душе, душа же нерадивая, нетворческая, «ленивая» угасает в пассивности до нуля, связанная по рукам и ногам «во тьме кромешной», то есть во тьме небытия.

Самым характерным и страшным признаком смерти является уничтожение сознания. Поэтому полно глубокого смысла, когда говорят, что сон есть образ смерти, равно как и уподобление ей всякого рода потери сознания и его помрачения. Однако бессознательность настоящей смерти в общем совершенно не похожа на это периодическое исчезновение сознания.

Но что такое сознание? Из самого слова (сознание) видно, что это есть совместное знание, принятие в себя того, что «не-я», взаимное сознание лишь говорящих «я». По своей природе сознание есть «мы». Мы потому и можем говорить «я», что я включено в «мы». Профессор С. Н. Трубецкой так и учит о «соборности сознания» — одна из величайших мыслей русской философии.

Сказанное касается каждой культуры в отдельности и собора всех культур всего мира. И этим объясняется, почему внутри каждой культуры, вслед за разделениями ее элементов и их борьбой, наступают сумерки (угасание культурного самосознания) и смерть (окончательное разложение); также почему гибнут группы, соборы культур; они не хотят или перестают осознавать себя друг в друге, начинают борьбу на истребление и вытеснение — и погибают. Погибают побежденные и победители. Побежденные погибают потому, что убиты. Победители погибают потому, что убили.

В своей литературе Россия исчерпала как будто бы все возможности апокалиптического-эсхатологических ужасов. Что ж, и впрямь ли ей уготована судьба «Новой Америки»? Или же для нее и для ее искусства откроются новые возможности новых невиданных и неслыханных стилей?

Сегодня «Кунсткамера», наша новая рубрика, показывает подлинного монстра. Во-первых, он есть громадная кукла с анатомическими странностями. Во-вторых, тут гуляет кич, имеющий склонность собираться в кучу приглянувшиеся ему предметы. В-третьих, монстр намекает на свои связи с тайнами мира и дает понять, что чувствует холод вселенной. Наконец, в-четвертых, по причине вселенского холода он и обзавелся комплектом вязаных вещей. Что же это за вещи!

Астрологический человек

Американка Джудит Даффи, переосмыслив традиционные приемы вязания, добилась удивительного разнообразия объемных форм.

И надо отдать должное этому технологическому подвигу. Но по-настоящему понять и оценить эту работу можно, только расшифровав ее. Ведь это система знаков Зодиака, соотношенная с человеческим телом. Каждый из знаков расположен именно в том месте тела «Астрологического человека», где находится орган, за который он отвечает.

Поэтому, согласно заведенному порядку, Овен с белыми кудряшками и громадными спиральными рогами венчает голову, Бык обнимает шею, два розовых Близнеца ведают руками, Рак — грудной клеткой и желудком. Весьма самоуверенная Дева с изобретательно заплетенными косичками не только управляет всяким прочим пищеварением, но и крепко держит в руках Скорпиона, отвечающего за органы воспроизведения.

Для того чтобы разместить все знаки, Джудит Даффи пришлось одеть Человека в вязаную тунику и сапожки. Знаки на сапожках, в соответствии с предоставленной территорией, несколько уменьшились в размерах, но все по-прежнему на своем месте — маленькие Козерожки на коленях, Водолейчики с белыми амфорами на ногах, Рыбы на стопах. Некоторым, правда, все равно пришлось расположиться сзади — Льву на позвоночнике, Весам на поясе, Стрельцу на бедрах.

Джудит Даффи с блеском демонстрирует свое отнюдь не внешнее знание астрологии, сообщая каждому знаку Зодиака свойственный ему характер. Судя по выразительному жесту Близнецов, они разговаривают, что и составляет их любимое занятие. Точность и соразмерность головы Быка как нельзя лучше напоминают о том, что именно он отвечает за творчество материальных форм. Рыбы, как им и положено, почти растворяются в зелено-голубоватом фоне, переливаясь всеми оттенками цвета. Если в этой работе что-то и может быть оценено чисто эстетически, то именно Рыбы, управляющие образным восприятием мира, — они действительно красивы. Что же касается Девы, то она заставила автора немало потрудиться над своим изображением. Как признается Джудит Даффи, Дева сначала была похожа на Рональда Рейгана и получилась как следует только после нескольких попыток.

«Астрологический человек» может быть иллюстрацией к вспыхнувшему сегодня повсеместно интересу к астрологии. И в этом смысле он современен, как свежая газета и последняя мода. Но можно увидеть в нем и более сложное соединение культурных пластов.

В своей работе Джудит Даффи руководствовалась картинкой XIII века, одной среди многих изображений, воплощающих идею соотносительности всего со всем, а главное, человека с остальным миром. Установление системы, в которой каждой части тела соответствует созвездие, а каждому месяцу — цветок и камень, создавало замкнутую, устойчивую и понятную картину вселенной, обеспечивало гармоничную связь человека и космоса. В современном мире, где эта связь мыслится не раз и навсегда познанной, а постоянно познаваемой, на фоне сегодняшнего искусства, в поле которого осуществляется это познание, «Астрологический человек» Джудит Даффи выглядит Гостем из далека, из эпохи, думающей по-иному.

Для средневекового человека не существовало представления о духовном и телесном как о взаимоисключающих категориях. Он с легкостью материализовал любую метафору и в самом деле верил, что бестелесные духи будут поджариваться в аду на настоящих сковородках. Следуя этой же логике, Джудит Даффи делает зримой такую абстрактную идею, как вмешательство звезд в жизнь человека. В ее интерпретации знаки Зодиака руководят вверенными им объектами, что называется, на месте. Сразу вспоминаются и картинки в средневековых медицинских учебниках, где человек изображен «в разрезе», но с живой и даже индивидуальной физиономией. Это смешение жанров, свойственное культуре, еще не разработавшей особой эстетики схемы и диаграммы, неожиданно возникая в «Астрологическом человеке», заставляет воспринимать знаки Зодиака как живые, шевелящиеся существа. Эффект материального, конкретно-вещного существования усиливается фактурой трикотажного полотна.

Работу Джудит Даффи, пожалуй, нельзя оценить иначе как стилизацию, причем не форм и образов, а идей. В таком качестве и при великолепном исполнении она по праву может занять место среди всевозможных диких. Среди неправдоподобно маленького, несоизмерно большого, двухголового и иноземного, что, впрочем, не умаляет ни ее своеобразных достоинств, ни обаяния.

Генриэтта Шушарина

ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПРИМЕННО НАЗВАТЬ...



**Соколов
Михаил
Ксенофонтович**
Живописец, график

Родился 8(19) сентября 1885 года — умер 29 сентября 1947 года. Учился в Строгановском училище (1904—1907). Преподавал в Государственных свободных художественных мастерских Ярославля и Твери. Жил в Ярославле и Москве. Репрессирован в марте 1938 года. 22 марта осужден на семь лет ИТЛ. Отбывал на станции Тайга Кемеровской области. В 1943 году активирован (освобожден по болезни досрочно). Восемь месяцев лежал в больницах. В ноябре 1943 года удалось поселиться в Рыбинске Ярославской области и получить работу в Доме пионеров. Скончался 29 сентября 1947 года в Москве. Реабилитирован 26 июня 1958 года (посмертно).



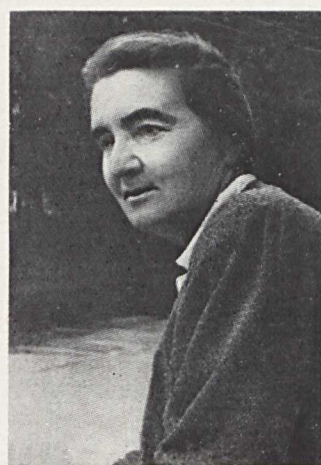
**Розенгольц
Ева Павловна**
Живописец, график

Родилась 29 мая (10 июня) 1898 года. Умерла в Москве 10 июня 1975 года. Училась у А. С. Голубкиной, Р. Р. Фалька. Окончила Вхутемас. В 1926 году жила в Лондоне. Сестра А. П. Розенгольца, наркома внешней торговли СССР, расстрелянного в 1937 году. Репрессирована 26 августа 1949 года в Москве. Постановлением ОСО от 2 ноября 1949 года осуждена на 10 лет ссылки. Отбывала в Казачинском районе Красноярского края: Мамотово, Новотроицкое, Рождественское, Подтезово. С 1954 года — в селе Михайловка под Карагандой. Реабилитирована 19 мая 1956 года. Жила и работала в Москве.



**Суханов
Иван Петрович**
Архитектор,
художник

Родился в 1881 году — в сентябре 1942 г. погиб в лагере Барнаула. Учился в петербургской Академии художеств на архитектурном отделении. Член Всекохудожника. Выставлялся в Симбирске. В 1929—1934 годах работал в проектных организациях Москвы, а также как художник. 4 декабря 1934 года репрессирован. 27 февраля 1935 года осужден ОСО на пять лет лагерей. 8 ноября 1938 года освобожден из Ухтпечлага (Чибью, Коми АССР). В 1942 году репрессирован вторично. Выслан в ИТЛ Темиртау (Карлаг).



**Борхман
Ирина
Александровна**
Прикладник, график

Родилась 23 июля 1902 года. Репрессирована 21 сентября 1941 года как лицо немецкой национальности. ОСО при НКВД СССР осуждена на десять лет ИТЛ и пожизненную ссылку. Место отбывания срока — Карлаг (Карагандинский лагерь): село Просторное, Дб-линка, Лысая гора. Ссылка в село Журавлевку Акмолинской области. Освобождена 3 апреля 1956 года. Реабилитирована 26 мая 1956 года. Живет и работает в Москве.

Анна Ахматова Реквием

Окончание

VIII К СМЕРТИ

Ты все равно придешь — зачем же не
теперь?

Я жду тебя — мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.
Прими для этого какой угодно вид,
Ворвись отравленным снарядом,
Иль с гирькой подкрадись, как опытный
бандит,

Иль отрави тифозным чадом.
Иль сказочкой, придуманной тобой
И всем до тошноты знакомой,—
Чтоб я увидела верх шапки голубой
И бледного от страха управдома.
Мне все равно теперь. Клубится Енисей,
Звезда Полярная сияет,
И синий блеск возлюбленных очей.
Последний ужас застигает.

19 августа 1939 г.
Фонтанный Дом

IX

Уже безумие крылом
Души закрыло половину,
И поит огненным вином,
И манит в черную долину.
И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду.
И не позволю ничего
Оно мне унести с собою
(Как ни упрашивай его

И как ни докучай мольбою):
Ни сына страшные глаза —
Окаменелое страданье,—
Ни день, когда пришла гроза,
Ни час тюремного свиданья,
Ни милую прокладу рук,
Ни лип взволнованные тени,
Ни отдаленный легкий звук —
Слова последних утешений.
4 мая 1940 г.

РАСПЯТИЕ

«Не рыдай Мене, мати, в гробе сущу»
Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто меня оставил!»
А Матери: «О, не рыдай, Мене...»
Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

ЭПИЛОГ

И
Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных
И в сужоньком смехе дрожит испуг.
И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною
И в лютый холод, и в июльский зной,
Под красною ослепшею стеною.

II

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,
И ту, что, красивой трянув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой».
Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них согнала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде.
О них не забуду и в новой беде.
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.
А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнут надумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забывать громахание черных «марушь»,
Забывать, как постылая злопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.
И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо плывут по Неве корабли.

1940. март.



Зачем нам, поручик, чужая земля...



Сент-Женевьев дю Буа — обитель русской печали

Отец Силуан был стар, хоть и добрался до кладбища на велосипеде. Он привык к приезжим соотечественникам, имел для них текст и говорить начал сразу.
— Обычные кладбища печальны, исторические кладбища — это трагедия. Кто кого убивал, на ком чья кровь?





Странен был путь его мысли здесь, близ Парижа, и семьдесят лет спустя. Но для него что-то остановилось в тот крымский день, когда пароход увозил его в изгнание навеки. Вдруг он стал бойко начитывать долгие частушки, поясняющие, кого следует бить. Бить следовало всех: увез-таки сувенир с родимой земли!

И он рассказал про русского генерала в изгнании, милейшего человека, между прочим. Тут и похоронили, и на похоронах кто-то шепнул о Силуану, сколько покойный врагов порешил с крайней жестокостью — ТАМ.

— Я пришел в ужас...

ТАМ, в России, убиенным ставили красные звезды на железных пирамидах. Генерал лежал ЗДЕСЬ. Что он мог бы сказать в свое оправдание старому священнику?

— И в комнатах наших сидят комиссары, И девочек наших ведут в кабинет...

Памятники белой армии на французской земле каменные. Они отразили горечь чужбины, но не поражение, нет. Сталь, выправка гардемарин и полковников ушла в их обелиски и кресты. В низкие надгробия вмурованы фарфоровые медальоны с изображением погон. Так дайте патроны, поручик Голицын, Корнет Оболенский — надеть ордена!

...Или мы не можем не убивать друг друга?

А художники, писатели и поэты занимают меж умерших то же незавидное место, что и среди живых. По меркам отечества их памятники и не так чтобы плохи. Даже, пожалуй, напротив. Но они непостижимо горестны в своей безликости, и я не вспомню, нашла или нет могилу Евреинова, которую долго искала. Лишь Зинаида Гиппиус попыталась по-смертно отличить Мережковского, поставив ему какую-то славянскую пагоду, массивную и с глубокой нишей, куда упрятана «Троица» Рублева, еще более стершаяся, чем подлинник. Да на черном мраморном крупном монументе золотое: «Сергей Лифарь».

Отец Силуан показал скромную могилу Бунина, попеняя ему за то, что был талантлив в описании греха и соблазна, и похвалил скромную могилу Шмелева за благообразную литературу. У него сложились собственные отношения с покойниками.

Были б цветы с собою, положила бы их Бунину, да только здесь написано по-русски, что просят цветы не приносить. Обидно, но верно, от цветов назавтра мусор, и какой же мусор может быть в сердце Европы?

В неразберихе и бестолковщине московских старых кладбищ есть вызов Западу, где город мертвых выстроен так аккуратно, так четко. Аллеи, аллеи. И зелени ровно столько, сколько нужно, чтобы не зарастали надгробия и обелиски.

Но, может быть, безликость памятников возмещает по-французски, что в смерти все равны? Вон рядом и французское кладбище такое же, только чище, почти стерильно. Это у нас — либо статуя Высоцкого, уж такой Высоцкий, только что не поет, либо и вовсе могилу забудут и стопчут. Да что говорить, говорить нечего: те великие имена, что написаны на камнях Сент-Женевьев, вряд ли оказались бы в выигрыше на кладбищах отчизны, а многим бежавшим просто гарантирована была бы безымянная братская могила.

Мы ведь не можем не убивать друг друга!

Нет, не знаки смерти печалют на этом кладбище, но знаки чужбины. Ну, не все ли равно, в какой земле лежать? Оказывается, нет.

Под Москвой, за деревней Салослово, в лесу было, говорят, кладбище французов от 1812 года, только никто не помнил уже, где оно. Баба Дуся, Евдокия Кулагина, видела его в молодости. Чуть грамотная, как она догадалась, что кладбище французское — о том не знаю.

А Сент-Женевьев? Что читают на его крестах и плитах французы? Даже если надпись имеет французский перевод. Это нам оно: Добужинский, Сомов, Корвин.

Страницы, выданные из родной культуры, хочется унести на место. Вот только на какое место, спрашивается? Как воскликнул негодуя Венедикт Ерофеев по поводу наследования традиций — советская интеллигенция уничтожила русскую интеллигенцию, а теперь претендует на наследство?!!

Стайка юных французов идет к своему российскому прадеду. Тут очень тихо и светло, в отдаленье белеет православная церковь.

Большое кладбище. Как много их здесь...

Как много русских писателей в изгнании! Мы учились любить их в виде старинных страниц благородного цвета словенной кости, где стройная гарнитура шрифта и где были лишние (для нас) буквы. Мы читали на жутких папиросных бумажках слепые, расплывшиеся тексты самиздата, и Бог весть как сквозь это безобразие мы продирались. Потом их привозили из-за рубежа в книжках Запада, под стеклянню блестящей легкой обложкой, а мы их прятали.

Теперь мы ничего не прячем, и ореол тайны, трагической или потешной, растворяется вокруг имен «русского зарубежья», читаемых свободно в советских журналах. Вместо глубокой конспирации («принеси мне кофточку, буквально на одну ночь, голубенькую, ну, ты понимаешь») мы говорим так убийственно прямо: «Дашь Бердяева? Алло, плохо слышно».

Но это наши трудности. А что было с вами? Кажется, вы тоже жили трудно в европейском раю, вплоть до порога подлинного рая.

Вот читаю Берберову о русских во Франции, удивительное дело: и люди неплохие, и помочь друг другу не прочь, а ничего не получается, прямо как в пьесах Чехова. Да Берберова еще благодушна, почитайте Тэффи. Тэффи писала «Городок». Городок этот окружали не луга и рощи, а улицы «самой блестящей столицы мира». Но жители городка плодами чужой культуры не пользовались.

Оказывается, мы и в Париже видим только себя. Ну, конечно, тут речь не о Миклашевском, не о Лосском, речь о блондинах и брюнетах, служивших в трактире малороссами и цыганами. И все-таки — что-то слышится родное, когда читаешь: «все так ненавидели друг друга, что нельзя было соединить двадцать человек, из которых десять не были бы врагами десяти остальных».

Что, ссорились? Да еще как! И мы ссоримся, а иначе не можем.

Все они теперь мирно соседствуют друг с другом на Сент-Женевьев. Тэффи тут тоже. Я нахожу ее могилу. Она знала, что в городке никто никогда не поймет другого до самой смерти. Смерть представлялась ей небесным кораблем. Как черный Серафим три парные крыла Он вскинет паруса над звездной тишиною. Но люди не поймут, что он уплыл со мною

И скажут — «Вот она сегодня умерла».

Старый «городок мертвых» окружили поля для следующих поселенцев. Эмиграция второй волны почти растворилась в нем, третья волна осваивает пустынную целину.

Памятники подвластны новым международным стандартам. Памятники убывают в объеме, истончаются, чаще теперь это плиты, стоящие или лежащие. Они пока не выросли в кладбищенскую среду, да и среда вокруг них еще не сложилась. Оттого безмолвные надписи так отчаянно кричат об изгнании.

Александр Галич.

Виктор Некрасов.

Андрей Тарковский.

Как переключка после боя, — почти слышу отзыв: «Пал за Родину», ответ из-под земли.

Родина отправила в путь очередных странников, а черный фрегат поджидал и дождался их в Париже.

Земля им пухом, французская земля.

Мы ведь не можем... не можем иначе.

Ирина Уварова



Якоб Маттнер, немец, гуашью пишет на кальке русские буквы

Я
ПОЛУМРАК
КИНО
ЛЮБОВЬ
СМЕРТЬ

Пяти строк этого послания достаточно для биографии или новеллы. Их достаточно и для того, чтобы многое понять в творчестве Маттнера.

* * *

В полумраке показывают нам его работы. Якоб Маттнер, немец, делает скульптуру из света, и как прост очаг в сравнении с огнем, так просты и материалы его искусства. С помощью пространственной системы зеркал он добивается особых эффектов светописа на белых пустых холстах или стенах. Полосы, спирали, пятна, геометрические рисунки, планетарные чертежи.

Немецкая четкость и немецкая чувственность соединяются с немецкой оптикой. Стоит повернуть выключатель, и холсты не сохраняют и следа той изысканной монохромной живописи, которая была перед нами только что. Останутся лишь немые приборы, ее вызывавшие: стекла, зеркала, пластинки, штативы — похожие на школьные пособия по физике.

Искусство света — судя по дрессированной рекламе наших городов — может быть незамысловатым, как воскресный комикс. Оно может быть величественным и пугающим, как линии лазерной графики, перечеркнувшие небо Нью-Йорка. Скульптуры Маттнера таинственны, но по-европейски скромны. Они — обитатели замкнутого пространства, они — существа полумрака.

Это не «законченное» произведение, не картина под стеклом, равнодушно путешествующая по музеям. Тем более — не копия. Механизм создания иллюзии художник каждый раз отлаживает заново, связывает в очередную систему, где равно существенны и прозрачность стекла, и расположение городских кабелей, и план галереи, и наклон стены. Существенно и ощущение искусства, неуловимо родственного акции, а именно: творящегося «здесь и сейчас». Рисунок на кремлевской стене не равен рисунку на стене берлинской. Право последней коррекции аппарата остается за художником.

Зато и привычные жалобы на качество репродукций здесь бессмысленны. Идея не теряется даже на фотографии: оптическую иллюзию может сохранить только другая оптика. Это единственный способ продлить существование фантома. Да плюс еще оптика глаза, о которой мы даже и не говорим: само собой.

Глаз соглядатая, глаз фотоаппарата уместен еще и потому, что работы Якоба Маттнера сравнимы не только с живописью и скульптурой. Это еще и камера-обскура, моментальная фотография без фотографа (не покрыть ли однажды холсты эмульсией?). Это волшебный фонарь. Или, что точнее — кинопроекция, рукотворный пра-фильм, соединяющий оптическую сложность с архаической простотой солнечного зайчика.

Если бы можно было себе представить некое удивительное кино, в котором каждый последующий кадр проецируется другим аппаратом, более того, аппаратом, специально сконструированным для проекции только этого кадра, — вот выставка Маттнера. Добавим, что в этом гипотетическом фильме кадры не сменяют друг друга, но существуют одновременно.

Неудивительно, что художник декларирует свое внимание к киноавангарду 20-х и именно к фильмам Дзиги Вертова. Дениса Кауфмана из Белостока и Якоба Маттнера из Любека разъединяют полвека да шатавшаяся туда-сюда государственная граница. Объединяет же их многое, в частности, столь характерное для «киноков» увлечение коротким монтажом, ритмом сюжета, простыми титрами:

Я
ПОЛУМРАК
СМЕРТЬ
ЛЮБОВЬ
КИНО

Кино? О чем? Если возыметь безумное, соцреалистическое по природе, желание трансформировать работы Маттнера в план фигуратива, то скорее всего (ближе лежит) появятся космические ассоциации. Но только исключим заранее всякую глупую конкретику. О другом космическом

В полумраке галереи марсианские треножники, несущие эллиптические зеркала, трансформируют свет. Несовершенный эллипс оборачивается на стене совершенным платоновским кругом. Точный расчет, доказываемый на эпохах начертательной геометрии, для художника имеет наглядность аксиомы.

Космос Маттнера — праздник, фейерверк Евклидовой геометрии. Это тот самый «порядок» пифагорейцев, вместилище совершенных пропорций, стройный хор небесных светил.

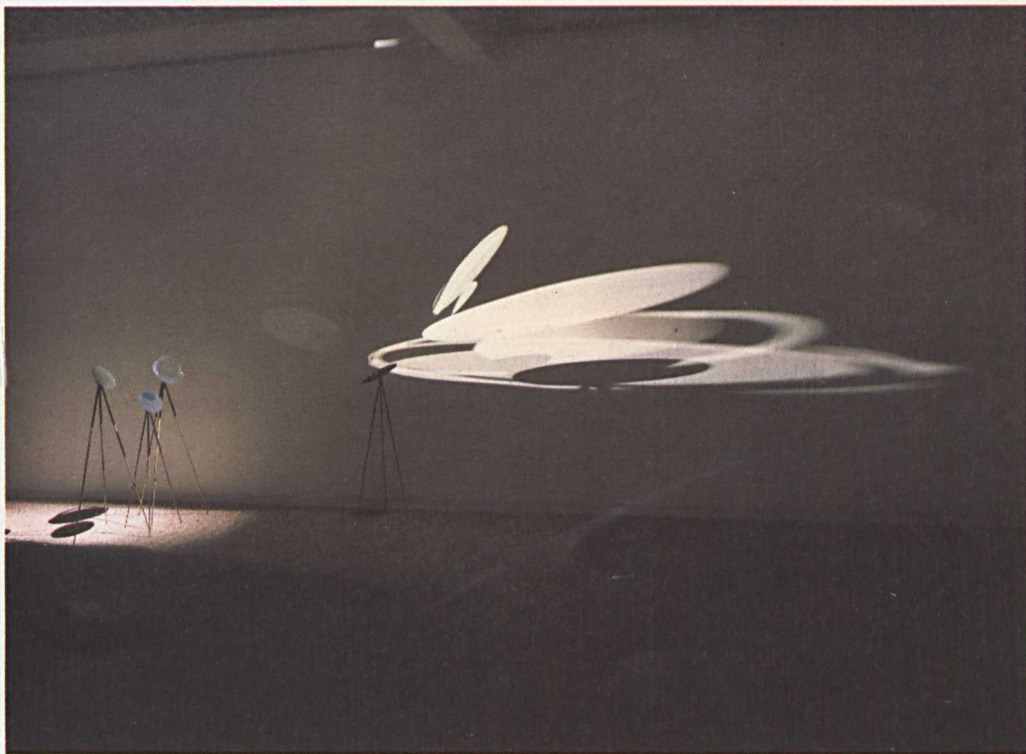
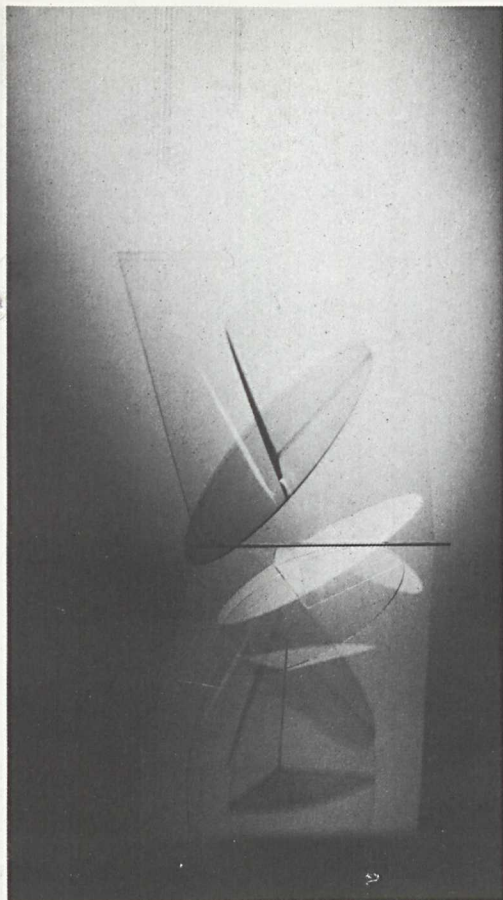
Он старательно, по мере сил своих подтверждает старый тезис, что все искусство мира — лишь отражения божественной гармонии, которая включает и алгебру, отражения искаженные или выправленные, но никогда не тождественные оригиналу.

Каждая скульптура Маттнера — модель, знак чего-то значительно большего. Один увидит игрушку, оптический прибор, другой — искусство, ставящее себе странные, почти запредельные, задачи.

Но разве в конечном счете и наша любовь, и наша смерть, и свет, и тень не растворяются во все адаптирующей небесной геометрии? И разве не станет малой частью ее та, доступная человеку, модель, которую построил в Москве немец Якоб Маттнер?

Jakob Mattner. Ich/russisch brot, 1983
Gouache. 29,3×19,9 см
Якоб Маттнер. Я/русский хлеб, 1983
Гуашь, 29,3×19,9 см

В Москве в Первой галерее на Страстном бульваре прошла экспозиция Якоба Маттнера, предоставленная западноберлинской «Галери Авангард» Натана Федоровского. Якоб Маттнер родился в 1946 году в Любеке, учился в Берлине, работал в Риме, Флоренции, Париже, неоднократно устраивал свои выставки в разных городах Европы, а в ноябре 1989 продемонстрировал свои работы одновременно в Москве и в Нью-Йорке. Спонсорами московской выставки стали авиакомпания «Люфтганза», совет сената Западного Берлина по культурным вопросам и кооператив «Пост» из Риги.



Пространство № XXXI. Из цикла «Полумрак». 1986
Стекло, свет. 120×40

Перкуссия I. Инсталляция в «Кестнер Гезеллшафт». 1988
Свет, зеркала, штативы. 300×270×200

Перкуссия «до». Инсталляция в «Кестнер Гезеллшафт». 1988
Свет, зеркала, стекло, штативы. 400×300×250



Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 3 (388). 1990

Основан в декабре 1957 года

В номере:

1	Метаморфозы
	Как одеваются дома и люди
2	Факультет ненужных вещей
	Романтизм, ирония, гротеск Говорят художники
6	Новые работы
	Филармония в Биробиджане
8	Выставки
	«Вне жанра»
9	Форма—пространство—материал
	Камень всегда неповторим
10	
	Выставка в Доме скульпторов
14	Экспо «ДИ»
	Графические игры Кирила Прашкова
15	Точки над «и»
	В контексте единомыслия (продолжение)
19, 20	Рукописи не горят
	...Пока я не буду сам декоратором...
21—28	Ракурс
29	Вернисаж
	Борис Калита
30	Гвоздь сезона
	Леонтий Озерников
32	Точки над «и»
	Ее называли совестью советского искусства Скульптура при свете совести
36	Газета «ДИ»
38	Имба-читальня
	Что я помню о Татлине
40	Этнос, история, культура
	Русский ренессанс, или «Весна, увиденная из темницы»
43	Кунсткамера
	Астрологический человек
44	Хотелось бы всех поименно назвать...
45	
	Зачем нам, поручик, чужая земля...
48	Без рубрики
	«Кино» Якоба Маттнера

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор	Базазянц С. Б.
Зав. отделом Гл. художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. Б. Банцедикас А. С. Коник М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Куркчи А. И. Левашов В. Г.
Зав. отделом Ответственный секретарь	Невлер Л. И. 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. отделом редакции	Давыдова Н. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотомонтажи Фотографы:	Капустин Г. Ю. Игращенко Г. П. Шореткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Алексеев Н. Н. Верховский Г. Гребцов Г. П. Курбатов Ю. К. Онанов С. И. Рыбчинский Ю. А. Тархан-Моурави М. Р. Тользак В. Э.

На обложке:
страницы газеты «Московские новости»
№ 2 1990 г.

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 10.01.90 г.
Подписано в печать 14.02.90
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,521
Тираж 38 000. Заказ 5637
Московская типография № 5
Государственного комитета СССР
по печати.
129243, Москва,
Малая Московская, 21

Во всех случаях полиграфического
брака в экземплярах журнала
обращайтесь в типографию № 5

Всеми вопросами подписки
и доставки журнала занимаются
местные и областные отделения
«Союзпечати»
«Декоративное искусство СССР»,
1990

Людмила Крамаренко

Александр Сидоров

Алексей Григорьев

Сергей Кавтарадзе

Борис Бродский

Ольга Кабанова

Ольга Нефедова

Никита Воронов
Юрий Маркин

Виктор Эльконин

Владимир Ильин

Генриэтта Шушарина

Ирина Уварова

Алексей Тарханов