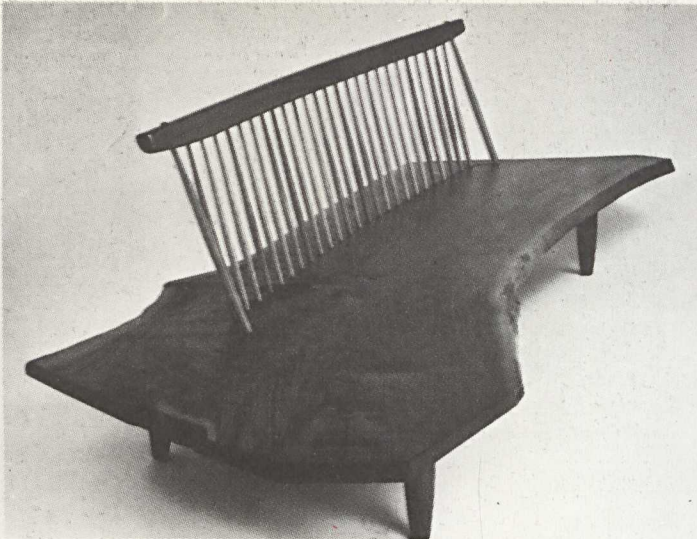
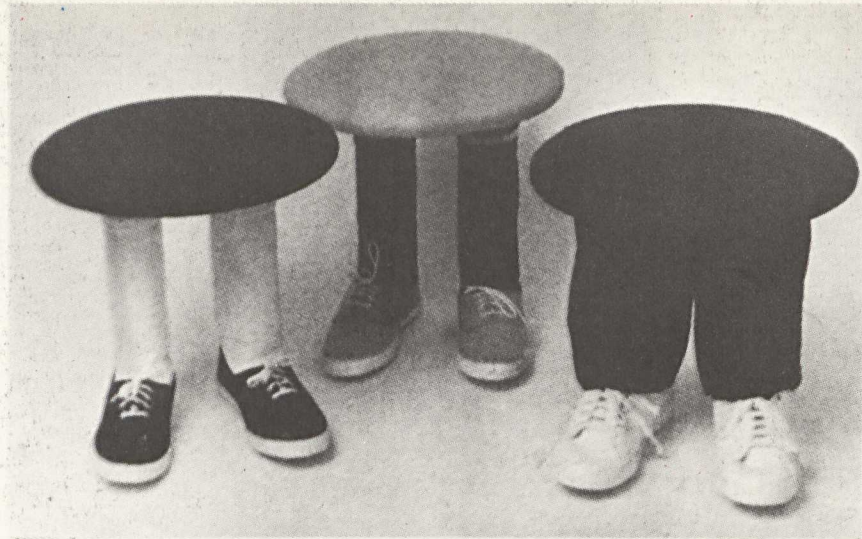




4³⁸⁹ Декоративное Искусство СССР 1990

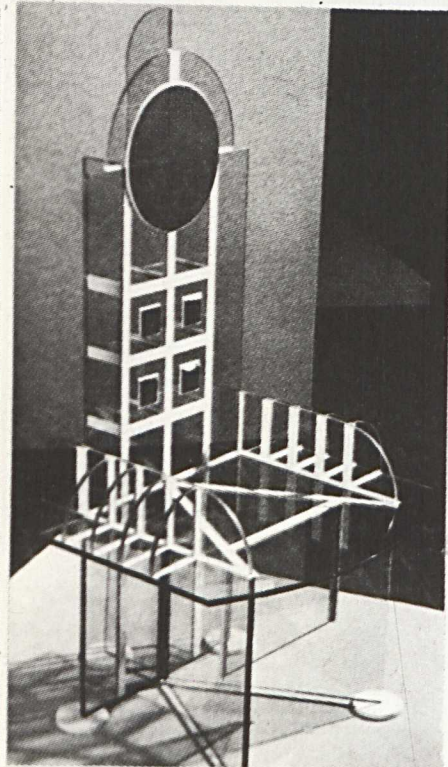
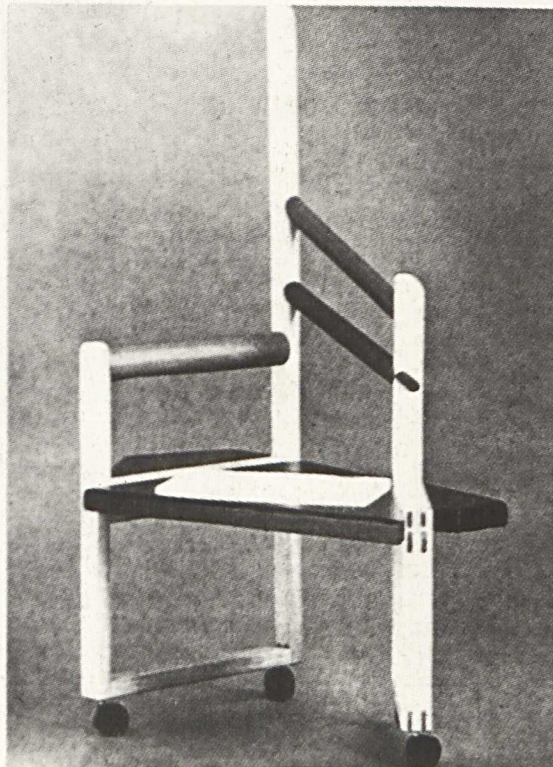


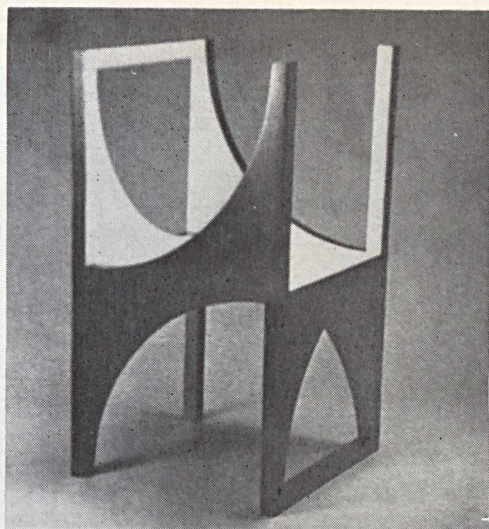
метаморфозы метаморфозы метаморфозы

18

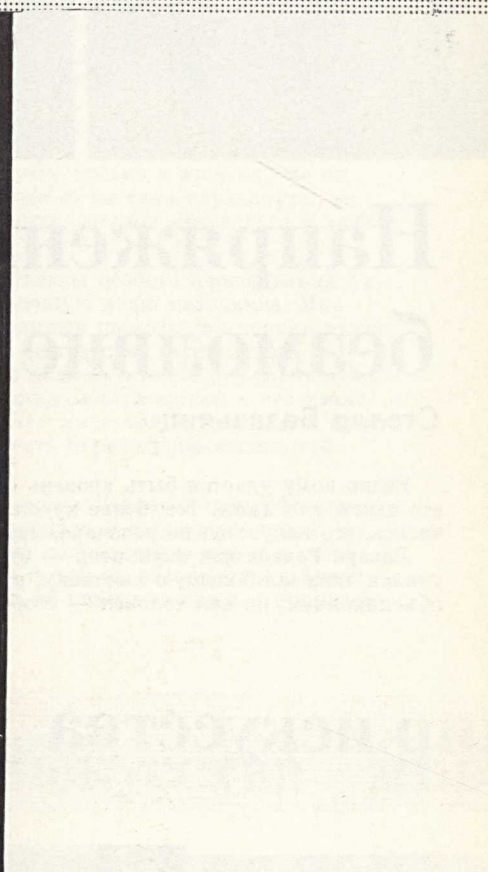
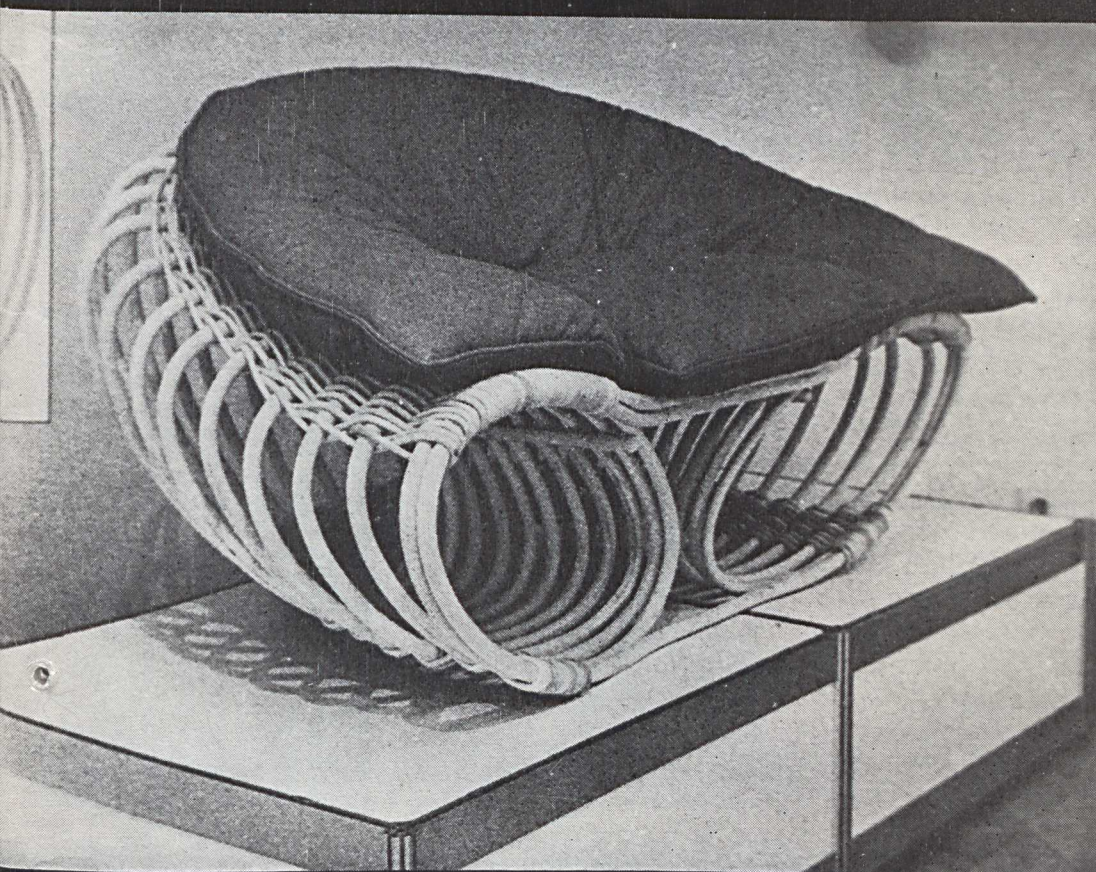


СТАЛЬЕВ





метаморфозы





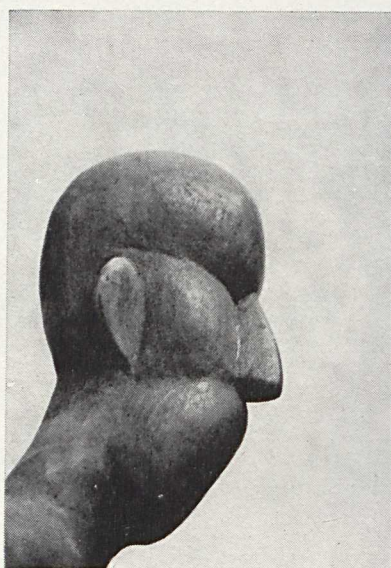
Скульптор
в мастерской

Напряженное безмолвие

Стелла Базазьянц

Редко кому удастся быть вровень со своей репутацией — кто выше, кто ниже. Тем более художнику. У Гадаева это получилось, его искусство не разочаровывает.

Лазарь Гадаев как скульптор — открытие Москвы, здесь он учился, показал большую выставку, руководит молодежным объединением, но как человек — «собственность» Осетии



Лазарь Гадаев

мир искусства мир иск

Лазарь Гадаев Лазарь Га



Работы, работы,
работы...

(«Связь с миром детства ощущаю всегда, она меня питает»).

Работать, как Гадаев, может только человек интеллектуально и духовно неисчерпанный («Я никогда не чувствую потребности отрываться от природы, от корня, к которому принадлежу. Я знаю, что я кусочек природы»). Счастливцев!

Гадаев очень многим обязан осетинской земле, ее людям, ее горам. У него редкий талант любить то, что от рождения дается человеку видеть рядом, — родных, пастухов, птиц, сверстников. Его не тянет в «поднебесье» («Сейчас говорят об устремлении искусства к космосу. У меня нет таких целей. Для меня космос внутри человека»).

Даже сегодня, когда художник уже давно стал москвичом, он не испытывает желания отъединиться от первородной почвы: ее дух, ее интонации, ее сюжеты он переносит в свое искусство. «Я леплю на местном наречии» — мог бы сказать скульптор, повторив слова Бурделя.

Со скульптурами Гадаева нужно найти способ контакта, иначе они, обманчиво простые, лишь раздражат закрытостью и молчаливостью («Рассчитываю на высочайшего ценителя». «И если кто-то понимает — не надо более наград», — написал о нем сын). Есть у его искусства одна особенность — оно не терпит мании интерпретации, оно живет само по себе: не впереди и не позади идеологии. А потому ему противопоказаны и околонискусствоведческий «суржик», и беллетристика. Тут это не проходит. Скульптурам Гадаева нужен пронизательный и заинтересованный зритель, ему они расскажут, что такое естественность и устойчивость бытия без повседневности и сиюминутности. Темы его скульптур имеют разные аспекты, часто на них падают отсветы мудрых размышлений, но никогда житейских. Здесь глубина отвечает глубине.

Всадники в горах, мать, несущая ребенка на спине, играющие мальчишки, упрямый осел, человек и птица — сюжеты его скульптур не поражают воображения. Но за ними непреходящие ценности жизни. Маленькие притчи, подчеркнем — не концепты, рассказывают о чем-то внутренне значительном, о том, например, что звук отдельной, возникшей однажды жизни никогда не исчезнет, он подхватывается, возвращается, множится.

Притчи не предполагают ни сюжетного, ни ассоциативного истолкования, они поучительны, без силовой дидактики. Здесь утверждаются ценности естественной и простой человеческой жизни, органичных и целесообразных поступков, которым не свойственна рефлексия и раздвоенность. Той жизни, которая не оторвалась от природы. В «Человеке и птице» — взята нота совершенной, почти формульной ясности. Поэтика образа достигает кристальной простоты, но не дешифруется без остатка. Рассказать о ней словами — для меня непосильная задача.

Известно, что искусство 70-х годов не раз обращалось к индустриальной поэтике и в литературе, и в живописи. Гадаев не составляет здесь исключения. Но использует этот «ход» без театральной орнаментальности, органично и просто. По счастлив-

* Курсив — текст Гадаева.

вому жребию судьбы, он принадлежит к тем художникам, которые не искали своей темы — она пришла в его искусство вместе с ним самим. Манизер удивлялся: «Он совсем не умеет лепить!» Но Гадаев лепил по-своему, лепил с самого раннего детства. Удивительна органичность, которой нынче достигают «дети гор». Гадаев, Соскиев, киргизские молодые. Их сильной стороной стало слияние двух художественных начал: европейского, стремящегося к самообновлению, и национального, закрытого и не динамичного.

В его лепке нет ни вольности, ни малейшего эффектного штриха. Почерк скульптора свободен и от конкретных деталей, и от подчеркнутой игры светотени. Скорее здесь можно говорить о тяготении к архаизированной форме, к поиску собственного монументализма, несущего в себе известную незавершенность («Если мне нужно, делаю три пальца, могу сделать шесть. Завершенность — предел, который ставит себе сам художник, а деформация — поиск индивидуального языка»). Он намеренно дегероизирует действительность («Делаю большие ступни, укороченные торсы. Люди должны крепко стоять на ногах»). Его не увлекает ни чудо вдохновения, ни абсолют натурного объекта. Он доверяет интуиции.

Конечно, гадаевский язык не универсален, он что-то может, а что-то нет («Не люблю делать портрет. Неинтересно. Человек должен стать частью меня самого»). Как, впрочем, всякий другой язык, в том числе и реалистический. Что касается Гадаева, то тонкие душевные колебания, нюансы рефлексий, ощущение сиюминутного времени — не для него. Энергия его скульптур обращена внутрь, представляя особый мир, огражденный от хаоса жизни. В этом мире отсутствуют любые амбиции — коммунальные, личные, эстетические. Он работает не для мифов, а для людей. Каждый художник в конце концов выступает как полпред самого себя, только в этом случае он «зацепляет» время («Сиюминутность не тема скульптуры, ее тема — молчаливая напряженность, готовая взорваться в любой момент»).

Камень, бронза, дерево — объекты особого переживания Гадаева: он верит в дисциплинирующую волю материала. Мне нравятся его цветные и монокромные шамоты, но неповторимее он работает в камне. Ценит его физическое бытие, знает его холодноватую неприступность и ласковое тепло («Камень хранитель тепла. Я часто в детстве прижимался щекой к его теплому боку, грел о него ладони. Это ни с чем несравнимое чувство...»). Для скульптора камень есть первооснова жизни, его земля.

Во всем, что делает Гадаев, таится какая-то «допрофессиональная» простота, стихийная величавая естественность. В его искусстве еще живет надежда на полноценную жизнь в единстве с землей, небом, водой. То, о чем он рассказывает, будет всегда, пока люди окончательно не потеряют связь с природой, пока будут стоять горы.

МИР ИСКУССТВА

МИР ИСКУССТВА

МИР ИСКУССТВА

МИР





мир искусства мир искусства мир искусства

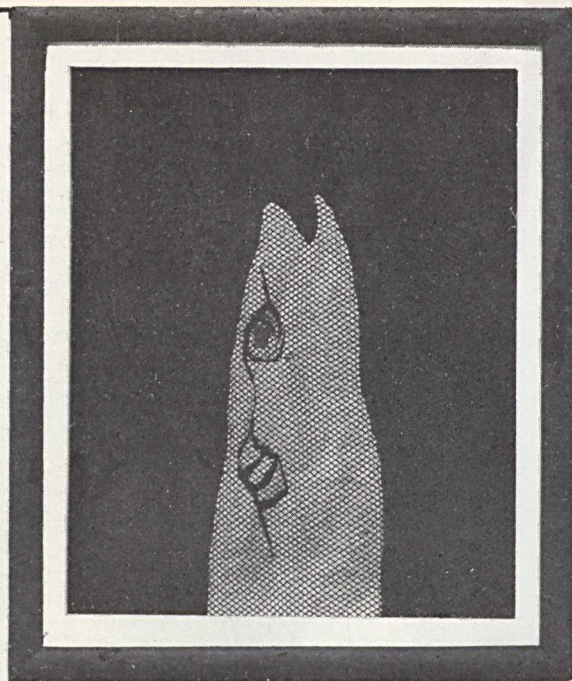
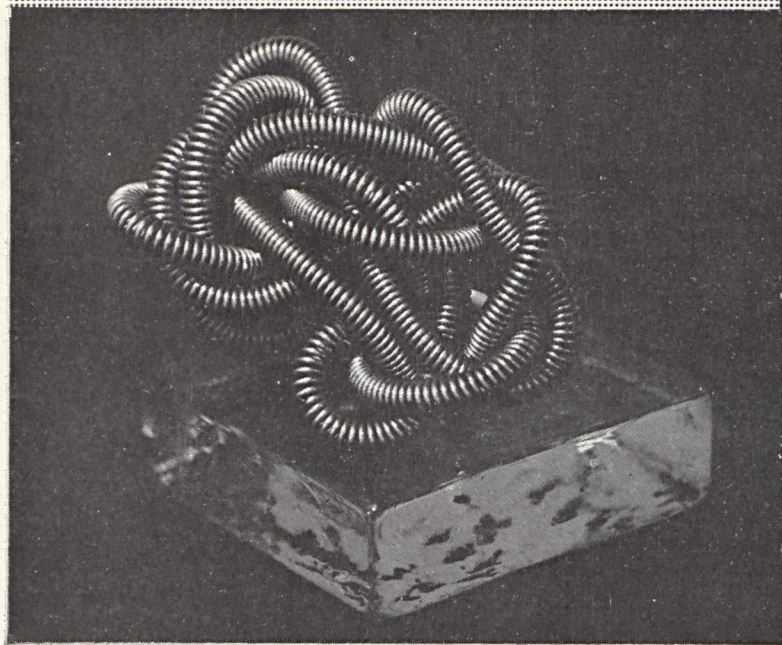
Птица перед полетом
Бронза

Зов в горах
Камень

Человек и птица
Камень

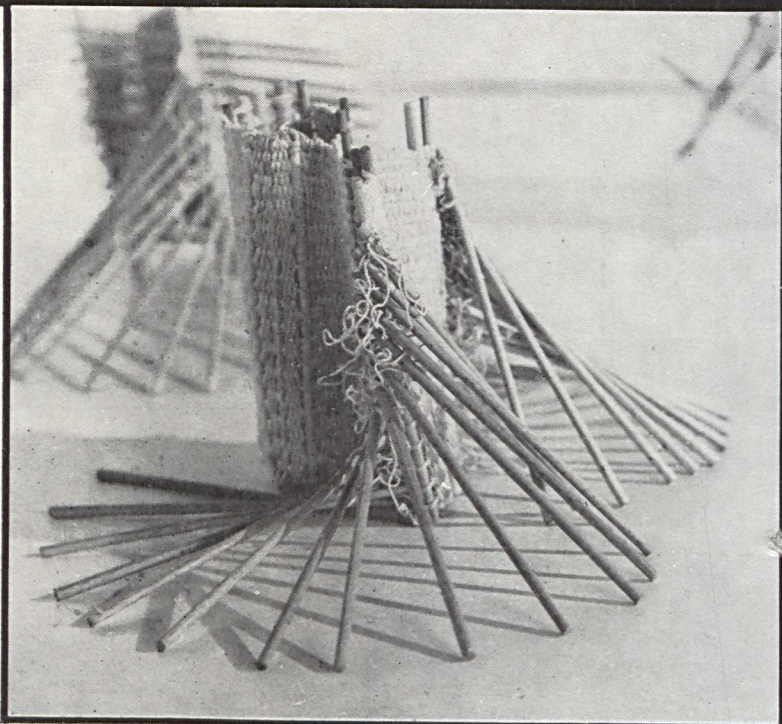
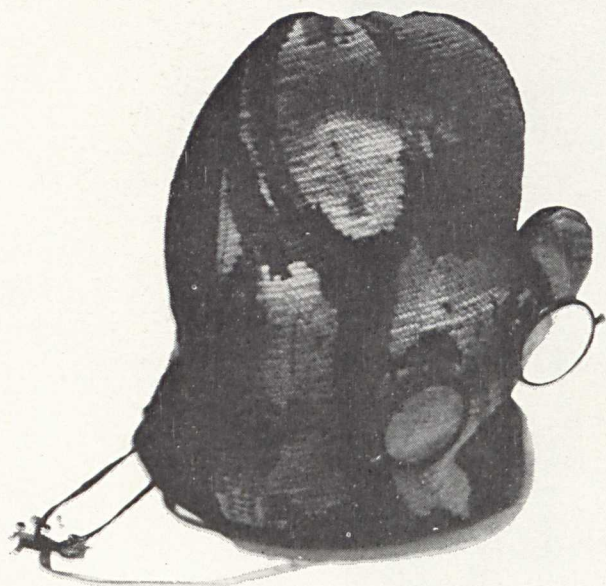
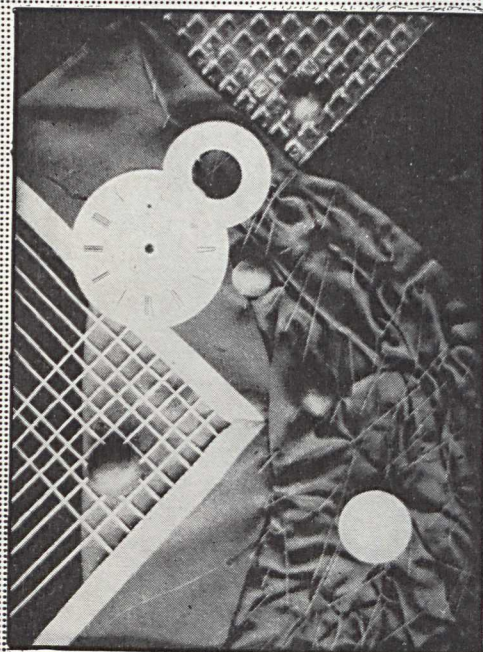




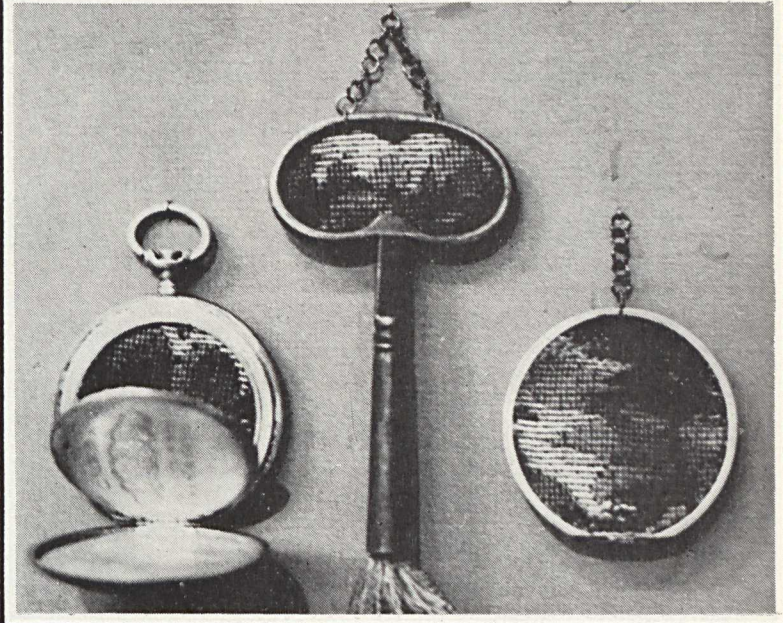
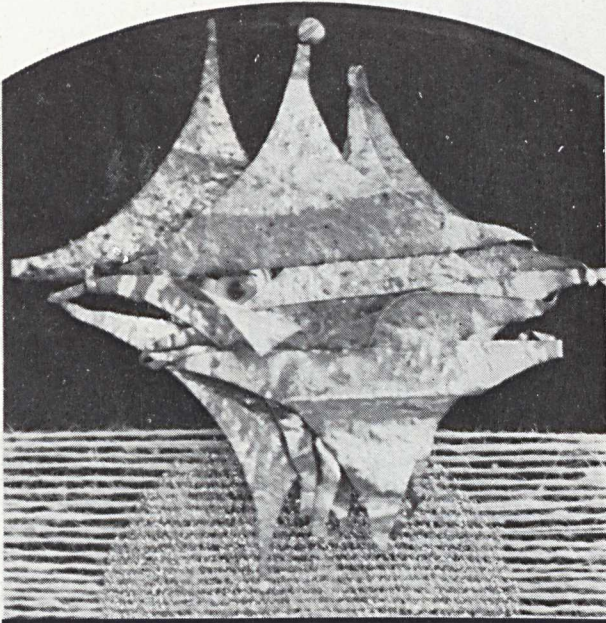


Мини-гобелен.
Выставка в Дзинтари

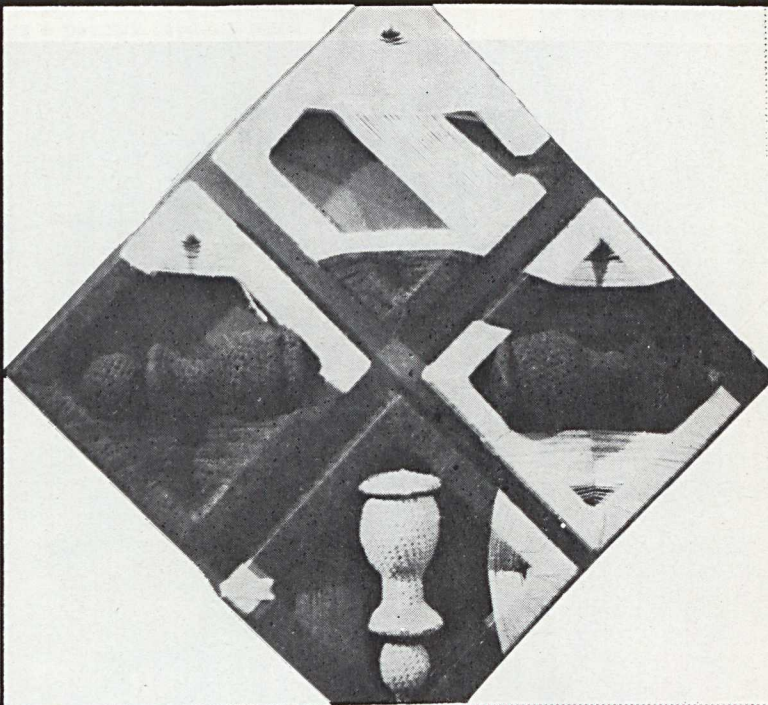
- П. Сидарс [Латвия]
Металл
- В. Кисилев, Л. Свистовская
Здравствуй, Таллинн! Шерсть
- Б. Хлибова [Латвия]
Щука. Текстиль
- Е. Сурова [Ленинград]
Время. Коллаж
- В. Янсонс [Латвия]
Крылья. Сизаль, дерево
- И.-А. Неэме [Эстония]
Диктатор. Металл
- У. Галидова [Азербайджан]
Игра. Шерсть, дерево
- М. Левитан-Бабянскене [Литва]
Ракушка из Бротгс
- О. Архангельская [Москва]
Время
- И. Терещенко [Киргизия]
Охота. Войлок
- Э. Казакевичюте [Литва]
Листопад



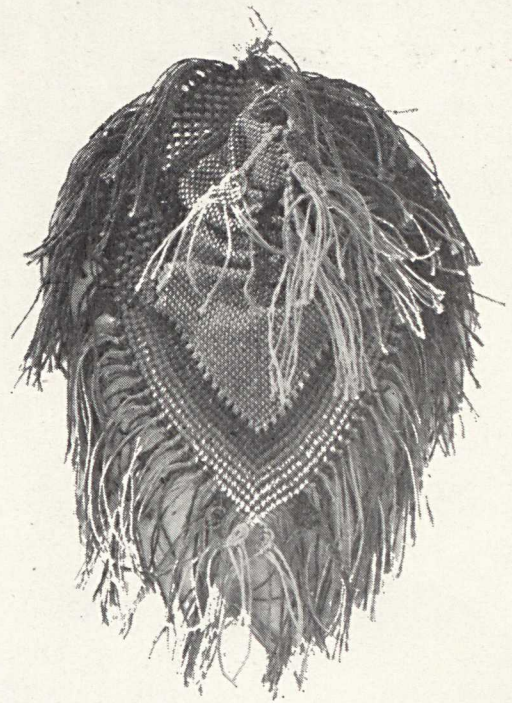
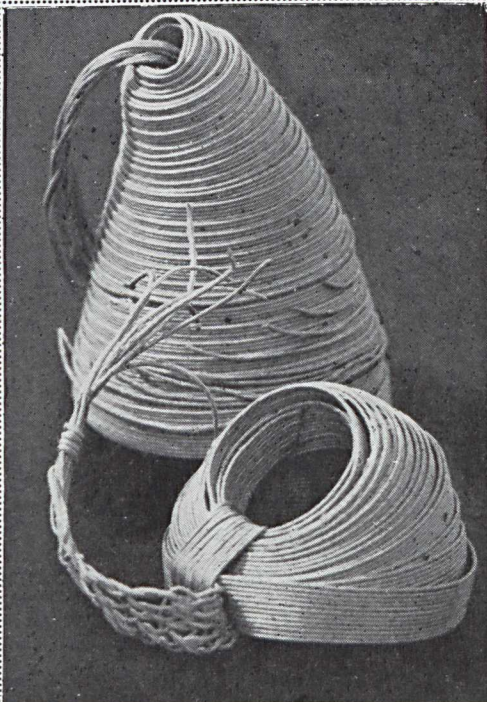
панорама фотопанорама

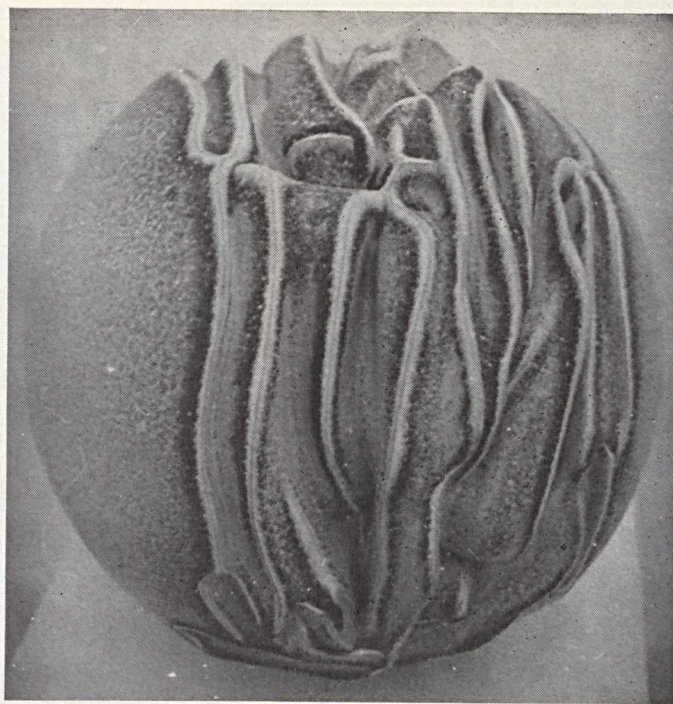
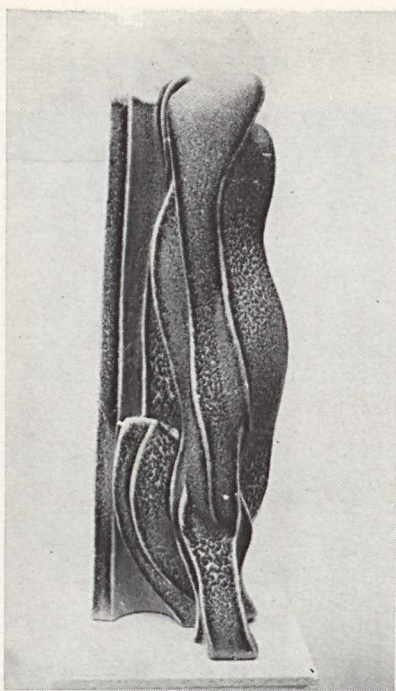


фотопанорама фотопанорама фотопанорама



фотопанорама фотопанорама



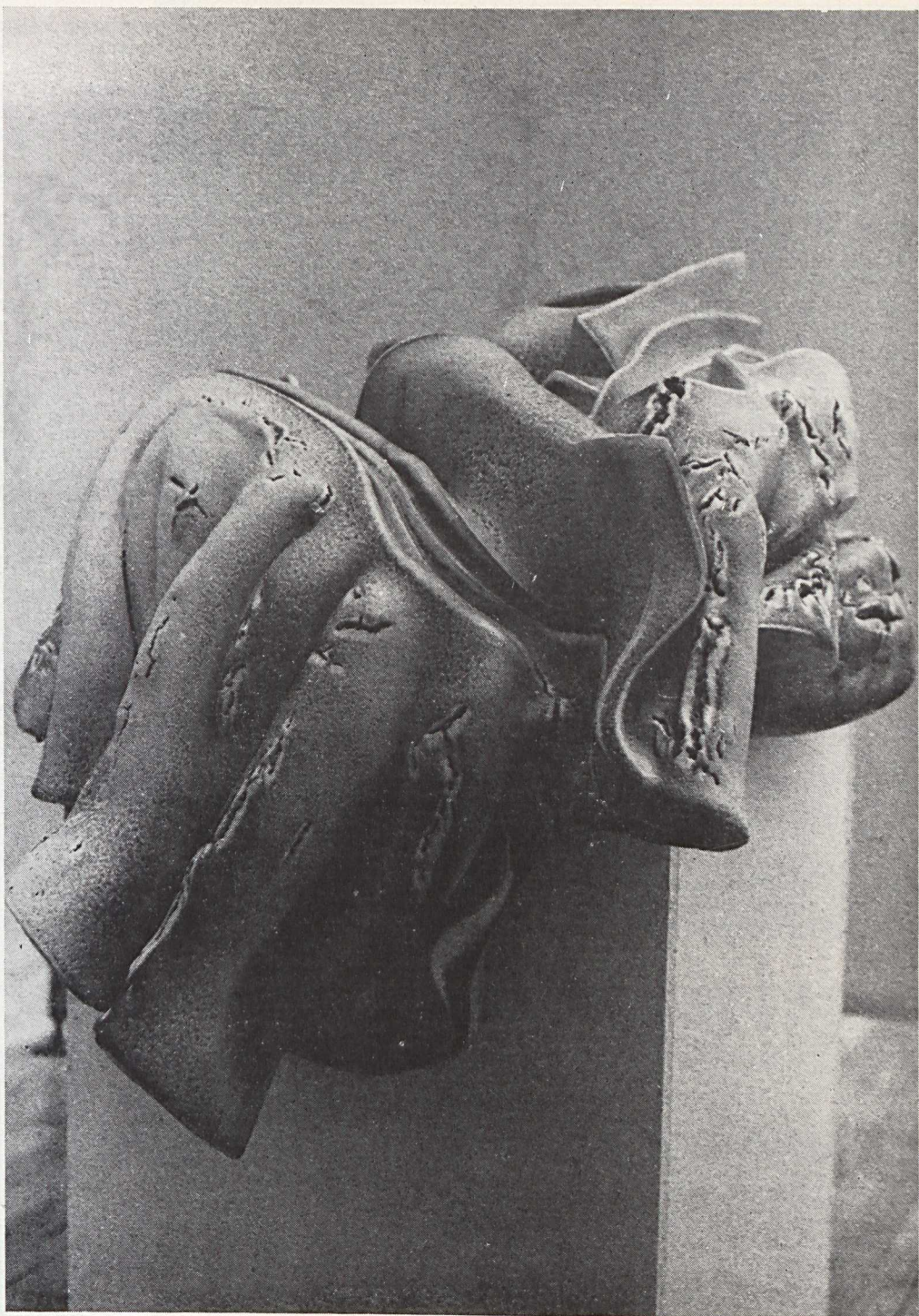


В белом зале на белых подиумах стояли таинственные объекты из керамики. Еще не было зрителей, и в тишине, дематериализованной белым цветом среды, эти пластики серо-жемчужного и черного цветов жили своей жизнью. Возникло странное впечатление, что они и родились как-то сами собой, без помощи человеческих рук. Они вызвали разные ассоциации — то ли это фантастические лунные цветы, то ли потрескавшийся кусок земли, умерщвленный катастрофой, то ли остановленное мгновение тектонического сдвига земной тверди. Так звучала экспозиция керамики итальянца Карло Дзаули, одного из известнейших керамистов мира.

Большую группу на выставке составляли объекты светлых жемчужных оттенков, которые достигнуты обжигом при 1200° патентованной эмали Дзаули в режиме редукции. Они представляют собой как самостоятельные произведения, так и рабочие модели огромных керамических сооружений, установленных в разных странах мира. Их отличает взволнованная барочная трактовка поверхности и пространственных отношений, которая заставляет вспомнить и о старых итальянских мастерах, и об итальянском авангарде начала нашего века. Это современное барокко выполнено с таким темпераментом, что порой, кажется, находится на грани разрушения всякой архитектоники, но природное чувство меры никогда не изменяет автору — всегда при круговом обзоре находится точка зрения, которая все ставит на свои места. Бешеный вихрь рельефа, фактур и цвета вдруг входит в спокойное русло классической ясности. Сразу делается понятно, что несмотря на всю экспрессию, скульптура выросла не по произволу автора, а по тем же структурным законам, по которым в природе вырастают дивной красоты кристаллы или сталактиты.

Вторая группа экспонатов — это различные керамические блоки, деформированные, взорванные, одна из сторон которых напоминает геологический срез. А тарелки из черной глины с абстрактными рельефными композициями, с яркими эмалевыми пятнами. Эти тарелки, отформованные на гончарном круге, древнейшем инструменте керамиста, протягивают генетическую цепочку от огромных керамических скульптур к первоосновам керамического ремесла и напоминают, что К. Дзаули провел свое детство и встал на ноги как художник среди глины, гончаров и дыма топящихся керамических печей. Эти детские впечатления художник сумел сохранить, и они определили религиозно-чувственное отношение Дзаули к исходным материалам керамики как вечным космогоническим сущностям. Они же сформировали его духовные установки; он конструирует свой мир по законам жизни Вселенной, и отсюда космическое состояние его творчества. Естественно, что керамические объекты Дзаули лучше всего живут под открытым небом среди природы. Когда их рассматриваешь, не покидает ощущение приоткрывшейся тайны — такое бывает у ребенка, когда он слушает шум моря, прислонив ухо к раковине. Такое ощущение бывает, когда, купаясь, вдруг достаешь с морского дна какую-нибудь диковину и не можешь надивиться неожиданной красоте.

Экспозиция работ Дзаули в ЦДХ явилась крупным событием в выставочной жизни Москвы. Остается только пожалеть, что из-за бюрократических препон ни одно произведение Дзаули не осталось в наших музеях.



Лунные цветы Карло Дзаули

Владимир Петров



Львов. Соревнование у стекольной печи

Всероссийский симпозиум по гутному стеклу. Львов. 1989
 Организаторы: Львовская организация Союза художников СССР
 Художественные фонды СССР и УССР
 Львовская экспериментальная керамико-скульптурная фабрика
 Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства

Участники: 40 художников из разных стран и республик
 Гости из США, Чехословакии, Финляндии, Венгрии

Впервые на Львовской экспериментальной керамико-художественной фабрике происходило такое необычное действо: на площадке перед входом в здание складывали композиции из стеклянных «именных» блоков-киришей, подписанных художниками — участниками первого Всесоюзного симпозиума по гутному стеклу. Этот «стекольный дом», как его тут же окрестили все собравшиеся, стал неким материализованным символом творческого содружества художников, которым была отмечена львовская встреча.

Основной целью симпозиума было творческое соревнование художников разных поколений. У стекольных печей в течение недели менялись, словно кадры в фильме, художники, бригады мастеров. Это было зрелище высокого эмоционального накала. С полной отдачей сил, под взглядами многочисленных зрителей-болельщиков, в атмосфере праздничного волнения трудились художники и мастера-исполнители. Напряжение сочеталось с полной раскованностью в реализации замыслов, выборе техник. Эксперимент и импровизация сопровождали каждую творческую работу.

В симпозиуме приняли участие художники из разных союзных республик — России, Украины, Белоруссии, Латвии, Эстонии, Литвы, Грузии, Армении. Несомненно, особому духу соревнования способствовало участие в работе приглашенных зарубежных гостей. Это были художники мировой известности в искусстве стекла М. Липофский (США), М. Мериккаллио (Финляндия), И. Шугайек (Чехословакия), Я. Эгнейш (Венгрия), а также профессор Университета в Монреале, президент Международной ассоциации историков стекла Дж. Филипп с супругой.

Что побудило организовать Львовский симпозиум? Безусловно, этому способствовал общий фон развития мирового стеклоделия. Участие советских художников в ряде крупнейших международных симпозиумов — в Чехословакии в Новом Боре, в Бельгии в Льеже, давало все основания устроить смотр творческих сил и у нас в стране. Здесь проявилось закономерное желание художников стекла осознать свои возможности, свой потенциал в общем потоке развития новой творческой волны в искусстве стекла.

Начавшееся тридцать лет тому назад в Европе, Америке, а чуть позже в Японии, Австралии так называемое студийное движение в стекле, когда художники начали работать в своих ателье с установленными в них стекольными печами, представляет собой сегодня крупное явление в художественной культуре. Художники разных стран обратились к стеклу как к медиуму свободного выражения всего, что волнует современного человека. Студийное стекло, пройдя путь технических новаций, вобрал широкий спектр технических авторских приемов, развивается как серьезное концептуальное искусство. В системе больших искусств сложилось понятие стекольного художника наряду со скульптором, живописцем, к тому же в стекле работают многие скульпторы, живописцы, архитекторы. Во всем мире происходит мощный поток выставок, симпозиумов, конкурсов; крупнейшие музеи, десятки частных галерей приобретают произведе-

ния из стекла как объекты большого искусства.

Возможно, что Львовский симпозиум в начавшемся у нас движении авторского стекла станет точкой отсчета новой формы творческого общения, способствующей реформаторскому развитию художественного стекла как искусства формы, цвета, оптики.

Вот почему львовский стекольный форум оказался таким притягательным, таким нужным, своевременным, стал средоточием чисто творческих интересов. Вот почему с таким нетерпением и интересом ждали заключительной выставки работ, которая, на наш взгляд, не обманула ожиданий. Конечно, не у всех и не все получилось так, как было задумано, но несомненно то, что новизна идей, выразившаяся в характере пластических и живописных исканий, вывела стекло в качественно новое художественное измерение. Это можно сказать как о работах уже известных художников — А. Балабина, А. Бокотей, А. Иванова, Ф. Ибрагимова, Ю. Манелиса, И. Мачнева, В. Мурашера, Б. Федорова, Л. Савельевой, Л. Уртаевой, В. Шевченко, Ф. Черняка, так и более молодых авторов из Прибалтики — С. Берзиня, Д. Гудовскис, Ю. Дуновскис, москвички Т. Шущкановой, А. Анисимова из Владимира, грузинской художницы Т. Григолия. Интересно выступил художник из Армении О. Манукян, новую сторону творческого амплуа раскрыл львовский художник В. Гинзбург, известный как мастер мелкой пластики. Подлинными соавторами в реализации идей были мастера львовской фабрики, чье исполнительское мастерство свидетельствует о профессиональном владении техникой гутного стекла, знании тончайших нюансов «поведения» этого материала в горячем состоянии. Это Р. Жук, И. и Я. Мадиевские, Л. Столярчук, А. Гера, И. Чабан и другие.

В этой связи необходимо назвать П. Думича и Б. Валько, уже не работающих на фабрике, а также недавно скончавшегося М. Павловского, корифеев львовской школы гутного стекла.

Несколько слов о работе наших гостей из-за рубежа. В основе созданных ими произведений лежит авторский технический прием. И. Шугайек, который выполняет работы сам (он прекрасный выдувальщик, артистично владеющий всеми навыками гутной техники), продемонстрировал технику создания больших по размеру сидящих женских фигур, хорошо известных по многочисленным выставкам, публикациям и ставших визитной карточкой автора. Американец М. Липофский создает фантазийные, феерические по цвету природоподобные формы, которые он выдувает в деревянную форму, «конструируемую» на глазах, меняя и варьируя ее сложную рифленую конфигурацию, что обеспечивает абсолютную уникальность каждого стекольного объекта.

Финн М. Мериккаллио создал большой кубок на ножке, украшенной пучком стекольных дров, которая и определяет пластическую значимость предметной формы. Работа венгерского художника Я. Эгнейша была интересна сочетанием объемных форм кубков и плоских рельефных пластин.

В заключение этой информации интересно



А. Бокотей, организатор и душа симпозиума



мир искусства мир искусства

Мервин Липофский (США)

Даже в своих мечтах я не думал, что буду выдувать стекло в СССР. Это все равно, что побывать на Луне. Невозможно за короткое время симпозиума сделать какие-то новые вещи, но художникам важно узнать друг друга. На таком симпозиуме можно установить контакты и подружиться на всю жизнь.

Я нашел новый способ создания скульптуры из стекла — это выдувание в особые формы. Формы эти я делаю из тех осколков, которые выбрасываются на заводе. Старые продутые формы я собираю и из них делаю новые комбинации, а потом гутные вещи довожу в стекле. Так в мои объекты как бы входит история завода. Стекло как личность, оно имеет внешнюю и внутреннюю жизнь, я хочу показать внутреннюю.

Иржи Шугайек (Чехословакия)

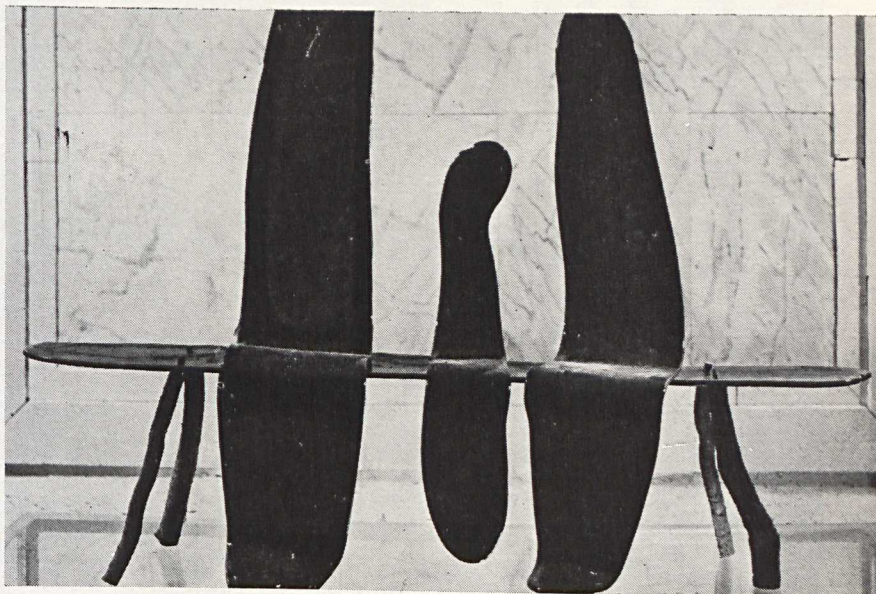
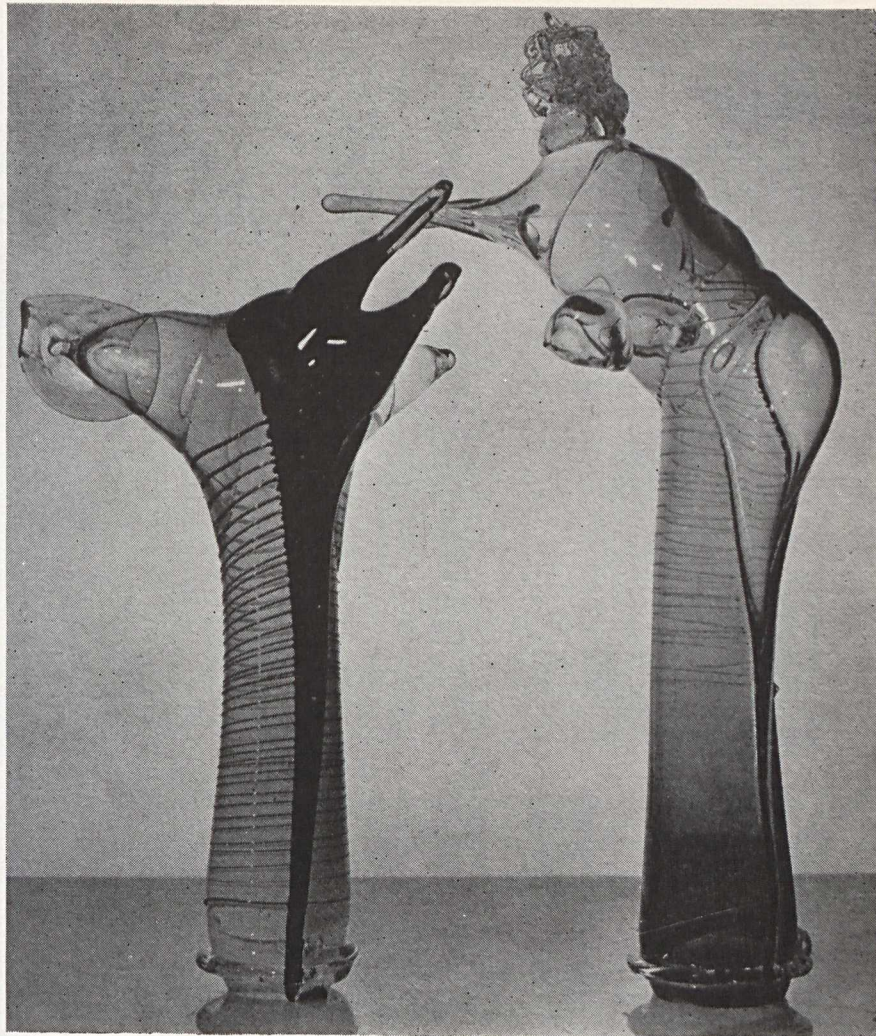
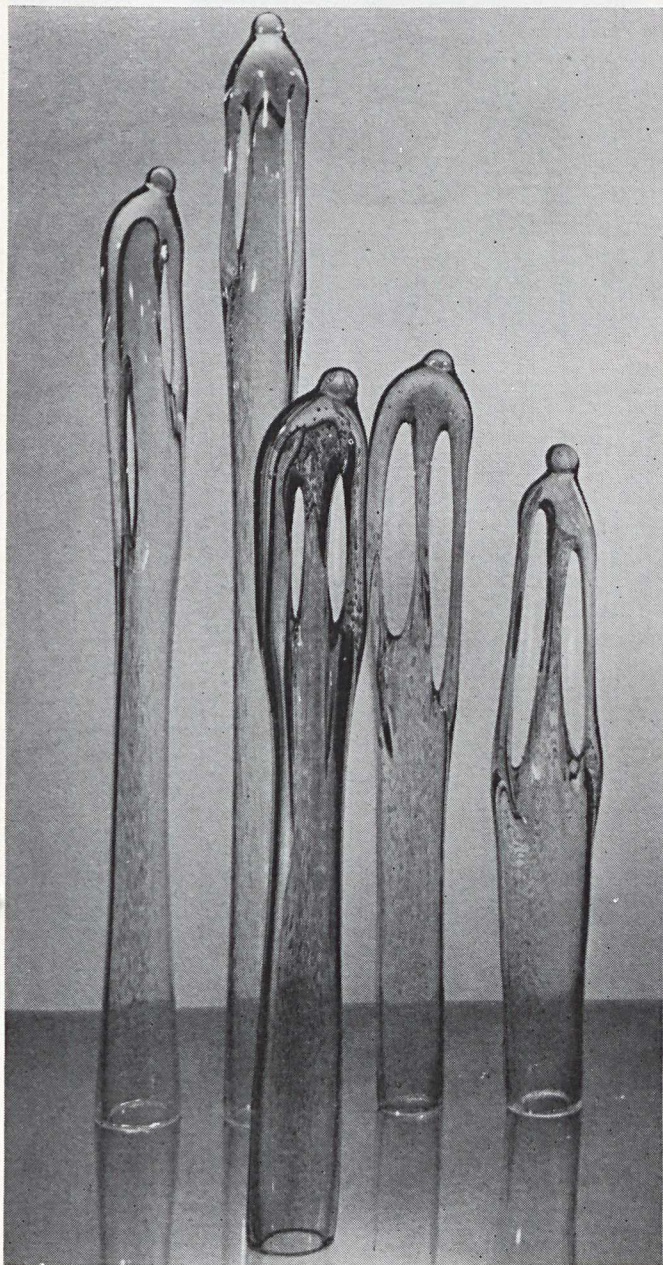
Симпозиум хороший, люди хорошие, атмосфера прекрасная. Я доволен, что симпозиум состоялся на Украине, мы давно этого ждали, после Международного симпозиума в Новом Боре. Здесь во Львове очень хорошие мастера, они нам прекрасно помогли. Хотя, конечно, в технологии обработки требуются некоторые улучшения. Я участвовал во многих стекольных симпозиумах мира и скажу, что как первый опыт львовский симпозиум большая удача. Стекольщикам необходимо встречаться, чтобы знать, что делают другие, ведь у каждого свои идеи, приемы, технологии. Можно приглашать не только художников, но и мастеров из других стран, они ведь тоже могут обмениваться опытом.

Говорят художники

привести высказывание о советском стекле нашего гостя из Бельгии Дж. Филиппа: «Европа не знает потенциальных возможностей советских художников. Вам не надо учиться у Европы. Надо больше информировать мир о вашем искусстве». Эта, возможно, несколько категоричная эмоциональная оценка тем не менее отразила важную мысль об отличии, своеобразии и неординарности нашего авторского стекла.

Людмила Казакова

Работы участников симпозиума:
О. Звир (Львов)
И. Шугайек (Чехословакия)
А. Бокотей (Львов)

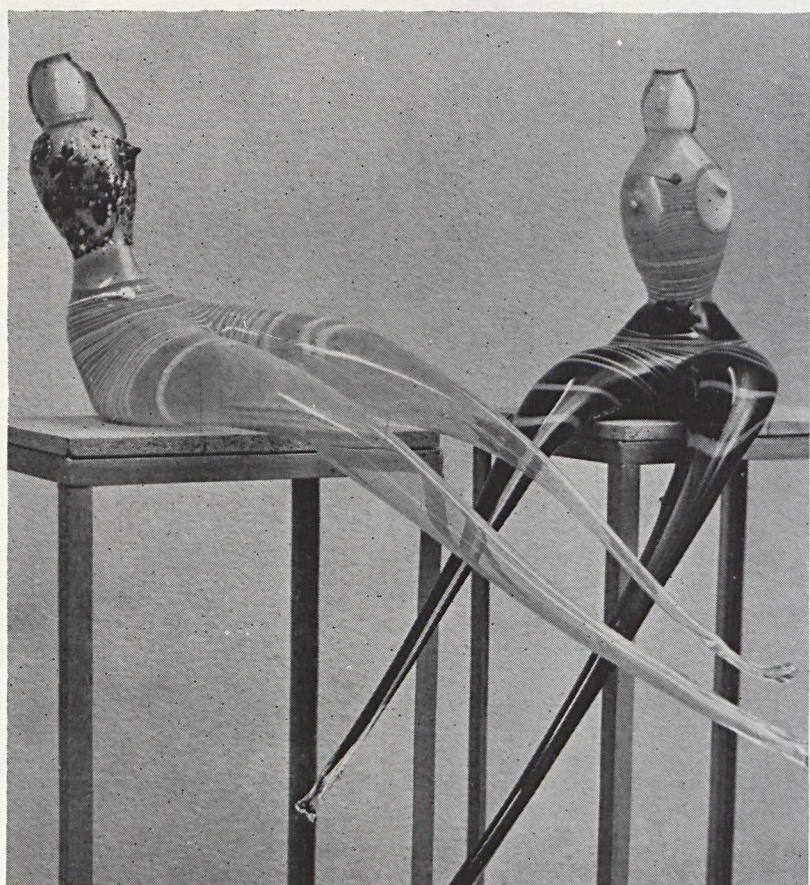
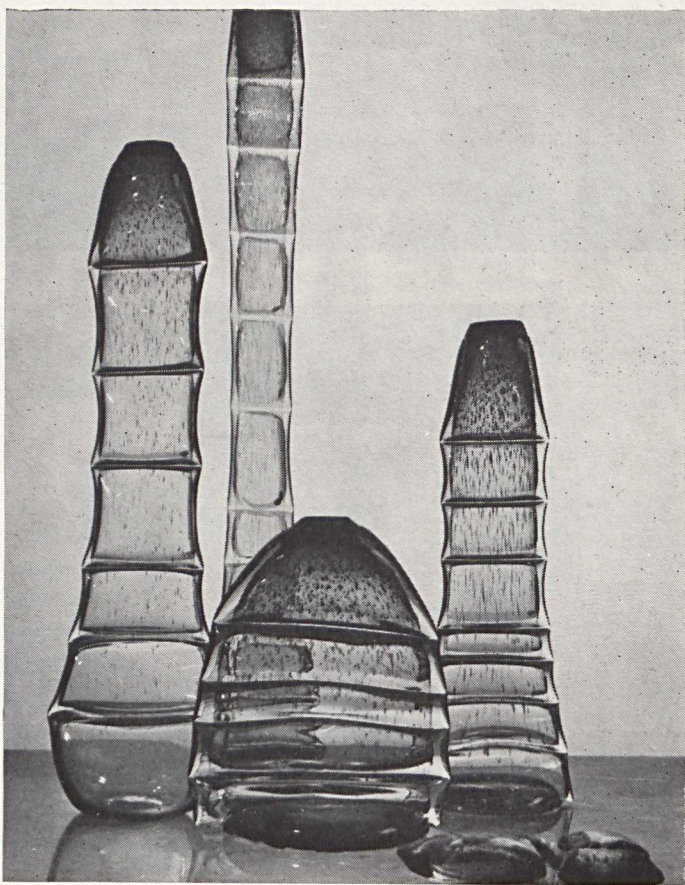
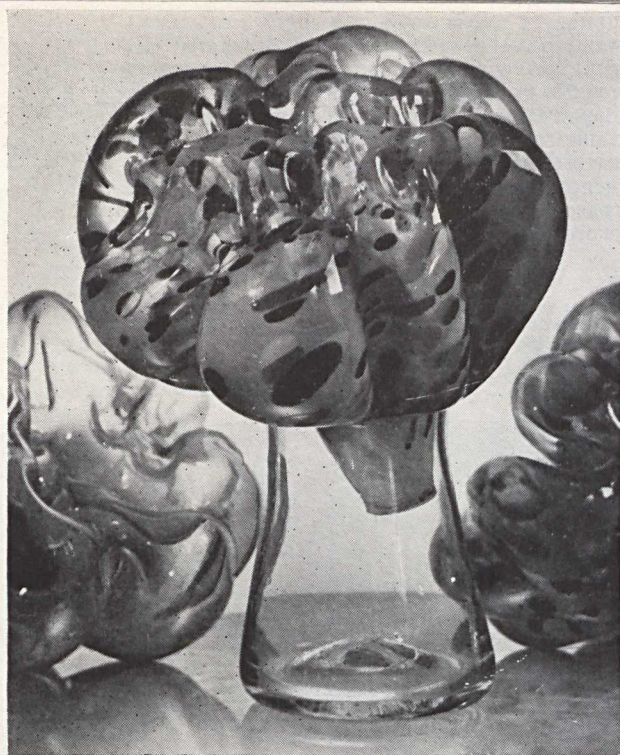


мир искусства мир искусства



Аркадий Анисимов (Владимир)

На симпозиуме максимальное напряжение — и психологическое, и физическое. Надо узлом завязаться, но чтобы получилось. Надо выдать все, на что ты способен. Мы все с разных заводов, а тут нужно подстроиться под новую ситуацию, под новых мастеров. С одной стороны работает чех, с другой — американец, и оба — высший класс! Чех сам тянул, сам взял трубку и обогрел стекло, как ему нужно. А я мастеру говорю — ты стекло заморозил, а сам-то трубку не беру, и мне стыдно. Мы избалованы нашими мастерами, всю гуту на их руки переводим и показываем на пальцах, что и как надо сделать, на уровне эмоций. На симпозиуме мне все хотелось сделать самому, но внутренний тормоз не позволил — непривычно.



мир искусства мир искусства мир искусства

Светлана Рязанова (Москва)

Симпозиум дает очень много — здесь художники узнают друг друга. Когда все вместе, наступает раскованность. Иностранцы в работе более раскованны, свободны, даже нахальны. Нам нужно у них учиться, это полезно.

Микко Мериkkalли (Финляндия)

Мне импонирует большой симпозиум в СССР. У вас все поставлено на широкую ногу, масса возможностей. Как и в Чехословакии. У нас в Финляндии совсем иное дело, скромнее, камернее. Например, у меня маленькая фабрика и я вынужден экономить энергию. Интересно, а как у вас решается эта проблема, в большой стране?





Работы участников
симпозиума:

Ф. Ибрагимов (Москва)

И. Мачнев (Дятьково)

М. Липовский (США)

И. Шугайек (Чехословакия)

А. Анисимов (Владимир)

мир искусства

мир искусства

мир искусства

Юрий Манелис (Ленинград)

На мой взгляд, стекло материал не философский, оно имеет свои пределы. Но зато в нем можно проявлять игру. Я обычно вынашиваю какую-то идею долго, исхожу из декоративного эффекта. Но когда прихожу на верстак — все меняется. Импровизация — стихия стекла. В работе многое зависит от качества стекла, от мастера и от быстроты ума. Симпозиум очень много дал. Главное — радость новых идей. Думаю, такие сборища, как в Ленинграде и во Львове, дадут толчок советскому стеклу.

Иван Мациевский, мастер (Львов)

Я работал с финном. Мне было очень интересно работать с новым художником. Я убедился, что европейцы здорово знают стекло. Но трудностей для меня не было, хотя, конечно, переживал, чтобы все получилось как можно лучше.

Александр Иванов (Ленинград)

Стекольщики — это единая «нация», братство. По-моему, и иностранные гости чувствовали здесь себя среди друзей. Я решил полностью «раскрепоститься» и сделать необычную для себя вещь. Кажется, мне это удалось.

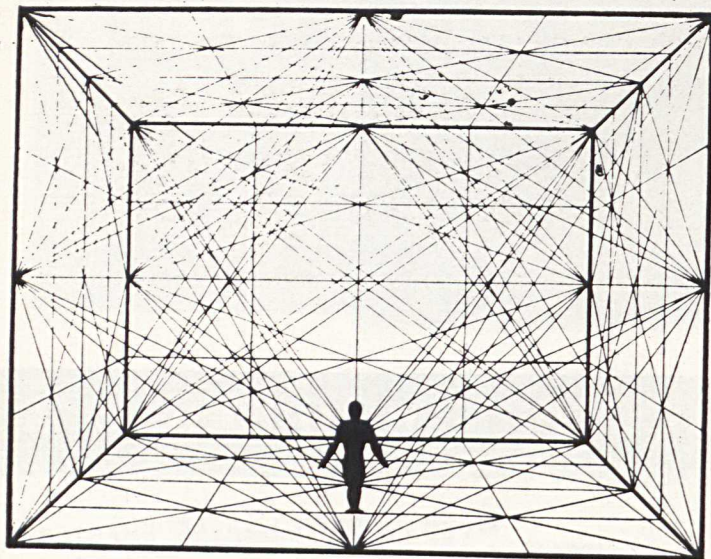
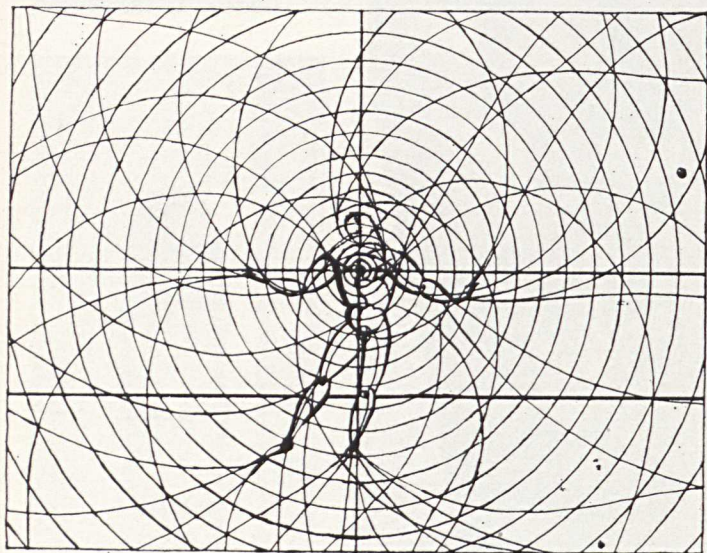
Иван Мачнев (Дятьково)

Работа на симпозиуме нервная, тем более что для заводчан условия невыносимые. А ведь не хочется ударить в грязь лицом. У иностранцев вещи очень декоративные, крупные, эффектные. Но смущают повторы. Они достигают какого-то приема, а потом его варьируют — и это уже верняк. Мы же все время рвемся к новому, хоть и не все удается. В этом разница наших методов.

Фото Ф. Ибрагимова

«Цветком в петлице» называл Оскар Шлеммер театральное творчество Баухауза. Не посягая на создание театра в собственном смысле этого явления, мастера Немецкой художественной школы предпочли экспериментальную театральную студию — сцена как уникальный феномен архитектурного формообразования вселяла надежду убедительно воплотить идеи и смоделировать свою версию конкретной, жизненной ситуации. Но рожденный как «рабочий инструмент» нового метода художественного конструирования, театр Баухауза неожиданно явил миру уникальные и удивительные формы. Он сразу же приковал к себе внимание современников смелостью идей, углубил смысл многих прогрессивных начинаний рубежа XIX и XX столетий. Отголоски театральных экспериментов Баухауза слышны и на сцене наших дней.

Сегодня этот театр, как и сам Баухауз, не существует. Он — перевернутая страница истории. Перевернутая, но не забытая...



О. Шлеммер стоит в числе лидеров Баухауза. Его творчество было многопланово и зажигательно. Его идеи легко обретали последователей. Фактически именно ему принадлежат самые серьезные театральные разработки. Среди них особое место занимает шлеммеровская версия конструирования спектакля и сцены.

Эстетика и метод Баухауза — «тотальный художественный синтез», по определению В. Гропиуса, — претендовали дать миру новую гармонию и этим облагородить человека. Художественный синтез должен был объять все стороны жизни и заново сконструировать ее фор-

СЦЕНА



Сценическое пространство О. Шлеммера

Светлана Погадаева

ЖЕЛТЫЙ

1. Пространство функциональной активности человека-актера
2. Сценическое пространство и актер: структура демонстрационного пространства как среда сценического действия актера
3. Номограмма «танцевальной математики»
В основу сценической композиции и структуры игрового пространства Шлеммер ставил партитуру движения актера. Тщательно построенная графически по всем координатам и выверенная в соотношениях с фигурой и пластикой актера, партитура затем сопоставлялась с общими законами композиции пространства. Этот метод конструирования Шлеммер называл «танцевальной математикой».

Баухауз — Государственная немецкая высшая школа дизайна, строительства и ремесла. Основан Вальтером Гропиусом в 1919 году в Веймаре. В 1933 году в Берлине после прихода к власти фашистов Баухауз прекратил свое существование.

мы на основе первоэлементов. Чтобы раскрыть идеи Баухауза на сцене, нужно было создать спектакль, где моделировалось бы единство человека и среды.

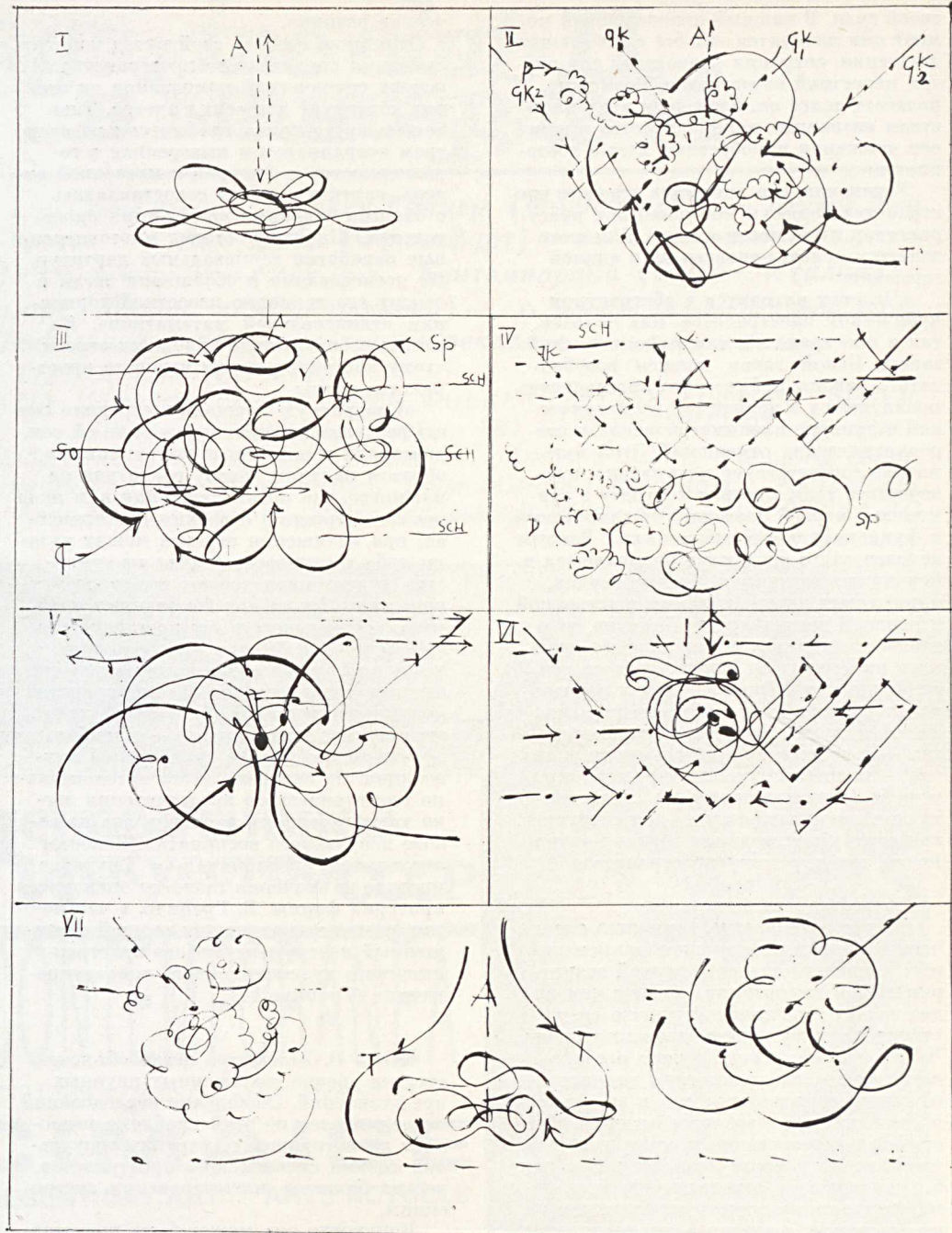
Новый метод требовал конструирования зрительного образа спектакля как геометрической структурной композиции. О. Шлеммер поясняет его кратко и точно: «Наша эпоха характеризуется абстракцией, которая, с одной стороны, расчленяет целое и доводит его до абсурда, до распада его прежнего содержания, а с другой — синтезирует для создания нового целого... Сцена, которая должна быть картиной жизни эпохи, не может пренебрегать этими признаками... Форма проявляется в развитии линии, поверхности, объема в высоту, ширину и глубину. В конкретном выражении — это геометрическая конструкция, поверхность или пространство... Форма и цвет — средства художника — и дополнительно к ним пластика способствуют созданию образа. Место действия — пространственная структура — является произведением архитектуры. Художник должен синтезировать все эти элементы в пространстве сцены» (Schlemmer, с. 7, 8, 12). Применительно к сценическому действию этот тезис хорошо иллюстрирует эскиз О. Шлеммера к постановке оперы И. Стравинского «Соловей». Картина «Тронный зал» — геометрическая композиция на фоне черных сукон: вертикальный белый треугольник «древа власти», увенчанный красными и золотыми прямоугольниками «короны». Трон — условная композиция из горизонтальных и вертикальных элементов, его возвышение обозначено светлой окраской пола... Глаз зрителя легко теряет границы сценического пространства — забранное черными сукнами, оно как бы растворяется в окружении, сообщая преувеличенную масштабность тому, что происходит на сцене. Активную часть сцены, где совершается главное действие, художник выделяет двумя разномасштабными цепями кубиков слева и справа по краю переднего плана.

Зрительный образ этого спектакля необычен — его подчиняет себе архитектор. Конструкция обнажается, на сцене — линии и углы, простейшие фигуры и локальные цветовые пятна. Художник стремится раздвинуть и разомкнуть границы сценического пространства в «бесконечность». Композиция лишена статичности, покоя — она легко может сломаться и изменить свой облик. Так Шлеммер создает «открытое» игровое пространство, где с помощью простейших геометрических построений выделяет лишь самые значительные моменты. Сценой овладевает конструктивистская установка, являющая собой символ главных идей, способный от мизансцены к мизансцене менять свои значения. Так разрушался привычный механизм традиционного театра.

«Открытое», свободное и непрерывное конструирование зрительного образа спектакля наделяло сцену способностью универсально варьировать свой облик. Такое было недоступно традиционной сцене-коробке: линейная перспектива строго устанавливала для нее пределы изображения. Здесь принципиально сохранялась «стабильность в пространственных координатах и мобильность в координатах временных».

Новое качество сцены было сопряжено с понятием «пространственно-временных отношений», сложившимся на рубеже XIX и XX столетий. Именно тогда философия, наука и искусство обращаются к синтезу и открывают новый действенный фактор освоения пространства — время как «четвертое» его измерение.

В театре новейшие тенденции рубежа столетий впервые обнаружили себя в творчестве двух замечательных художников Г. Крэгга и А. Апиа. Их теоретические разработки оказали определенное воздействие на пространственную концепцию Баухауза в целом. Оба художника, отстаивая изначальную природу театра от давления смежных искусств, предлагали заменить прежние способы



БАУХАУЗ

организации сценического пространства абстрактной архитектурой. Они первыми отважились возвести на планшете сцены геометрически четкие, прямолинейные объемы и заставили эту простую архитектуру функционировать в спектакле. На их сцене традиционно стабильное пространство уступило место пространству динамическому. И если Г. Крэг рассматривал выразительные возможности такого пространства в сочетании со светом, звуком, движением, чтобы, как отмечает Т. Бачелис, «добиться свободных метаморфоз в сфере мысли» (Бачелис, с. 183), то А. Апиа впервые интерпретирует их как средство раскрытия смысла человеческих отношений через «совокупность всеобщего движения». Баухауз сполна унаследовал у Крэгга и Апиа и архитектурность, и податливую мобильность новой сцены. Но акценты здесь были усилены: геометрическая композиция окончательно сбросила одежды, а мобильность и «открытость» пространства стали претендовать на «безграничность». Позднее и Э. Пискатор, и Б. Брехт соединяли магию свободного универсального пространства с натуральностью деталей, чем добьются огромного изобразительного эффекта.

Универсальное и «открытое» сценическое пространство, способное «безгранично» менять свои объемы и образы, тем не менее нужно было организовать, придать ему оптимальные формы и габариты. Пространственная концепция Баухауза апеллирует к существованию архитектуры как искусству пластическому. Как известно, коренная культурная специфика архитектурно-пластической среды в целом заключается в «отграничении» и организации пространства с помощью материальных масс. При этом сами массы всегда сохраняют по отношению к пространству относительную статичность. В ситуации сцены следует признать обоснованным только такое «отграничение» пространства, которое является следствием движения актера и его взаимодействия с предметным миром сцены в ходе действия. Шлеммеру было важно установить правильные соотношения между пространством и фоном действия. «Сцене как месту действия более присущ фактор движения», — писал он, оставляя приоритет мобильности за игровым пространством. А возможности фона художник объясняет тем, что слагающие его виды искусства (архитектура, скульптура, живопись и пр.) неподвижны по

своей сути. В каждый определенный момент они находятся как бы в застывшем движении, сохраняя равновесие сил внутри целостной композиции. Возможно, полагает далее он, благодаря этим качествам названные виды искусства в наш век движения приобретают новые достоинства.

Установив, что динамика игрового пространства напрямую соотносится с пространством активности актера, Шлеммер задается целью привести их к единой гармонии.

«Человек находится в абстрактном кубическом пространстве. Как человек, так и пространство, каждый имеет свой закон. Какой закон должен возобладать?.. Законы кубического пространства проявляются в невидимой геометрической структуре планиметрических и стереометрических отношений. Этой математике соответствует математика человеческого тела, которая вступает в гармонию с первой благодаря механическим и функциональным движениям... Законы человеческого организма проявляются в невидимых функциях: биении сердца, циркуляции крови, дыхания, умственной и нервной деятельности. Понятно, что человек находится в центре воображаемого пространства, обусловленного этими функциями. Оно сводится к горизонтальному и вертикальному нагромождению флюидов... Человек, с одной стороны, — существо из плоти и крови, с другой — носитель духовности, «мера всех вещей» («золотое сечение»)... Человек-танцор связан законами — он следует как своему внутреннему чувству активности, так и чувству пространства».

Создать равновесие, гармонию сценической картины с помощью рациональных движений актера и верной геометрии общей композиции — вот в чем видит задачу художник. Эту идею он и ставит в основу конструирования сцены. Чтобы решить задачу, нужно исследовать как законы построения демонстрационного пространства, так и законы освоения этого пространства актером. Чувственное переживание пространства свойственно каждому человеку. Оно как бы накладывает определенную антропоморфичность на оценочные критерии пространства, а вместе с тем соотносит пространственное конструирование с психофизиологическими параметрами человека. Смысл этого положения Шлеммера требует, чтобы при конструировании сцены учитывались пространство активности актера и его чувственная оценка физических характеристик места действия.

Впервые с идеей антропоморфизации конструирования сценического пространства встречаемся у А. Аншиа. Именно искусство актера Аншиа рассматривает как тот инструмент, который способен привести к единой гармонии всю сценическую композицию. С верней Шлеммера солидарен А. Г. Габричевский, который полагал, что конструирование пластического невозможно без перенесения на него «первичных состояний субъекта» — психологического переживания и «чувства тела» как сущности индивидуального бытия... Человек — мера всех вещей. Раз кубическое «я» оценивается по отношению к человеческому телу, то естественно, что оно представляется по образу его и подобно, и, в свою очередь, степень антропоморфичности является критерием ценности. Эта версия созвучна и современным концепциям «при-сущности» архитектурного пространства человеку, которые устанавливают тождество между архитектурной пространственной структурой и чувственным переживанием конкретного объема пространства человеком. Здесь нельзя не вспомнить и о «Модулоре» Ле Корбюзье. В западном искусстве, наряду с этим, бытует теория о художественном пространстве как «вместилище вещей». Но между двумя названными точками зрения существует огромная мировоззрен-

ческая разница.

Шлеммер создает свой метод конструирования сценического пространства. В основу сценической композиции он ставит партитуру движения актера. Тщательно построенная графически по всем трем координатам и выверенная в соотношениях с фигурой и пластикой актера, партитура затем сопоставлялась с общими законами композиции пространства. Шлеммер оставил многочисленные наброски танцевальных партитур. Их исследования и обобщения легли в основу его всемирно известной концепции «танцевальной математики». На основе своего метода художник строит схему конструирования игрового пространства сцены.

«Квадратную площадь в середине сцены разделим на принадлежащие ей оси, диагонали и вписанные круги; таким образом получим основу геометрии на планшете, где потом движения нам ясно покажут принцип освоения пространства; при натяжении веревки между углами куба возникает середина пространства, а диагонали делают его стереометрическим. Линии как бы атакуют человека, вступающего в это пространство» (Мойжишева). Можно предположить, что в этой схеме автор пытается свести воедино два пространства: пространство активности актера и абстрактное демонстрационное пространство, — с наибольшим эффектом для общей сценической композиции. За «кадром» этого ортодоксально геометрического представления легко угадывается его расшифровка на основе визуального восприятия. Законом визуального восприятия в Баухаузе придавали значение главного оценочного критерия формы. В. Гропиус, в частности, рассматривал их как «самый совершенный инструмент любого пространственного художественного конструирования» (Гропиус 91).

Схема О. Шлеммера легко объясняется на уровне современных научных представлений. Обобщение исследований последних лет по этой проблеме позволяет сконструировать картину визуальной оценки сценического пространства, весьма близкую шлеммеровским построениям.

Конкретно она может быть представлена как некая трехмерность, образованная рядом характерных направлений линий зрения. Эта структура, обладающая симметрией, асимметрична как визуальная схема. Человек яснее воспринимает предмет, находящийся справа, хотя психологически всегда ждет его появления слева. Таким образом, наш взгляд, произвольно осматривая пространство, всегда скользит слева направо. Это первое и главное силовое направление визуального восприятия, а следовательно, и структуры кубического пространства. Второе силовое направление соответствует взгляду снизу вверх, от земли как от точки опоры. Но в действительности человек привычно объединяет эти два направления в диагональное от нижнего левого угла к верхнему правому. Это третье силовое направление — линия активного действия. Линия пассивного действия (падения) — диагональ, соединяющая верхний левый угол с нижним правым. Таковы планиметрические линии. Стереометрические линии — это диагонали, соединяющие противоположные углы куба. Точка пересечения стереометрических диагоналей — центр кубического пространства (геометрический и визуальный). Строго говоря, визуальный центр расположен несколько выше, поскольку взгляд описывает дугу, а не прямую линию, но для сценических построений это несущественно. Такое распределение стереометрических и планиметрических линий устанавливает точные соотношения и положения активных и пассивных зон внутри ограниченного кубического пространства.

В соответствии с распределением силовых линий и плоскостей визуальная активность возрастает в передней, верхней и левой частях кубического прост-

ранства и, напротив, — падает при движении вниз, вправо и вглубь. Понятно, что самой активной точкой будет геометрический центр, а наиболее активные зоны распределяются по вертикали и горизонтали от него.

В сценическом пространстве наиболее эффективными будут движения и композиционные построения по стереометрическим диагональным направлениям. Движения по диагонали слева направо психологически воспринимаются как самые длительные, поскольку взгляд зрителя автоматически постоянно будет возвращаться налево, и наоборот — для движения от дальнего левого угла к ближнему правому. С левым дальним углом связано ожидание объекта, с правым дальним — его неожиданность. Выход актера по центру сцены маловыразителен. Но особенно ярко будут восприниматься все мизансцены в левой части сцены. Горизонталь кубического пространства рождает ощущение непрерывности, покоя; вертикали — ритма, экспрессии.

Таким образом, шлеммеровская версия конструирования сценического пространства, точно соразмеренная с позитивной пространственной концепцией Баухауза, отразила корневые черты современной системы художественного моделирования на основе «тотального художественного синтеза». Своеобразие подобной эстетической ориентации как в театре, так и во всех пластических искусствах подводит к логике универсальных структурных построений пространственной гармонии целого.

Теоретические разработки О. Шлеммера занимают исключительное место в наследии Баухауза, которое оставило заметный след в истории и судьбах не только немецкой, но и мировой культуры. Уже в 20-е годы в театральной культуре Германии существовал феномен, раскрывший смысл баухаузского художественно-пространственного конструирования на большой сцене — режиссерская практика Э. Пискатора. В 30-е годы эти позитивные идеи были подхвачены советскими зодчими. Концепция сценического пространства и «танцевальная математика» О. Шлеммера находят понимание и развитие и в современной сценографии, и в хореографическом театре (например, балетная постановка «Девятой симфонии» на музыку Бетховена, выполненная М. Бежаром, 1964, труппа «Балет XX века», балетные постановки П. Тейлора, балетная труппа Нью-Йорка и пр.).

Schlemmer O. Mensch und Kunstfigur, Bauhausbüher (4), 1924.

Wenger H. W. Das Bauhaus. 1919—1933. Weimar—Berlin—Dessau, Vrlg. G. Rasch, 1962.

Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971

Аншиа А. Размышления о пространстве и времени. 1920 (рукопись перевода), архив НИИ общ. зданий Госгражданстроя СССР

Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства от Антуана до Крэга.— В сб.: Западное искусство. XX век. М., 1978

Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974

Габричевский А. Г. Пространство и масса в архитектуре.— Искусство, 1923, № 1

Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1963

Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство.— Декоративное искусство СССР, 1974, № 4

Мойжишева И. Творчество художников Баухауза.— В ж.: «Acta scenografica», Прага, 1964, № 67/10, рукопись перевода

Otto W. Der Rausatz. Neue Gestaltungsproblema der Architektur, Stuttgart, 1959

Райр Ф. Л. Будущее архитектуры. М., 1960

Разгон М. Города будущего. М., 1969

Рябушин А. Развитие жилой среды. М., 1976

Френкель М. Современная сценография. Киев, 1980

Art magazine club Д В Мансарде И

Арт дас Кунст мегезин (Гамбург), в лице Ханса Плачека **Волкен Крацер (Франкфурт)** — Бригитта Шенк
Кунстфорум (Кельн) — Стефан Шмидт-Вульфен **Арт Фейр (Франкфурт)** — Янита Каеги, менеджинг директор
Симейз. Презент дей арт (Франция) — гл. редактор Джин-Роберт Арно **Контемпорани (США—Италия)** —
 Антони Калнек, менеджинг редактор **Флеш-арт (Милан, международный)** — гл. редактор Джанкарло Полити, Хелена
 Контова, Джантино Ди Пьетрантонио **а/к «Люфтганза», отдел культуры и рекламы** — Анне-Мария Бекман

LIST OF PARTICIPANTS

Hans Platschek, ART DAS KUNST MAGAZIN, Hamburg. Brigitte Schenk, WOLKENCRATZER, Frankfurt. Stephan
 Schmidt-Wulffen, KUNST FORUM, Koeln. Anila Kaegi, Managing director, ART FAIR FRANKFURT, Frankfurt.
 Jean-Robert Arnaud, Editor-in-chief, CIMAISE PRESENT DAY ART, France. Anthony Calnek, Managing editor,
 CONTEMPORANEA, U.S.—Italy. Guancarlo Politi, Editor-in-chief, Helena Contova, Giacinto di Pietrantonio,
 FLASH ART INTERNATIONAL, Milan. Anne-Maria Beckman, culture and publicity department, LUFTHANSA AG,
 West Germany.



**Декоративное
Искусство СССР**

CONTEMPORANEA

INTERNATIONAL ART MAGAZINE

CIMAISE

PRESENT DAY ART ARTS ACTUELS

ИСКУССТВО

7/1989

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Flash Art

THE LEADING EUROPEAN ART MAGAZINE • № 149 • NOVEMBER/DECEMBER 1989 • US\$ 7

ТВОРЧЕСТВО

1989 N5

Ежемесячный журнал
теории и критики современного
изобразительного искусства
Орган Союза художников СССР
Выходит с февраля 1957 года

WOLKENKRATZER

ART JOURNAL

art

Das Kunstmagazin: Aldo Rossi
und der Streit um sein Deutsches
Historisches Museum ■ Neue Plastik
aus der Schweiz ■ Blick auf junge
Kunst ■ Porträt Kazuo Katase

KUNSTFORUM

Bd. 100, April/Mai 1989

INTERNATIONAL



ТВОСССР

WOLKENKRATZER

ART JOURNAL

D 8020 F

1990
1386
architektur fotografie mode musik theater film literatur design
Текоративное



Kunst
Gesell
und

Das Kunstmagazin: Besuch bei
Ian Hamilton Finlay ■ Neue deutsche
Dokumentar-Fotografie ■ Wie man
einen Schinken malt ■ Nam June Paik
in Paris ■ Porträt Thomas Herbst

Nr. 10
Oktober 1989
DM 14
KOLLEKTIVE
IST DER
KUNSTBEFRIER
AM ENDE?

CONTEMPORANEA

INTERNATIONAL ART MAGAZINE

NOVEMBER 1989
Vol. II No. 8 \$8



ON KAWARA
GERHARD RICHTER
A NEW 3 PENNY OPERA
HUGH O'DONNELL
CANADIAN ARTISTS AND MUSEUMS
STUDIO COLLECTION

art

ТВОСССР



Bernhard Heisig
Der Maler
als Kämpfer,
Mahner
und Ketzer

WINTER
INTERNATIONAL
FESTIVAL



art

Das Kunstmagazin: Aldo Rossi
und der Streit um sein Deutsches
Historisches Museum ■ Neue Plastik
aus der Schweiz ■ Blick auf junge
Kunst ■ Porträt Kazuo Katase

Nr. 9
September 1989
DM 14

NEUE SERIE
IM BANN
VON FARBE
UND LICHT

Искусство
7/1989

Art

149 - NOVEMBER/DECEMBER

CIMA

PRESENT DAY ART

KUNSTFORUM

INTERNATIONAL

Bd. 100, April/Mai 1989



KUNST UND PHILOSOPHIE

JAN KOET
zur nächsten
documenta

HARALD GZEEBMAN
über
neue Projekte

DON JUDD
zum
Gilderstreich

ИСКУССТВО

ПРАЗДНУЕТ 200-ЛЕТИЕ
ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

7/1989

ЛЕГЕНДА
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Art magazine club Д В Мансарде И

Итак, в мансарде «ДИ», в самом центре советской столицы собрались люди, заочно давно и хорошо знакомые, но до сих пор никогда не встречавшиеся и даже не знавшие, как оказалось, что им есть о чем поговорить.

Из выступления Аниты Каеги
ЯРМАРКА ИСКУССТВ, Франкфурт

— ... Вот уже много лет, как существует масса художественных журналов и их количество растет с каждым годом. Но я никогда не слышала, чтобы редакции собирались вместе и что-то обсуждали.

Джанкарло Полити
ФЛЭШ АРТ, Милан

— ... Я тоже не сразу мог понять, что имеется в виду. Потому что до недавнего времени, насколько я знаю, не было никакого сотрудничества между журналами на Западе. Мы, конечно, смотрели друг на друга, но чаще всего между нами существовала очень сильная конкуренция, а не сотрудничество.

Из выступления Стефана Шмидт-Вульфена
КУНСТФОРУМ, Кельн

— Художественное творчество сейчас воспринимается как продолжение философии другими средствами. Роль изобразительного искусства на Западе кардинально меняется. Это не значит, что его сила истощается. Это значит, что те правила, которые может вывести из своего опыта человек, половина головы которого седея, уже не работают. Критики пишут сейчас о философии больше, чем об искусстве. Но как соединить философские взгляды и проблемы искусства — этот вопрос остается нерешенным. Как выработать общий язык, на котором мы могли бы без недоразумений высказываться о произведениях? Нужно учиться этому.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ»

... Эта идея родилась в редакции журнала «Декоративное искусство». Будучи в силу известных обстоятельств изолированными от западного культурного мира, мы считали, что там журналы по искусству очень тесно и регулярно общаются. Журналы европейские хотя бы. Каково же было наше удивление, когда мы обнаружили, что никакого контакта нет. Медицина контактирует, космос контактирует, даже военные, даже ЦРУ с КГБ пробуют садиться за один стол. Всюду объединения, ассоциации, международные встречи. И лишь наши журналы по искусству так разьединены.

Анализируя эту ситуацию, мы пришли к выводу, что тут действует нигде не записанный какой-то «ранжир», какой-то «статус» или «имидж», которому должен соответствовать редактор. Он дарит свои идеи авторам, обогащает чужие статьи, но сам он в нашей культуре — за ширмой. Возьмите фигуру режиссера. Какой он ни есть, все знают, что это «его фильм», «его спектакль». Его приглашают на телевидение, в газету, слушают, что он думает. А ведь мы — такие же режиссеры журнального пространства. Общаются художники, галеристы, критики. Почему же наш голос — именно редактора — так негромко? Только потому, что в современной культуре нет такого имиджа, такого статуса! Так давайте его создавать.

... Даже за нашим «круглым столом» мы видели, как сотрудники журналов не могли поверить, что нам интересны именно они, их взгляды, реакции, их представления. Они как бы еще не проснулись для себя как интересные люди, передоверили все это другим.

Между тем, когда нам удавалось разговорить кого-нибудь, мы слышали такие интересные вещи, каких не узнаешь ни от кого другого. Например, вчера (к сожалению, в частной беседе) Джанкарло Полити рассказывал нам, каким образом деньги от наркобизнеса и супердоходы промышленников вовлекаются в современное искусство и вызывают рост цен. Это было фантастически интересно. И объяснить это мог именно редактор журнала, к которому стекаются все пульсации, все точки зрения, который аккумулирует все импульсы художественной жизни.

... Добавьте самое главное: современное искусство все больше требует комментирования, интерпретации, философской расшивки. Почему же именно те люди, которые годами накапливают и знания, и особую чувствительность к проблемам искусства, — именно эти люди сегодня не востребованы культурой!

Из заключительного слова председателя встречи

Стелла Базазьянц («ДИ», Москва)

— ... Мы готовы принять гостей у себя в стране, обеспечить им вполне сносные условия проживания, быть гидами, показывать не только музеи, а то, что не всегда лежит на поверхности художественной жизни, что надо знать изнутри.

Это наше предложение основано не на материальных возможностях журнала, а на личной готовности. Я готова пригласить Вас, Стефан, на две недели приехать в Москву. Или другого сотрудника вашего издания, который захочет приехать. Я приглашаю любого участника нашей встречи. Давайте общаться, как ездили друг к другу люди в XIX веке, приезжая в замок, получая комнату и живя там. Мы не представим вам замка, но вполне нормальные человеческие условия и профессиональное общение, я думаю, это все, что нам нужно. Это — частное приглашение.

Бригитта Шенк
«НЕБОСКРЕБ», Франкфурт

— Я считаю, мы должны принять это предложение. Существуют разные средства и пути взаимного общения. Можно это сделать и как-то иначе.

Стефан Шмидт-Вульфен
«КУНСТФОРУМ», Кельн

— ... И самое главное — чтобы когда мы вместе встретимся здесь в следующий раз, — чтобы сама эта встреча стала таким событием, которое было бы интересно для общества. Только тогда вы докажете, что правы в своей идее.

Из выступления Хелены Контовой
ФЛЭШ АРТ, Милан

— Развитие искусства в Восточной Европе долгое время шло как бы назад, как минимум, было заторможено. Поэтому еще совсем недавно было трудно начинать диалог с восточными странами. Сейчас положение изменилось и изменился климат, атмосфера. Это чувствуется всюду, особенно в Советском Союзе. Нас очень интересует эта ситуация.

Бригитта Шенк
НЕБОСКРЕБ, Франкфурт

— Я поняла из ваших очень разумных разговоров, что мы должны не просто освободить какой-то вакуум для публикации русских авторов. Да это, вероятно, и невозможно, поскольку мы все очень разные и по структуре, и по характеру аудитории. Но вот предложение, в частности, господина редактора «Арта» — создать обмен информацией, — или ваша идея регулярного общения мне кажется более реалистичной. Хотя я не знаю, как это можно организовать на практике.

Ганс Плачек
АРТ, Гамбург

— В ходе нашего совещания мы должны наметить пути преодоления сложностей не только языкового происхождения. Это и трудности различного исторического наследия в отношении понимания искусства.

Анна-Мария Бекман
авиакомпания «ЛЮФТГАНЗА АГ»

— Я представляю авиакомпанию «Люфтваганза», которая участвует в этом мероприятии. Это крупная компания, которая очень интересуется вопросами искусства и занимается поддержкой различных культурных проектов. Вот почему, когда к нам обратились организаторы этого мероприятия с идеей клуба журналов по искусству, нам показалось это интересным.

Ведь речь идет о некоей незадействованной в современной художественной жизни культурной силе.

А это — я имею в виду организацию культурных новаций — как раз входит в концепцию нашей деятельности в области искусства и культуры.

22—23 ноября сего года в Москве, в редакции журнала «Декоративное искусство СССР», по инициативе журнала и при содействии авиакомпании «Люфтваганза» и ВО «Союзхудожэкспорт», СХ СССР, состоялась международная встреча журналов по искусству.

В течение двух дней за «круглым столом» редакции проходили совместные заседания, во время которых сотрудники журналов знакомились друг с другом, рассказывали о своих изданиях, о том, какую роль играют журналы по искусству в общественном и художественном процессе. Обмен мнениями и дискуссии позволили выявить взаимный интерес к теоретическим и философским проблемам современного искусства.

Была проявлена готовность к возможным формам профессионального общения в дальнейшем, обмену информацией, статьями и фотоматериалами, обмену журналами, участию в совместных встречах и личных контактах.

Art magazine club

The people who met in the very heart of Moscow have known each other well for a long time as authors, although they never met face to face and, surprisingly, did not know they had quite a lot to tell each other.

Anita Kaegi, managing director,
ART FAIR FRANKFURT:

...Art magazines have been published for years and their number is increasing from year to year. But, frankly, I never heard about their editors getting together to discuss things.

Giancarlo Politi, editor-in-chief,
FLASH ART INTERNATIONAL:

...It took me some time to understand what was meant. Until recently, as far as I know, there was no cooperation whatsoever between magazines in the West. Naturally, we kept an eye on each other, but it was stiff competition, not cooperation.

COMMENT OF DEKORATIVNOYE ISKUSSTVO (DA):

The idea of bringing art magazine editors together originated here. We acted under a misapprehension: feeling somewhat isolated from the Western world of culture by the force of certain circumstances, we believed that there existed close and regular ties between art magazines there. It came as a complete surprise to hear that there was no contact at all. Physicians are in contact, space explorers are in contact, the military, too, even the CIA has tried sitting down at the same table with the KGB. Associations, rallies, gatherings are a sign of the times. Art magazines alone are dissociated to such an extent.

Having reviewed the situation, we arrived at the conclusion that a factor is involved that obstructs contacts, a kind of unwritten statute or a status image to which an art magazine editor has been insured to correspond. An editor dispenses ideas to authors, enriches other people's materials with his wisdom, but remains hidden from view, as if behind a screen in our culture.

Take a director, for example, Good or bad, he is known to everyone by 'his film' or 'his production'. Aren't we directors of magazine space? Artists, critics and gallery managers meet and speak out. So why are our voices — voices of editors — hardly ever heard? Because modern culture has no status image for an art magazine editor? So let us create one.

Even here, at the roundtable, we saw magazine editors stare in disbelief when we said we were interested in their own views and responses, their ideas. They seem to lack awareness of themselves as interesting people. They have delegated everything to others.

And still, when we did manage to get them talking, we heard the most interesting things. Giancarlo Politi told me, in a private talk, unfortunately, how drug money and superprofits of industrialists were involved with modern art to push up prices. This was amazing. None else but an art magazine editor could explain things like that — for he is at the core of artistic life, all viewpoints and all impulses of that life.

... Add another important thing — modern art calls for ever more comment, interpretation, philosophical deciphering. So why should these people, who spend years accumulating knowledge and cultivating specific sensitivity towards art, remain hidden from view?

Stella Bazazyants, DEKORATIVNOYE ISKUSSTVO, Moscow:

— In closing, I would like to stress that we are prepared to host meetings in this country, provide accommodation and tours, to introduce editors not only to museums but also to things that are largely below the surface of artistic life, what only insiders can tell you.

This proposal is not based on the magazine's material potential, but on personal willingness, readiness and ability. Myself, I am prepared to invite you, Stephan, for a fortnight's stay in Moscow. Or anyone else from your publication who would like to come. I extend this invitation to all participants of this gathering. Let us meet each other, as people did in the 19th century when a guest room was always ready to receive a visitor from another land. We have no castles to accommodate you in, but after all what we really need are normal human conditions for living and professional communication. This is a private invitation.

Brigitte Schenk, WOLKENKRATZER,
Koeln:

— I believe we should accept this invitation. There are many ways and means of mutual communication. Other options are also there.

Stephan Schmidt-Wulffen, KUNST
FORUM, Koeln:

— The main thing, as I see it, is to make our next meeting an event of interest to society. This will bear out the correctness of your initiative.

Stephan Schmidt-Wulffen, KUNST
FORUM, Koeln:

— Art activity is now viewed as another form of philosophic outlet. The role of visual arts is undergoing a radical change in the West. This does not imply that its potential is being exhausted.

Critics are writing more about philosophy than art. But how philosophic views and art problems are combined remains an enigma. How can a common language be worked out to enable people to discuss works of art without incurring misunderstanding? This is something we have yet to learn.

Brigitte Schenk, WOLKENKRATZER,
Frankfurt:

— I understood from your extremely sophisticated talk that we are expected to leave room for the publication of Russian authors — which, incidentally, is hardly possible because the structure of our publications and our audience differ so much. But some proposals, especially that by the ART editor to start information exchanges, or yours — to begin regular communication — seem quite plausible to me. Although practical organisation it beyond me.

Helena Contova, FLASH ART, Milan:

Art in Eastern Europe seemed as if it had stalled, perhaps it was even regressing or degrading. And this made dialogue with East European countries difficult. The situation has now changed, the climate, the atmosphere are different. This is being felt everywhere, especially in the Soviet Union. We are very interested in this new situation.

Hans Platschek, ART DAS KUNST MAGAZIN,
Hamburg:

— During our conference we should outline ways to overcome difficulties that are not only linguistic in nature. They are mainly difficulties which arise from differences in our historical backgrounds and stimulate differing understandings of art.

Anne-Maria Beckman, culture and publicity
department, LUFTHANSA AG, in an interview:

— I represent LUFTHANSA AG airlines. We participate in this project. We are a major company that takes an interest in the arts and supports various cultural ventures. When we were approached by the organisers who proposed the idea of a magazine club, we found the idea interesting.

It was connected with an untapped cultural resource, and the promotion of cultural innovations is part of our programme, a component of the concept of our activity in the field of culture and art.

An international gathering of art magazine editors was held, at the initiative of the DEKORATIVNOYE ISKUSSTVO (Decorative Art) magazine, the LUFTHANSA AG Airlines and the SOYUZHKHUDEXPOT Association, at the Moscow office of the DA magazine on November 22 and 23, 1989.

The two-day roundtable conference helped editors to get to know each other personally and exchange information about their publications and the role played by art magazines in the social and artistic process.

The discussion clarified the mutual interest in theoretical and philosophical problems of modern art.

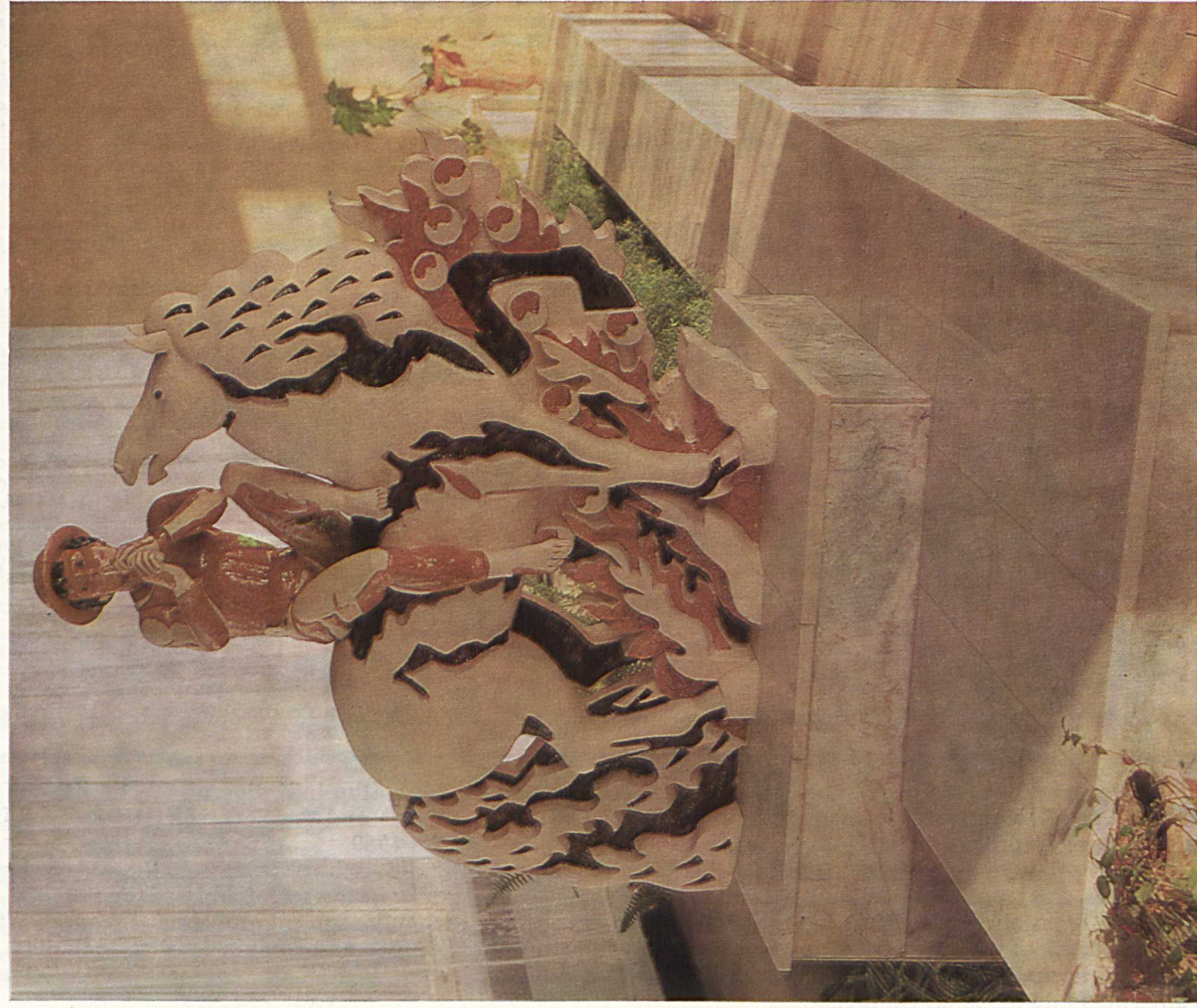
Readiness was displayed to promote further professional exchanges and communication, including exchanges of people, information, articles, photo materials, and magazine issues, as well as readiness to participate in mutual gatherings and personal contacts.

Белорусская керамика в интерьере

Н. Кухаренко
Декоративная фигура
Летний сад
в гостинице «Беларусь»
Керамика

Г. Киришина
Декоративные фигуры
Летний сад
в гостинице «Беларусь»
Керамика

Н. Байрачный
Декоративная фигура
Ресторан в г. Молодечно
Керамика





Да, мы маргиналы, и культура у нас посадская — в худшем значении этого слова: утратившая корни, промежуточная, вторичная, паразитирующая, агрессивная... Справедлива ссылка на Тынянова¹. Он описал посад как очевидец и проанализировал его культурологически грамотно, несмотря на конкретно-историческую обусловленность антимещанского пафоса как тыняновского текста, так и шестидесятилетнего контекста его публикации в «Новом мире»². Тогда еще были иллюзии, что мещане («посадские») — это некто «они», а не мы. Теперь иллюзии развеялись. И как бы мы, то есть просвещенная публика, обладающая высоким художественным вкусом, ни гнушались картинками, что продаются в Москве на Арбате и в Измайлово, а также в некоторых им подобных точках на карте нашей необъятной родины — все равно это наше, родное, кровное, выстраданное и выношенное...

Как мы радовались, когда года три-четыре назад милиция перестала гонять с опушки Битцевского лесопарка художников, самостийно выносящих на всеобщее обозрение свои, не апробированные никакими художествами, сомнительные шедевры! Вот, думали мы, она, исковая модель художественной жизни: свободной, плюралистичной, демократичной, самокупаемой и самофинансируемой. Радовались самому факту, что «можно». И битцевский художественный базар воспринимался нами как победа прогрессивной общественности над обскурантами.

Но вот либерализация культурной политики состоялась, а результаты этой либерализации оказались не весьма удовлетворительными. Под сенью лесопарков на исторических местах нелегальных нонконформистских мавзоев, на завоеванных художниками плацдармах городских улиц махровым цветом цветет тот самый дурной вкус, от которого оберегали нас всяческие художества, отборочные комиссии и прочие посредники между искусством и народом. «То-то же!» — злорадствуют они.

Свобода породила «кооп-арт». Термин этот весьма условный, он не совсем верно характеризует обозначаемый предмет. Дело не в том, что творцами базарного искусства являются в основном кооперативы. Немалую лепту вносят в него и так называемые итедешники. Дело в том, что дозволенное народу мелкое предпринимательство и искусство, продающееся под открытым небом, слились в представлении публики в единый кооперативный образ — симбиоз экономики и эстетики. Правильнее было бы без затей назвать этот род деятельности кустарным художественным ремеслом — но тогда потребовались бы уточнения: современное, городское... А когда слышишь «кооп-арт» — сразу понятно, о чем речь.

В прежние годы у кооп-арта были предшественники — не по лесному базированию, а по «продажной» сути. Широко были распространены частное ювелирное дело, шитье, вязание, изготовление «африканских» и «монгольских» масок. В семидесятые годы предпринимались попытки охватить это неорганизованное художество услугами художников и торгового посредничества. Работы мастеров-любителей стали продаваться в магазинах «Русский сувенир», «Русские узоры» на комиссионных началах... Но ясно, что нынешний кооп-арт — это новый этап. Новизна кооп-арта лежит в социально-экономической плоскости.

Возможность публичной реализации себя в качестве художников получили дилетанты, умельцы, полупрофессионалы. Теперь они выступают как общественная сила, способная постоять за себя. Объединения их насчитывают тысячи членов. В торговле кооп-арт составляет конкуренцию сувенирной промышленности и худфондовским салонам. По посещаемости Измайлово и Арбат превзошли музеи и выставочные залы.

Задаваясь вопросом, откуда эта общественная сила взялась, следует прежде всего иметь в виду курьезы и несообразности нашей исторически сложившейся и сейчас еще не сильно поколебленной системы организации художественной деятельности. Система эта не любит промежуточных форм, что находит свое отражение и в искусствоведческом освещении различных художественных явлений. Сфера народного искусства старается отмежеваться от всего «нетрадиционного», выталкивая промежуточные явления в область самодеятельности. В обиходе Союза художников оценка «профессионально» значит «хорошо», а про популярную в народе шиловинку и глазувинку искусствоведы говорят: дескать, непрофессионально. Но самое неприятное для промежуточников то, что лишенные статуса в иерархии искусств, они фактически остаются за пределами искусства как такового, и это печально сказывается у кого на моральном самоощущении, у кого на материальном положении.

Кооп-арт стал прибежищем промежуточных явлений — не всех, но некоторых. Нынешний контингент базарных художников не готовил себя к этому поприщу специально. Люди пошли в кооп-арт не от хорошей жизни. Кадровый состав его пестр. В самом общем виде его можно классифицировать следующим образом: во-первых, это профессионалы — недоучки и неудачники; во-вторых — художники-любители, пожелавшие сделать свои увлечения источником заработка; в-третьих — кустари, чье ремесло в наших условиях хозяйствования долгое время вынуждено было прикидываться невинной самодеятельностью. Довольно четко выделяются выпускники и студенты училищ прикладного искусства — они торгуют тем, что «проходили», — лаковой миниатюрой, матрешками, работами в стилях народных промыслов. Остальных кооп-арт как бы стрижет под одну гребенку.

Большую роль тут играет ремесленная добротность работы, моменты чисто технологические. Важно не столько уметь рисовать, сколько уметь сделать вещь, придать ей товарный вид — ту же картину или графический портрет. Надо знать приемы и набить руку. В подготовке и переподготовке кадров для кооп-арта оживают реликтовые, свойственные когда-то народному искусству, методы: учиться у мастера в процессе работы, отта-

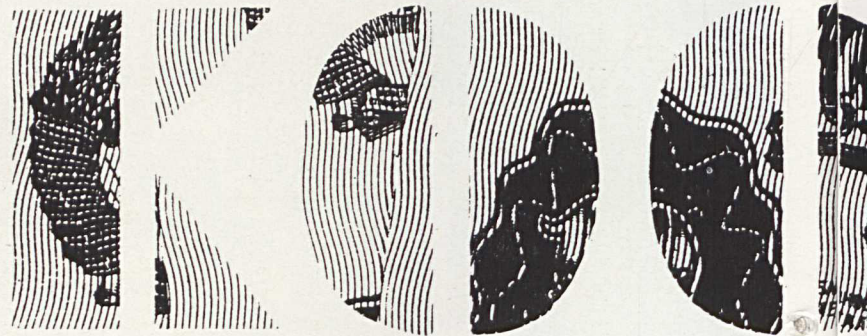
чивать мастерство путем многократного повторения одного и того же, доводя навык до автоматизма, подглядывать у конкурента «секрет» и перенять его... Так возобновляется специфический профессионализм кустарного ремесла, древний, как и сам этот род производства.

Израдную долю кооп-арта составляет бывшая самодеятельность. Она утратила основное свое свойство — бескорыстие, чисто духовную мотивировку труда. Кооп-арт превращает самодеятельность из дополнения в системе культуры в дополнение в системе хозяйства, из доморощенной компенсации различных духовных дефицитов в возможность материального обогащения. Он возвращает до того невостребованным художественно одаренным процентам населения реальную экономическую почву под ногами.

Профессиональное и самодеятельное уравниваются на рынке по мотивировке художественной деятельности, из которой улетучивается все духовное. Кооп-арт представляет собой товарное производство. Как и всякий товар, его продукция имеет потребительскую и меновую стоимость. Первая измеряется духовной ценностью изделия для покупателя, поскольку тот приобретает его под этикеткой художественного произведения, вторая — денежной ценой, представляющей главный интерес для производителя. Природа кооп-арта двойственна: это одновременно и искусство, и не искусство. Однако творцы кооп-арта из всех сил стараются поддерживать имидж искусства, сами себя именуют художниками, культивируют артистическую внешность и поведение.

Имидж художника в кооп-арте ничего не имеет общего с официальным статусом в профессиональном искусстве и субъективной идентификацией личности в самодеятельности. Стать художником тут проще простого. Перефразируя классика: хочешь быть художником — будь им. Надобность в творческом союзе или в должности, дающих статус художника-профессионала, для кооп-артовцев отпадает. Их объединения — это профсоюзные по сути своей (если не сказать «мафиозные») организации, защищающие права членов на торговлю в отведенных для них местах.

Наблюдается фокус обратного развития от высших оргформ искусства к низшим. Начинали с неформальной, в духе време-



Тамара Зиновьева

ни, затеи. В ранней Битце можно было увидеть художество самое разное — от робкого дилетантизма до работ знаменитых мастеров с М. Грузинской. Просвещенная публика ходила туда за острыми впечатлениями, надеясь — и не тщетно — высмотреть что-то оригинальное. Торговля не была исчерпывающей функцией лесной экспозиции. Но очень скоро сформировался собственно рынок. Сузился ассортимент изделий, сложилась устойчивая их номенклатура, соответствующая потребностям и возможностям покупателей. Исходное многообразие манер свелось к нескольким «фирменным стилям», которые культивируются артелями живописцев, графиков, прикладников, и на них же ориентируются кустари-одиночки. Индивидуальное начало иссякает. Углубляется, как в народных промыслах, коллективность творчества.

Выравнивается уровень рыночного искусства. Отпали крайности. Все мало-мальски высокохудожественное пошло на другой рынок, в частные галереи и за границу. Не выдерживают конкуренции работы с явными признаками неумения. Приживаются в кооп-арте середняки. Поднимается сугубо ремесленное качество изделий. Появились хитрые полумеханические технологии, малыми усилиями создающие впечатление добротности и аккуратности работы. В живописи, особенно в миниатюрных картинах, заметны приемы скорописи, придающие лаконизм и отточенность обычным для базарной живописи мотивам. Ремесленная добротность стала служить критерием для установления цен, которые в пределах ассортиментных групп обосновываются размерами, видимой многодельностью, чистотой работы.

Товарное производство художественных изделий предполагает и соответствующий ему творческий метод. От создания уникальных, штучных произведений, сильно друг от друга отличающихся, художники перешли к их серийному тиражированию, к варьированию одних и тех же мотивов. Стандартизация ассортимента способствует формированию образа желанного товара в голове потребителя. На этом основан механизм рекламы: выставленные в людных местах работы рекламируют сами себя и себе подобные.

В кооп-арте естественным путем, без всякого давления «сверху» укореняется свойственная организованным на промышленный манер народным промыслам двухчастная модель

творческого процесса. Сначала идет разработка или поиск образа — потом его тиражирование. Стремление обеспечить спрос на свою продукцию часто подсказывает художникам выбор заведомо апробированного, уже известного публике образного клише. Отсюда и вторичность кооп-арта, его эклектизм и консервативность. Художественный базар выглядит старомодно, хотя он не чужд колебаний моды. Но модной становится не новая форма, а одна из старых форм, почему-то ставшая вновь актуальной. Авангард в кооп-арте не менее традиционен, нежели классика. Попав в кооп-арт, любой стиль или изобразительный мотив имеет шанс застрять в нем навечно.

При том, что кооп-арт подражателен и вторичен, ему нельзя отказать в творческой потенции. Образцовый материал подвергается в нем значительной переработке — вплоть до полной противоположности относительно смысла первоисточника. Парадигма остается узнаваемой, но сама при этом становится знаком другого языка. Из заимствованного материала кооп-арт создает нечто свое, устанавливая свои специфические связи и отношения с жизнью, бытом и всей прочей культурой общества.

Раскрывая культурологический аспект проблемы (самый интересный), надо прежде всего отметить факт существования кооп-арта во враждебном окружении — несмотря на его теперешнюю легализованность и желание художников потратить публике. Неприязненно относятся к кооп-арту искусствоведы, чье совокупное мнение относительно него выражается словом «кич». Стоит проследить, как в данном случае работает мысль искусствоведа. Сначала он устанавливает, что созерцаемое произведение ему не нравится, что оно — плохое произведение, а затем он ищет в тезаурусе своего менталитета термин с подходящим ругательным значением: «...синоним стереотипного псевдоискусства, лишенного художественно-эстетической ценности и перегруженного примитивными, рассчитанными на внешний эффект деталями»³. Действительно, похоже. И тем не менее слово «кич» в применении к кооп-арту обозначает лишь момент психологический — разницу эстетических вкусов у представителей разных «крыльев» культуры, производящего, потребляющего и оценивающего. Но фокус в том, что культура-то одна.

Для интеллигенции кооп-арт — это всего лишь ухудшенный, заниженный вариант культуры «своей»; в нем видят профана-

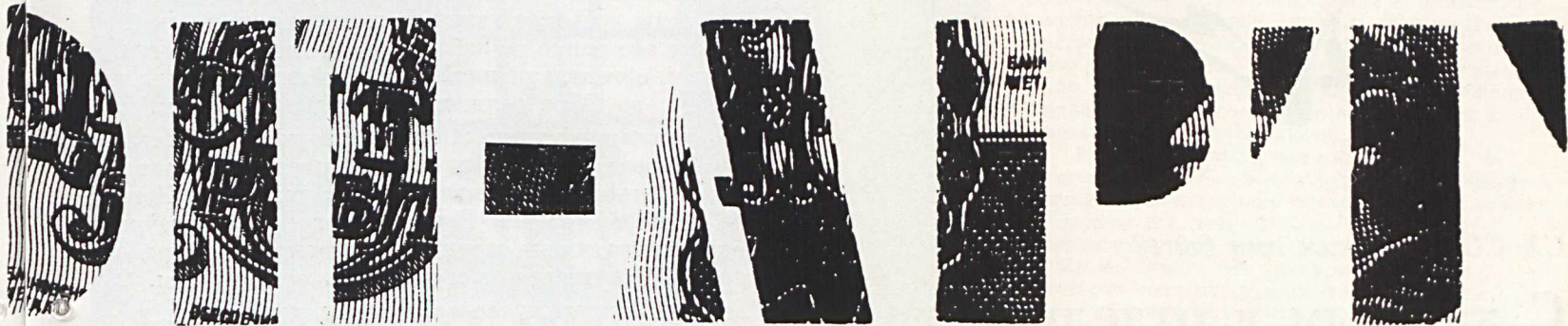
кооп-арт непременно должен быть искусством, ценностью не разрушающим, устоев не повергающим, а все это зиждущим и укрепляющим — в отличие от выставочного искусства, от которого мы сегодня конъюнктурно ожидаем «негатива», горькой правды и прочих нелюбимых-приятных впечатлений, но дома на стенку такое не повесим.

В кооп-арте тоже не все ладно с позитивом. Для позитивно ориентированного искусства нужен идеал. Житейский идеал красоты не имеет у нас воплощения в готовых наглядных образцах. Недоброй памяти меценатство прошлого брало за образец оформление господского (дворянского, купеческого) быта и худобно его копировало. Но так уж исторически сложилось: господские хоромы народ разметал, а ничего равноценно возделенного для себя не определил. И теперь, формируя облик своих жилищ, мы наобум реконструируем нечто приемлемое из случайных остатков прежней роскоши, из того, что удалось достать, и из функционально необходимых элементов технической оснастки.

Кооп-арт, выполняя свою жизнестроительную миссию, занимает для привнесения в быт «красиво» из совершенно чуждой быту области — из искусства. Лидирующим жанром на рынке стала станковая картина музейного толка. Пошло в дело совершенно, казалось бы, ничемное и слабо развитое массовое умение — живопись, которую не только самостоятельности некуда пристроить, но и профессиональные художников конторы заговаривались, да и публика честно признается, что в живописи не разбирается. А базарные художники ухитряются приспособить ее к бытовым нуждам.

Станковую картину из самодостаточного предмета они превратили в обиходную вещь, в предмет оформления интерьера, и важен тут уже не столько построенный посредством красочных мазков образный мир, не оригинальное видение художника, сколько само наличие картины со всеми присущими ей атрибутами. Арбатская картина есть адаптированный для дома образ незнакомой, музейно-выставочной красоты, эталонное «воспоминание о живописи», напоминание о ней. Такая картина сливается с деталями интерьера в сплошное нерасчлененное целое. Ее тут только не хватало.

Переход в декоративно-прикладное состояние для станковой



цию высокой культуры, а не самостоятельный, пусть и низкий, феномен.

Это неприятие хоть и справедливо по-своему, но и не безосновательно. Один из аргументов против художников такой: «К сожалению, на Арбате не так часто встретишь живописи и графику высокого класса, гораздо больше дешевых копий, пошлой безвкусицы». И приговор: «...предполагается запретить свободную торговлю на Арбате, улица не должна, по нашему мнению, быть рассадником пошлости и безвкусицы»⁴. Тут уже не глас искусствоведа, а глас районного начальства.

Их можно понять. Арбатские жители и власти воспринимают свою улицу как дом родной, как продолжение жилища, а оккупировавшее ее искусство — как обои в отремонтированной за казенный счет квартире, не ими выбранные и потому ненавистные, хотя сами по себе обои тут не виноваты. А людям из других районов, приходящим на Арбат погулять, затаившимся с художниками нравится, так как для них, пришлых, — это выставка. Кратковременное созерцание плохого искусства большого вреда не делает, и вред этот с лихвой компенсируется удовольствием от выплескивания вонне накопившего критического пафоса. Но можно предположить, что даже сверхвысокохудожественные шедевры, самовольно вторгшиеся в домашнюю среду обитания, вызовут наш протест. Нет уж, пусть искусство будет отдельно, а жизнь отдельно.

Разведенность изобразительного искусства в жизни по разным зонам социального бытия — это один из архетипов нашей культуры. Для искусства — музеи, выставки, книжки с репродукциями, сень лесопарков; для жизни — скупо дозированная жилплощадь и аскетический соцкультбыт. Общение с искусством — особая функция жизнедеятельности, особый поведенческий ритуал.

В таких вот безрадостных обстоятельствах появление кооп-арта знаменует собой дерзновенную попытку возбудить встречное движение двух изолированных зон к срединному пункту их взаимопроникновения. Кооп-арт — какое-никакое, но все-таки искусство, задача его жизнестроительная. Условием его коммерческого процветания является способность проникнуть в обиходную среду обитания — путем ли нахальной агрессии или более тонкими, ненавязчивыми методами. Отсюда следует, что

живописи — не новость. Достаточно вспомнить федоскинские миниатюры на коробочках из папье-маше, копии и реплики передвижнических картин. Теперь отпала нужда и в рудиментарно-утилитарной форме предмета. Меняется характер использования картины и характер ее восприятия. И вот уже картина маслом в багете, наряду с матрешками, относится к разряду русских сувениров...

Кооп-арт производит переборку ценностей не из культуры в культуру (из деревни в город, как старорежимный посад), а внутри культуры с одного полюса на другой. На одном полюсе культура имеет максимальную концентрацию, на другом — ее почти нет. А когда в зону практической некультурности, в не оформленный искусством быт поступает нечто от культуры — значит происходит сдвиг структурных элементов самого здания культуры. Возможно, это и есть начало изживания ее маргинальных черт, возвращения ее укорененности в жизненном укладе.

Так стоит ли обрушивать на кооп-арт критический пафос? Этично ли гнущаться базарным искусством за его недостаточную, по нашим меркам, высокохудожественность? Не лучше ли будет приглядеться к нему повнимательнее и поискать в нем здоровые тенденции? Хотя бы такую, как самопроизвольное возрождение кустарного ремесла, мастерства ручного делания вещей. И пусть новый культуропроизводящий сектор нашей экономики не может пока похвастаться такими достижениями, как знаменитые народные промыслы — Жостово, Федоскино, Гжель, Холмогоры и прочие, — кстати, посадские по происхождению. Но тем не менее у кооп-арта (если его не зажмут) есть перспективы.

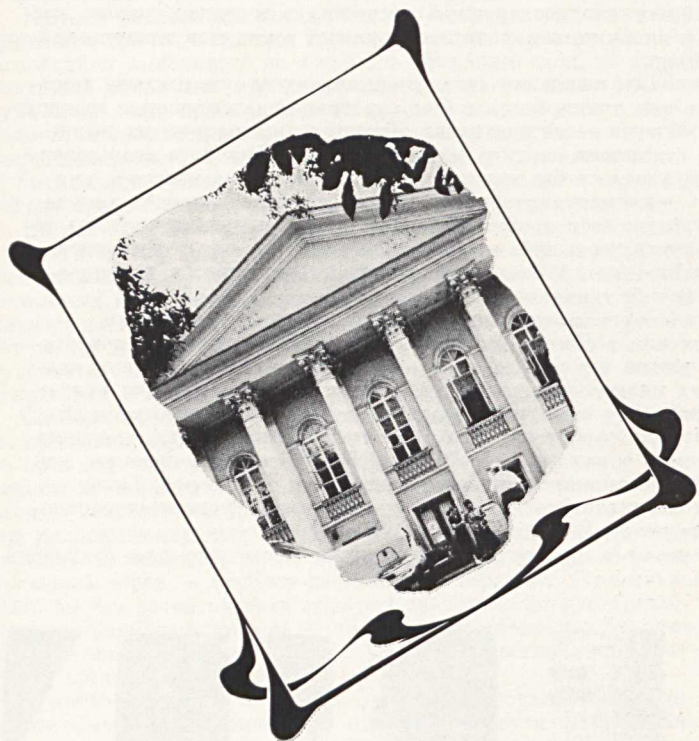
¹ Шушарин Д. Культура посада: перед зеркалом, как перед иконой. — ДИ СССР, № 4, 1989.

² Тынянов Ю. Из записных книжек. — Новый мир, № 8, 1966, с. 126, 127.

³ Эстетика. Словарь. М., Издательство политической литературы, 1989, с. 147.

⁴ Хотим гордиться Арбатом. — Московская правда, 1989, 23 сентября.

Я не понимаю никаких разговоров о том, что не нужен Союз художников. Не понимаю и не принимаю: именно сейчас, когда государство не хочет быть меценатом, когда на нас движутся разные формы удушения искусства (повышение налогов, рост платы за мастерские) — только союз, правильно организованный, может защитить художника, оградить его от неминуемой коммерциализации. Иначе выживут только те, кто «хорошо продается». А это будет означать конец творчества.



СХ СССР. Каким ему быть?

С каждым в отдельности государство говорить не будет

Юрий Орехов

Другое дело — на какой основе возможен сегодня Союз как объединение художников. До сих пор, в течение пятидесяти лет, нам говорили, что этой основой является общая творческая программа. И хотя на деле Союз был нередко гораздо демократичнее своего устава (ведь там было записано, что он объединяет только сторонников соцреализма), мы как-то стеснялись формулировать то, что есть на самом деле. А именно — что мы объединяем художников ради социальной защиты творчества, независимо от манеры, направления, творческих пристрастий и т. д. Мы объединяемся как профессионалы, как цех, корпорация, чтобы отстаивать свои права и защищать свой статус. В выставочном зале мы все разные, там мы конкурируем, отстаиваем каждый свое. Но за пределами выставочного зала (или, скажем, ваших журнальных страниц) мы все — художники и отстаиваем свои права перед государством, перед бюрократией, перед делягами, некультурной массой. Вот зачем нужен Союз. Причем единый, не расколотый на отдельные группы или объединения, потому что с каждым из этих объединений государство говорить не будет.

Мы переживаем сложное время. Чтобы творчество процветало, необходима готовность общества его поддерживать. Так было всегда. Нужны меценаты. Но если до последнего времени, плохо ли, хорошо ли, мы имели льготы от государства, то теперь оно под разными предлогами отказывается от этих функций. Денег, говорят, на культуру нет. Нет у колхоза, нет у завода, никто теперь не хочет тратить деньги на культуру: сами в плохом состоянии, самим надо латать то одно, то другое.

В этих условиях встает задача сохранить — не говорю уже развивать — хоть тот пласт искусства, который есть. Надо как-то продержаться, пока не наладится экономическая жизнь, пока не возникнет потребность у людей, предприятий, городов — вкладывать деньги в культуру.

Я считаю, что есть только один путь, пригодный для переходного периода: в законодательном порядке любое доходное предприятие должно отчислять какую-то долю процента на культуру. Они потом окупятся, эти расходы, вернутся в другой форме. Они необходимы как знак нашей веры в будущее: страна, намеренная выжить, не может мириться с ликвидацией творческого пласта.

Значит, первая задача, которая стоит сейчас перед Союзом художников, — добиваться (через своих депутатов, применяя другие средства борьбы) законодательного оформления статуса творческого союза. Раньше это было не нужно, потому что вопросами культуры занималось партийное руководство. Сейчас мы оказываемся один на один с государственным чиновником, с местными Советами. А статус творческого союза не определен. Законодательно никому не понятно, что мы такое, на что имеем права и почему нам нужны льготы.

Однако если даже — на что, впрочем, мало надежды... если даже мы добьемся каких-то льгот для творческой работы, это все равно не избавит нас от необходимости дальнейшей организационной перестройки. Хотим мы того или нет, но Союз должен быть самокупаемым.

В поддержании художественного творчества заинтересованы в первую очередь мы сами, а значит, сами должны уметь зарабатывать средства в новых условиях. Наш Фонд — тоже кооператив. В чем же дело: почему сейчас повсюду инициативные люди повышают свои доходы, а мы теряем? Значит дело в структуре, в организации.

Сегодня Фонд построен так, что мы, художники, вынуждены постоянно осуществлять какой-то дилетантский надзор за нашими хозяйственными деятелями. Нигде в мире так никто не работает. Надо перестроить систему обратным образом: чтобы «менеджерам» было выгодно осуществлять наши требования. И тогда пусть тоже зарабатывают сколько смогут. Неужели на этих условиях не найдутся инициативные люди, высококвалифицированные специалисты (экономисты, юристы и другие) — которые не переносили бы к нам из государственных учреждений формы и правила, а изобретали бы то, что подходит нам как творческой организации? Чтобы была заинтересованность, а не так, как сейчас.

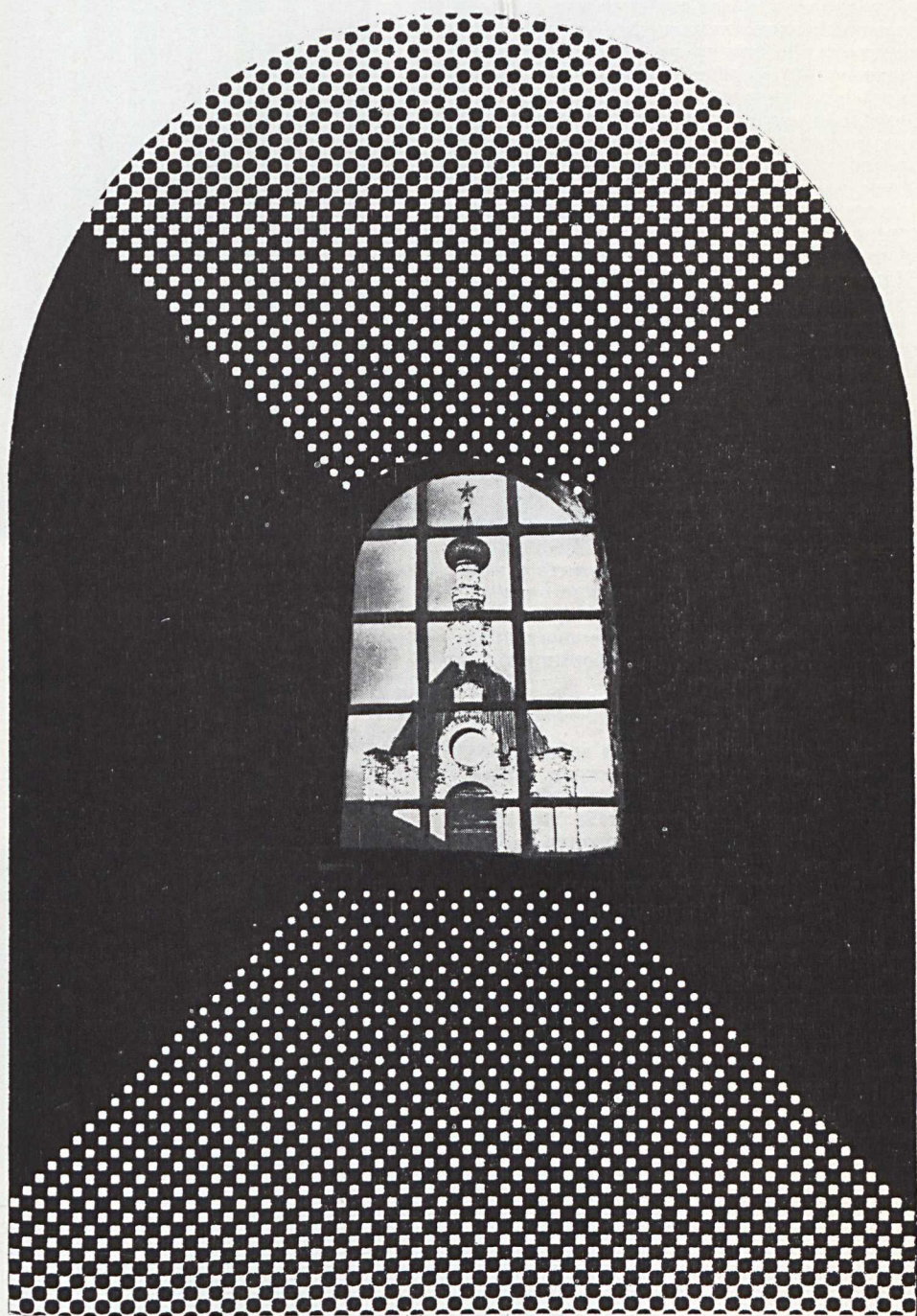
Сейчас мы работаем как государственная организация, типа министерства. Попробуйте придите на наши заседания: множество умных и дельных предложений, которые звучат на комиссиях, проваливаются, как в вату. Вроде бы поддерживаются, а потом теряются в какой-то волоките. Почему? А все потому же: нет заинтересованности «аппарата», все сидит на гарантированных окладах. Я считаю: раз мы общественная, творческая организация, то и весь аппарат Союза художников надо перевести на гонорарно-договорную систему. Тогда все будут работать гораздо инициативнее. Даже секретари переизбираются раз в пять лет, а аппарат — бессрочный. Его ничто не стимулирует. Сегодня так нельзя.

Я не хотел бы сейчас углубляться в более частные вопросы — такие, скажем, как расценки или художественные Советы, — все то, что мы сами узаконили, но что в новых условиях, может быть, надо отменить. Между художником и заказчиком должна стоять не бюрократическая система, как сейчас, а только договоренность сторон и ответственность профессионала.

При заинтересованном «менеджере» можно делать очень много. Надо лишь оставить наши допотопные привычки, сделать так, чтобы каждым делом занимался специалист, а не дилетант.

Соловки. Выставка особого назначения

Юрий Пясковский



МЕМОРИАЛ

В прошлом году, летом, в одном из залов не слишком богатого экспонатами Музея Соловецкого монастыря, открылась выставка, быстро получившая известность и даже сделавшаяся предметом специального паломничества: СОЛОВЕЦКИЙ ЛАГЕРЬ ОСОБОГО НАЗНАЧЕНИЯ 1923—1939.

Кто интересовался этим и раньше, кто бывал здесь в доперестроечные времена — тот оценит значение произошедшего. Десятилетиями пребывали Соловки под пристальным оком госбезопасности, умеющей сохранять свои тайны. За это время обветшали скиты, сгнили бараки в глубине острова, осели в болота лесные кладбища, заросли и затерялись братские могилы. От легендарного «красного слона», вселявшего ужас во врагов молодой советской республики и чувство законной гордости в ее друзей, сегодня остались только решетки на окнах да глазки и кормушки в массивных монастырских дверях.

И вдруг — выставка... Что же, помимо тюремных стен — приводимых сейчас реставрацией к своему изначально монастырскому облику, — дошло до нас? Какими свидетельствами мы располагаем об этом Лагере Особого Назначения — первом опыте нашего рационального века по «разумному мироустройству» — опыте, открывающем бесконечный мартиролог умерших от исправления?

Свидетельств много. В основном это письменные и печатные материалы, частью опубликованные на Западе, частью никогда не видевшие света. До нас дошли мемуары бывших соловчан, их дневники, их письма. Дошли подшивки лагерной газеты «Новые Соловки», где поначалу печатали списки административно-расстрелянных; дошел один-единственный номер юмористического (!) журнала (очевидно, с юмором было не все в порядке, и издание прекратилось); наконец, дошли комплекты не менее удивительного журнала «Соловецкие острова» (он продавался в киосках «Союзпечати» всех крупных городов), непостижимым для нас, сегодняшних, образом примирявшего палача и жертву на почве общей любви к краеведению и публицистике.

Круг источников, как видим, широк, но источников либо субъективных, либо официальных. А объективная история СЛОНа, закончившего дни свои СТОном¹ — нам почти неизвестна. Она темна и противоречива. Остается надеяться, что архивные изыскания, которые нашему времени только еще предстоит, внесут сюда хоть какой-то свет и порядок.

Во всяком случае, сейчас с уверенностью можно отметить, что вместе с кинолентой М. Голдовской «Власть соловецкая» выставка завершает нулевой и большей частью «подпольный» цикл в изучении темы. Обобщив все известные на сегодня сведения, авторы экспозиции постарались вычлениить и охарактеризовать основные этапы в развитии первого крупного в нашей стране лагерного формирования.

Дефицит визуального материала, относящегося к СЛОНу, и научная неразработанность данного периода соловецкой истории сами по себе неожиданно оказались сильной эстетической предпосылкой для экспозиционеров. В работе над выставкой им пришлось идти путем интуитивных прозрений, концентрируясь на проблеме качественного и эмоционально-активного показа того немногочисленного, чем располагали. Это позволило, с одной стороны, избежать расхолаживающих детализаций и назойливого комментирования, которыми часто грешат залы музеев; а с другой — достичь высокой художественно-смысловой плотности выставочной среды, поскольку «говорящими» оказались не только экспозиционные объекты, но и пространственные паузы между ними.

Как емкий эстетический образ, выставка в целом оказалась шире и глубже своей номинальной тематики. При осмотре она непрерывно провоцирует новые и новые ассоциативные цепочки, лучами разбегающиеся во все стороны от основного ядра — Соловецкого Лагеря Особого Назначения. Тем самым последний вырастает до всеобобщающей метафоры перевернутого мира, мира, сошедшего с ума или, что более точно — мира Второго Грехопадения, покусившегося на онтологический итог Первого.

Эта аномальность, инверсированность жизненного порядка и принятых в человеческом обществе норм отмечается всеми соловецкими мемуаристами. «Соловецкий лагерь принудительных работ множеством кошмарных

факторы и выпуко выдающихся по жестокости эпизодов, которые вследствие своей оригинальности напрашиваются быть оглашенными во всеобщее сведение на общественный суд культурных народов»². Так что же тогда с нами произошло? — как бы вопрошает выставочная экспозиция. — Как? Почему? Каким образом?

Глядя с моря на дикий валунные стены и башни Соловецкого кремля, на вырастающие за ними белые соборы и далеко заметную барочную колокольню, с которой только недавно сняли звезду, я вдруг подумал, что архитектурный авангардизм 20-х годов совершенно обошел вниманием места лишения свободы. И действительно: ну всем решительно озадачивались неутомимые наши новаторы — от оконного шпингалета в индивидуальной жилой ячейке до миллионного города, парящего между небом и землей, — а вот тюрьмам и прочим исправительным учреждениям в их творческих думах места не достало. Не объявлялось и соответствующих конкурсов, не присуждались премии; в новом обществе, как известно, рассчитывали обойтись без преступников и преступлений.

Но, чтобы обойтись в будущем, надо было как следует поработать в настоящем. Потому — без пандусов, стеклянных стен, освежающей зелени на крышах и прочих завоеваний передовой архитектурной мысли — ГУЛАГ все-таки строили и строительство это, если не по букве, то по духу, было глубоко авангардистским.

Взять Соловецкий монастырь, например. Святое место, благородные древние камни, славная полутысячелетняя история... И вдруг — раз! — и это уже не Соловецкий монастырь, это — СЛОН, комбинат пролетарской социализации, центр по перевоспитанию отсталых граждан в гражданах прогрессивных... А коль скоро о перевоспитании речь, то что ж оно такое есть, как не преобразование духовное? Значит, получается, и монастырь до конца не отменен, а просто по-новому переосмыслен. Разве это не авангардизм, и разве он не укоренен в нашей политической традиции, с ее неизбежной любовью-ненавистью ко всему традиционному?

Мы вообще как-то мало учитываем, что Великая Октябрьская революция свершилась в пору бурного развития эстетического авангардизма и по духу своему, по радикальности объявленных максим, по вере своей безграничной в Теорию была, конечно, абсолютно ему соприродна. Возможно, ортодоксальному уму это покажется неожиданной и даже оскорбительной проекцией. Мы ведь привыкли понимать Революцию как венец социал-демократического движения, ассоциируемого отнюдь не с Родченко, Татлиным или Малевичем, а с неуязвимыми холстами Товарищества передвижных выставок. Однако какова бы ни была социальная мифология — не возлюбленные позже реалисты, а именно леворадикальная творческая интеллигенция первая распознала в большевиках «своих», потому как думала, что с ними цивилизация вступила в завершающую фазу духовного развития и пришло время общечеловеческой миссии Искусства.

«Теперь наша жизнь строится на новом коммунистическом фундаменте, прочном как бетон», — восторженно писал Эль Лисицкий. — На этом фундаменте, благодаря ПРОУНам («проекты утверждения нового»), будут возведены монолитные коммунистические города, в которых будет жить население мира». И даже аполитичный Шагал в несколько парадоксальной манере, по все-таки отметил близость революционных событий своему далекому от социальных проблем творчеству: «Ленин перевернул Россию вверх ногами — таким же способом, как я поступаю в своих картинах».

Однако мало было все «перевернуть вверх ногами». Следовало создать такую модернистскую форму бытия, благодаря которой принятое положение сделается устойчивым и само собой разумеющимся. Иначе говоря, настало время оправдать универсальные теоретические постулаты и сотворить общественно-политический Шедевр — последний в истории человечества, потому что в Эдеме нет и не может быть истории.

«Революционно-аскетическая» эстетика наиболее радикального и наиболее политизированного крыла авангардизма диктовала моделировку абсолютной формы методом исключения максимально возможного числа формообразующих элементов. Эта непрестанная погоня за метафизически чистой художественной субстанцией вела все к большему развеществлению искусства и в этом смысле была подобна стремлению согреться у костра, тщательно заливаемого водою. Неудивительно, что в сфере действительной политики главным «проуном» коммунистического обновления мира социал-авангардизм объявляет пролетариат — самый эфемерный класс российского общества. Ему и предстояло осуществлять диктаторские полномочия, то есть приводить общество в идеально-бесклассово-гомогенное состояние.

Прагматические средства оказались на службе у сверхценных идей, и это вело либо к культуре инструментальной, либо к аннигиляции объекта воздействия. «Живопись умерла, делайте вещи», — изрек перед своими учениками Малевич. А Бодрийяр, уже в наше

время, подводит итоги в другой области, добавил: «Социализм рождается благодаря смерти социального». Малевич первым из мастеров русского художественного авангарда прошел в своем творчестве весь путь до конца, но был вынужден повернуть обратно: теоретик, в душе он оставался прежде всего художником. Общество, к несчастью, было лишено подобной свободы действий отдельного индивида; став полем объективизации социально-теоретической планировки своего пролетариата, ему не оставалось ничего другого, как умереть — превратиться в Ничто, в Белый Шум или, что гораздо ближе к нашей теме — в Белое Молчание.

«Наш век изобретениями отмечен/Для истребления тел и для спасения душ/ И благостью намерений расщечен...» Эти стихи Байрона, ровно на сто лет опередившие время, в выставочной экспозиции прямо нигде не процитированы. Но они приходят на ум, когда вглядываешься в соловецкий материал, проникаясь его страшной сутью. Невольно думаешь: если два века, столь непохожих, одинаково отождествимы с этим байроновским пророчеством, то почему невозможен и третий век, который так же сочувственно-снисходительно посмотрит на мучения нашего, как смотрим мы на тихое и просвещенное XIX столетие?

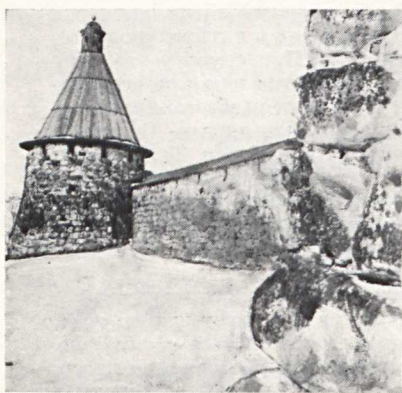
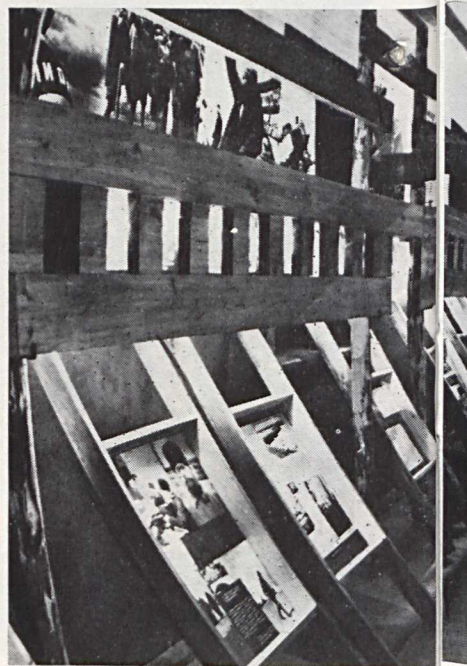
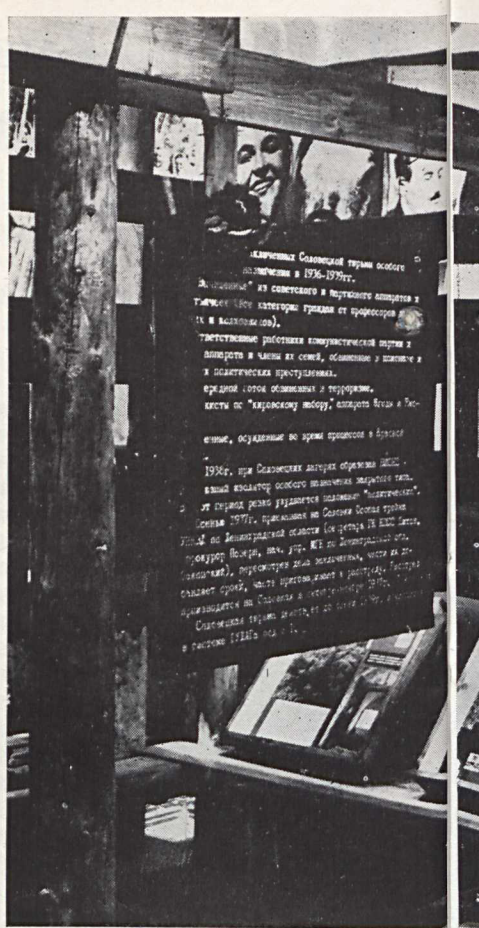
Универсализируя тему Соловецкого лагеря в аспекте диалектики цивилизации варварства, общественного блага и насилия, выставка не прямо, а силой эстетического внушения ставит перед нами этот вопрос...

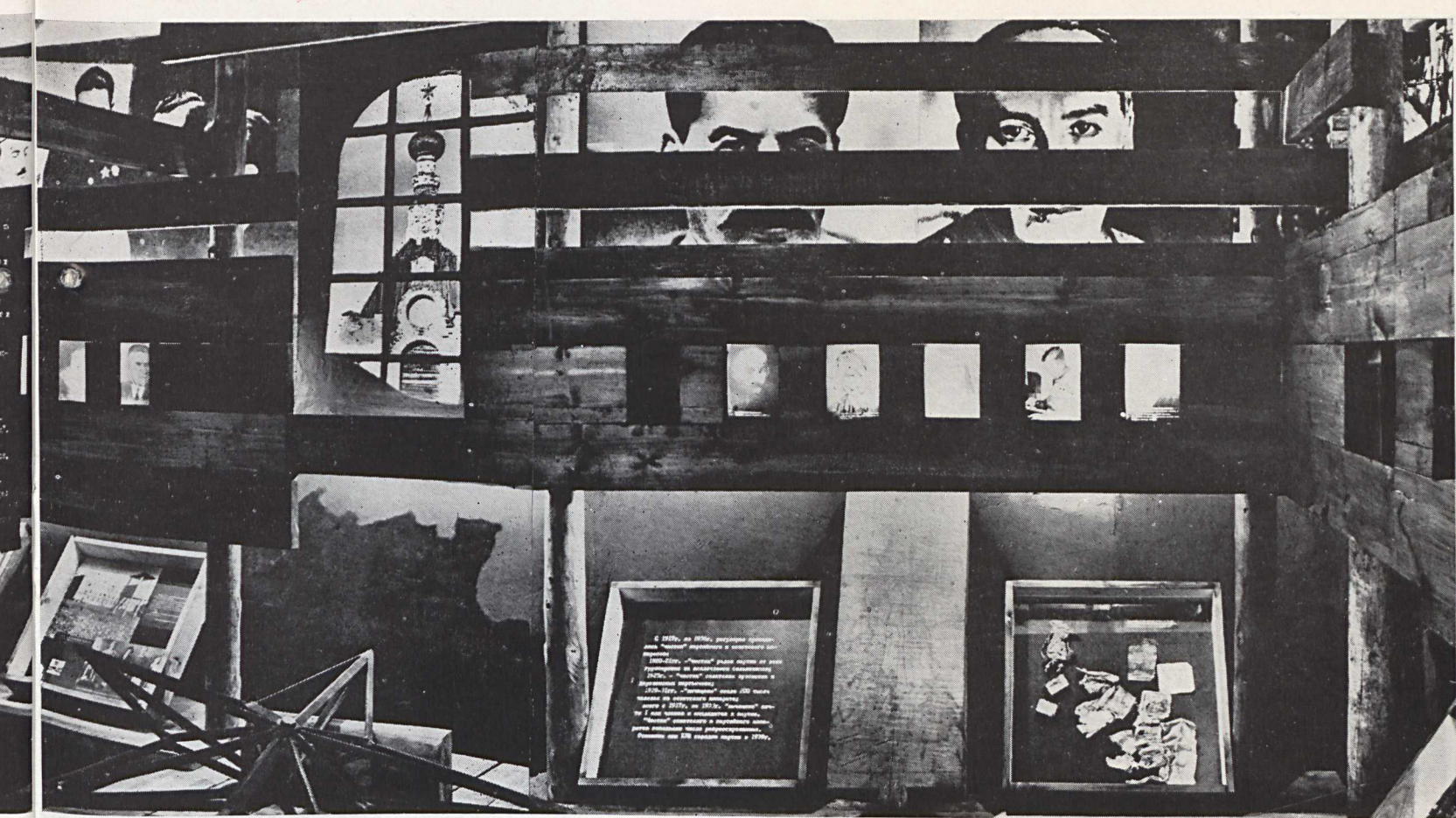
Длинный зал с низким, «придавливающим» потолком разделен художником продольно на два нешироких нефа. Делящая конструкция, сложенная из досок, грубо оструганных бревен и стилизованных под носилки витрин, оживляет в воображении некогда модный штамп «леса социализма», помимо жизнеутверждающего мажора подспудно несущий в себе — как тень будущего — память о вавилонском строительстве. Постепенно он получает свое закономерное развитие в архитектуре выставочного зала: по мере успешного продвижения «работ», «леса» трансформируются в род лагерного барака, а потом — в тюремный застенок. Таков соловецкий парафраз наших всенародных дерзаний.

Строительство Башни всегда забирает лучшие силы народа, в ответ порождая лишь хаос. Эти силы — писатели, философы, ученые, деятели искусства, представители духовенства, кадровые военные и прочие — без остановки в течение шестнадцати лет жадно всасывались Соловецким архипелагом, возвращаясь обратно на материк ценным народнохозяйственным продуктом: лес, йод и агар получала страна в обмен на талант, интеллект и совесть.

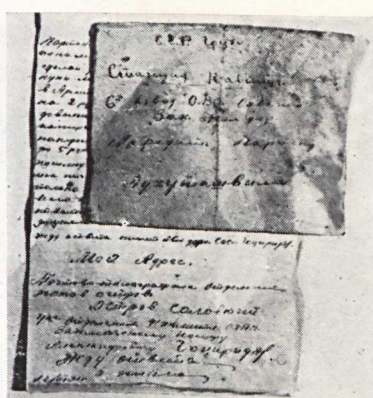
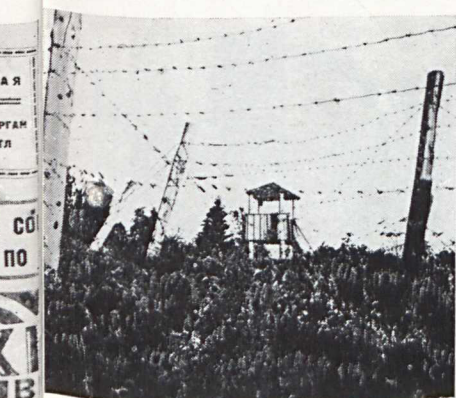
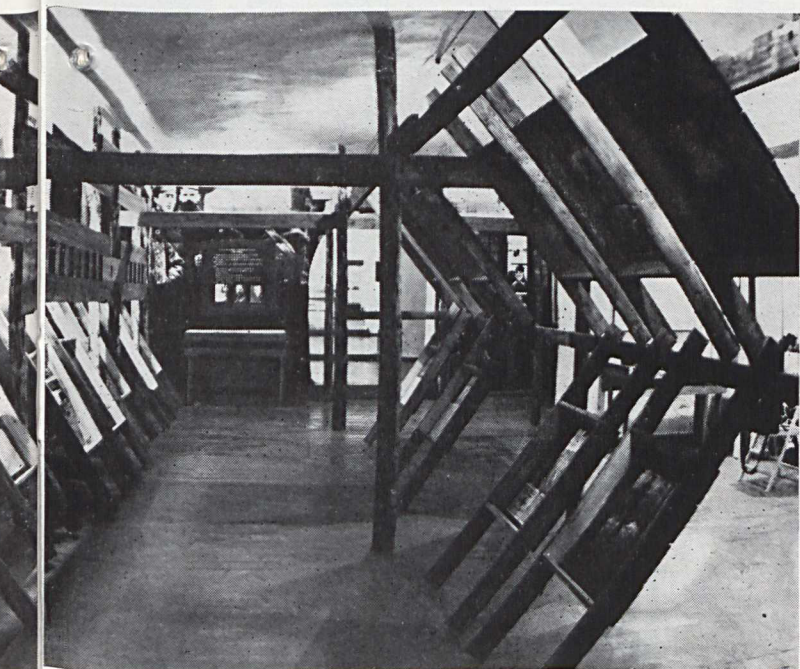
Это несколько не смущало революционно мыслящих любителей забивания гвоздей дорогостоящим оптическим инструментом. «После Великой Октябрьской социалистической революции, — читаем во вступительном разделе выставки, так и названном — «Благие намерения», — советское правительство, увлеченное идеей скорого построения социализма, решило перевоспитать трудом всех явных и потенциальных противников советской власти».

Действительно, логично: если даже из обезьяны труд сделал человека, то что же говорить о классовых врагах пролетариата? Надо только, чтобы этот «чародей и волшебник» — воспитующий труд, — подобно некоторым процедурам инициации у диких племен, был по возможности «тягчайшего вида». Тогда любой «потенциальный противник», любой асоциальный — с пролетарской точки зрения — субъект тут же магически переродится в своем духе и социальном статусе. Если выживет...



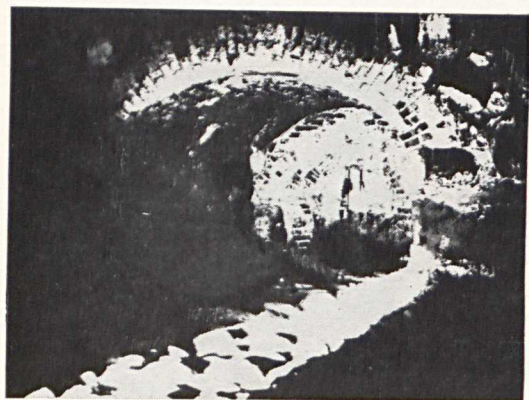
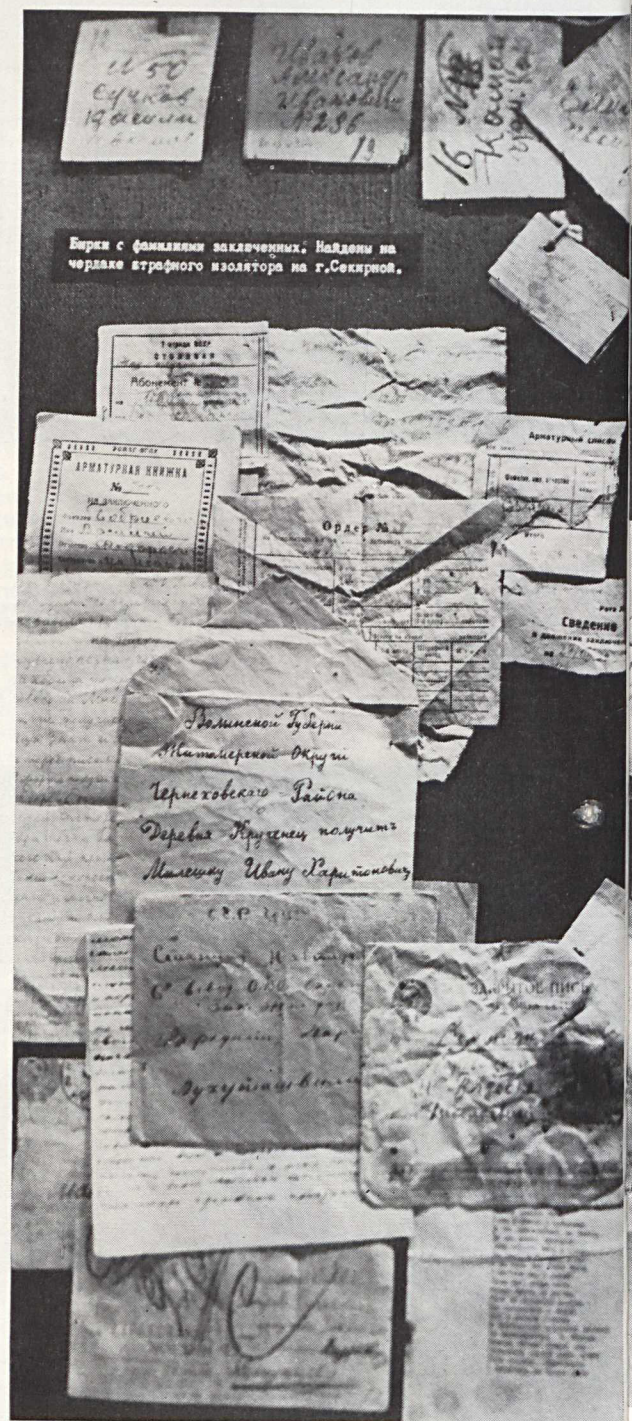
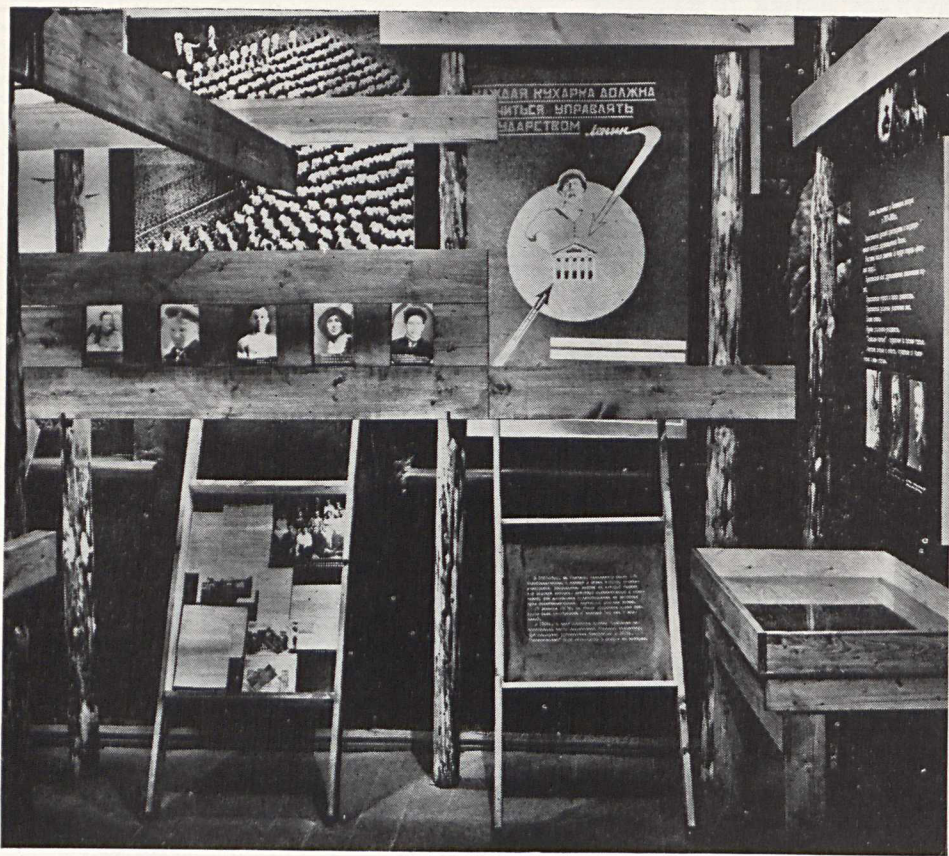


Авторы выставки:
А. Баженов (художник)
Ю. Бродский (фотоработы, консультации)
А. Сошина
А. Мельник
научные сотрудники музея





Соловки. Выставка
особого назначения



ЖЕЛѢЗНОЙ РУКОЙ
ЗАГОНИМЪ ЧЕЛОВѢЧЕСТВО
КЪ
СЧАСТІЮ



У входа, все в том же вводном разделе «Благие намерения», вас встречает крупное — от пола до потолка — изображение сфинкса. Не все, приходящие на выставку, понимают, к чему он здесь, да еще в непосредственном соседстве со столь же крупномасштабной фоторепродукцией картины художника И. Бродского «Ленин на фоне Смольного». Смысл композиции становится прозрачным, если вспомнить, что с древних времен сфинкс служил олицетворением бесчеловечной муки и бессмысленного труда.

* * *

Внебрачное дитя революционной романтики, СЛОН «вышел — по образному выражению А. Солженицына — из моря» в избытке молодых неврастраченных сил, когда мало кто еще мог предвидеть, куда вскорости выстрелит диалектическая спираль истории. К горизонту десятилетия отовсюду сползались тучи, но пока что светило солнце, в стране расцветал изл, велась внутрипартийная полемика, эпатажили футуристы.

А будущее, меж тем, находилось не за горами непрожитых лет, а в двух-трех днях езды от столицы. Конечно, как всякий художественный эскиз, соловецкая модель социализма отличалась некоторой беглостью черт, схематичностью образа, но весь концептуальный план прописан в ней точно. «Заключенные в тюрьме должны жить тем, чем живет страна!» — метнул в массы авангардистский лозунг куратор Беломорбалта по линии ВЦИКа товарищ Соля. И точно: так оно и получилось — через некоторое время вся страна оказалась в заключении.

Примечательна эта постепенность зажима. На первых порах власть, «увлеченная идеей скорого построения социализма», удовлетворялась созданием эрзаца — что-то наподобие гипсовых монументов первых послереволюционных лет — и лишь позднее, собравшись с силами, породила Шедевр в вечном материале.

По мере экстраполяции соловецкой модели на Большую жизнь ГУЛАГ все больше теряет свое социально-проективное значение, все больше прозаизируется, превращается в обычную «контору», пришибленную государственным планированием и бюрократическим делопроизводством. В конце 30-х годов мы, например, уже не застаем тех красочных трудармейских шоу, призванных свидетельствовать о перевоспитании «асоциального элемента». Идущий в гору «культ инструментария» выдвигает на передний план судебно-следственную сферу с естественным для нее приоритетом слова над делом.

Тогда-то и закатилась сильно уже потускневшая звезда Соловков. В качестве эпитафии СЛОНу напишем, что значение его для будущего было огромно...

И все-таки, несмотря на значение и размеры, он не увлечивается тем историко-социологическим ситом, которым фильтруются явления фундаментальные. Потому неверно выводить непосредственно из СЛОНа весь дальнейший ход внутриполитической жизни. Планомерное движение советского общества 20-х годов к советской несвободе имело множество причин и не являлось однолинейным. Однако один мотив, соединяющий СЛОНа с воследовавшим Большим террором, выделить необходимо.

Общество знало о Соловецком Лагере Особого Назначения, и мирилось с его существованием, и мало газетным статьям, от которых даже сегодня становится не по себе, и слагало легкомысленные куплеты, исполнявшиеся на зеленых эстрадах.

Это пассивное соучастие в государственных репрессиях заложило основу рокового сотрудничества палача и жертвы, без которого невозможен никакой успешный террор, никакая буквально понятая классовая борьба.

— Как получить могло, что миллионы невинных загнали в лагерь?! — Но, невинные лично, разве не оплачивали они свой безначальный, общественный вексель? Разве не платили они за вину и слабость своего общества — уставшего от потрясений, неуверенности, от непривычного для русской жизни напряжения и в погоне за стабильностью возжаждавшего сильной власти?

Эта общественная вина субъективно проявляла себя как психологическая готовность к роли жертвы, как безотчетное признание правомерности такой перспективы.

* * *

«Железной рукой загоним человечество к счастью». Этот, позже забытый, лозунг на заре советской эры висел на стенах Московского Кремля и, как видно, вполне отвечал духовным запросам его обитателей.

...Через весь зал, по периметру и на уровне глаз, тянется портретный пояс: лица тех, кого и в самом деле загнали, но не к «счастью», а в упряжи ВРИДЛО, что, как теперь уже всем известно, означает человека, «временно исполняющего должность лошади».

Фотокарточки помещены в одинаковых нишах, устроенных в деревянной панели, и подсвечены с оборота неярким светом, как бы с усилием пробивающимся через бумагу. Некоторые ниши черны и пусты — фото отсутствуют, и в этой тьме неизвестности — все остальные, не названные поименно, пропавшие без следа.

А выше идут крупномасштабные фотосюжеты: улыбки, парады, вожди, герои и героини — заповедный мир газетной полосы, единственный, где светлые цели революции оказались достигнуты вполне. Его цена, его роль, его «всемирно-историческое значение» сегодня хорошо известны, потому вряд ли кого-то искренне поразит, что в экспозиции все атрибуты народного счастья оказались зарешечены досками бревен. Так художник образно представил знаменитое гносеологическое открытие советского народа, утверждающего, что мир состоит из двух «зон» — Большой и Малой, — вставленных одна в другую.

* * *

Жажда исторической правды в нас во многом связана с пробуждающимся чувством нравственной ответственности за прошлое, ибо для Истории не существует отдельно взятых поколений и сын отвечает за отца гораздо неизбежнее, чем в сталинской судебно-следственной кухне.

Потому нет ничего более естественного, что, начав приходить в себя после кровавого запоя и тупого похмельного оцепенения, наступившего следом, мы чувствуем раскаяние и с содроганием принимаемся вспоминать, что же, собственно, с нами происходило.

Я бы сказал, что в настоящий момент наш жгучий интерес к событиям прошлого — мемориален; это не отстраненное изучение и истолкование, а живое воспоминание и поминовение. Нам — и вновь родившимся, и продолжающим жить, — очевидно, необходимо в каком-то высшем смысле примириться со всеми нашими жертвами, которые до тех пор по ночам будут являться под наши окна, пока мы их не оплачем по-человечески.

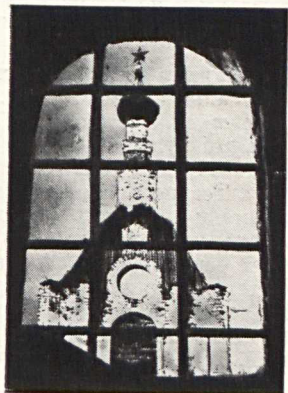
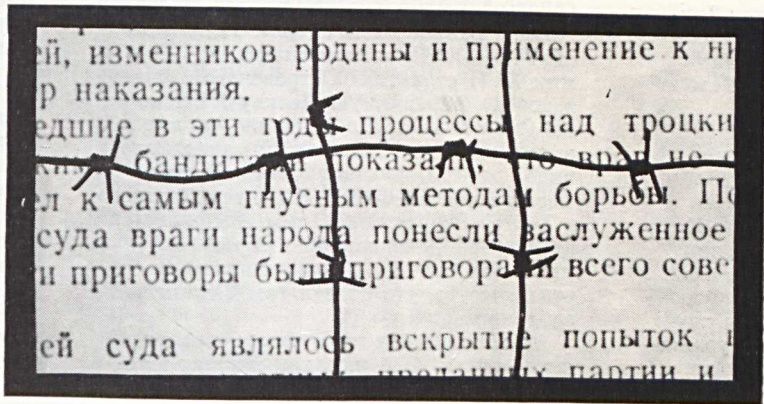
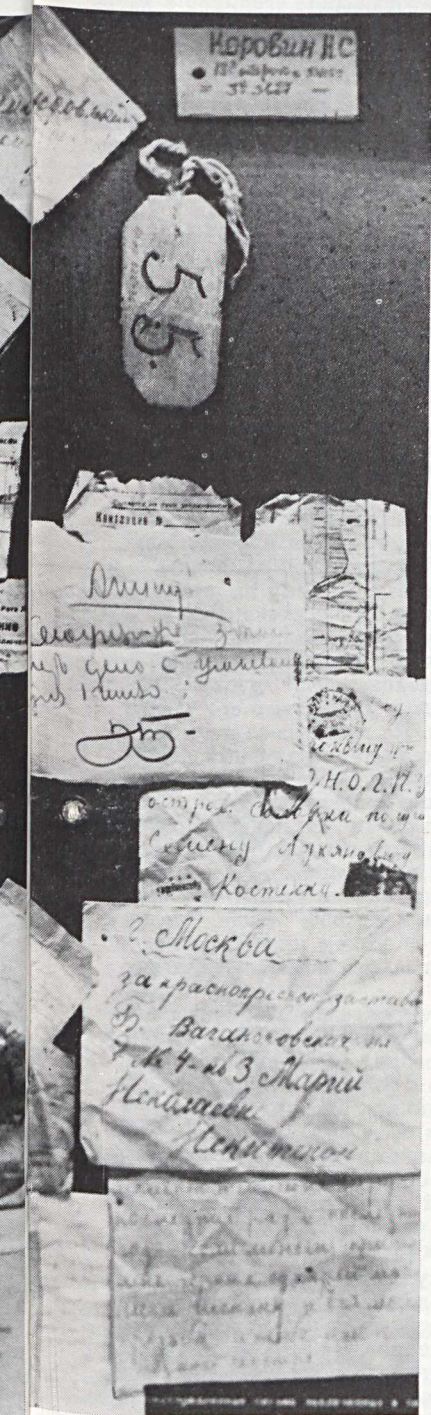
И выставка на Соловках отвечает именно этому, актуальному, спектру общественных чувств. Как в храме или в мемориальном комплексе, здесь более уместно пребывать, проникаясь атмосферой, чем буднично осматривать экспонаты. В самом ее художественном строе присутствуют легкие храмовые реминисценции. Они угадываются в поясном размещении типологически-однородного материала, в алтарном расположении кульминационных образов, в прекрасно продуманной светорежиссуре, достигающей сакрального звучания пространства.

Из общей тональности выпадает лишь самый последний и, к счастью, самый небольшой по объему раздел. Это — день сегодняшней, долженствующий представлять собой торжество исторической справедливости. Но трудно в нашем состоянии и положении торжествовать победу; трудно любить себя и любоваться собой, пока исторические счета не оплачены. Потому этот заключительный раздел соловецкой выставки непреодолимо напоминает бесчисленные «красные уголки», которыми так изобильна наша одна шестая света.

— А это здесь зачем? — с досадой и недоумением спросил я художника Баженова.

— Так ведь это ж новые благие намерения! — рассмеялся он и стал печален.

1. СЛОН — соловецкая тюрьма особого назначения (1937—1939)
2. Зайцев И. М. Соловки (Коммунистическая каторга, или место пыток и смерти). Шанхай, 1931



«Летатлин» делался в башне Новодевичьего монастыря. В эту башню никто не допускался. Татлин вообще любил навести на то, что он делал, некую загадочность, тайну, и страшно всех интриговало — над чем колдуют в этой башне алхимики искусства.

Наконец «Летатлин» был закончен. Он был выставлен в Итальянском дворике Музея Изящных Искусств (как прекрасно назывался нынешний Музей изобразительных искусств имени Пушкина).

«Летатлин» парил как удивительная, невиданная птица между «Давидом» Микеланджело, «Коллеоне» Верроккио и «Гаттамелатой» Донателло. И эта птица тоже была произведением искусства, можно было забыть, что это летательный аппарат, созданный для того, чтобы человек на нем летал. Татлин стремился создавать вещи по законам природы, вещи органические. И эта вещь была как произведение природы.

К стеклянной крыше Музея подвешено было два «Летатлина». Один представлял собой скелет летательного аппарата — хитроумно связанную особыми ремнями гармоническую конструкцию из гутного дерева (металл в «Летатлине» не применялся), а другой — законченный аппарат. В нем подобная первому конструкция была обтянута шелком.

Оба варианта казались необыкновенно красивыми, ими просто можно было любоваться. И как-то не думалось — может эта машина полететь или нет? Но вообще-то рассчитано все было правильно и человек на этой машине летать мог бы, управляя исключительно своей мускульной энергией. Правда, попытка Юры Павильонова полететь на «Летатлине» не удалась, но Татлин и те, кто с ним работал, и те, кто ему верил, полагали, что летать надо учиться. Люди учатся ходить, потом плавать, естественно, что и летать тоже надо учиться.

Характером Татлин обладал нелегким. Он был подозрителен, ему казалось, что у него хотят украсть его замыслы. Говорят, что когда еще до революции он был в Париже, у Пикассо — то пел, играл на бандуре, но что он сам художник, от Пикассо скрыл, считал, что если Пикассо узнает, что Татлин художник, он самого главного не покажет.

Рассказывали также, что когда Татлин участвовал на выставках (а в мое время он уже на выставках не участвовал), он свои работы заведывал холстом и снимал холст только тогда, когда на выставку начинали пускать публику, он полагал, что тем самым идеи его не будут украдены и использованы.

И отношения его с художниками были сложными, он часто ссорился даже с близкими людьми, с тем же Бруни, которого очень любил, потом мирился. Напряженность в отношениях его с Малевичем — уже факт истории искусств. Помню рассказ Бруни, что в Ленинграде Татлин жил в том же доме, что и Малевич, этажом ниже и как раз под ним, и когда он слышал над собой шаги Малевича, то подымал многозначительно кверху палец и говорил: «Ходит!»

Во Вхутемасе был такой случай — Татлину пришлось по какому-то делу пойти к декану одного из факультетов. Тот сидел за столом, занимался своими бумагами и не обратил на приход Татлина никакого внимания. Татлин подождал две-три минуты, потом сказал: «Я Татлин, а от тебя отними этот стол, одни кальсоны останутся».

Осложняло отношения Татлина с братьями художниками и его умение обидно шутить. Когда я встречался с ним в Театре Красной Армии, где он оформлял спектакль «Дело» Сухова-Кобылина, приходилось быть свидетелем таких разговоров. В театре работал, в штате, художник Иван Сергеевич Федотов, человек в возрасте, во всяком случае не моложе Татлина и весьма уважаемый. Татлин его спрашивает: «Ваня, слушай, сегодня деньги дают?» — «Откуда я знаю, Владимир Евграфович». — «Ну,

ты же тут служащий». Такие шутки, конечно, обижали и налаживанию отношений Татлина с окружающими не содействовали.

В это время, в этом же театре я писал театральные gobelены в ренессансном духе для спектакля «Угрошение строптивой»; спектакль оформлял главный художник театра Ниссон Абрамович Шифрин. Татлин встретил меня на лестнице и в упор, без «здравствуй», сказал: «Слушай, напиши мне розы, а я тебе за керосином схожу» (типично татлинское остроумие). — «Какие розы?» — «Ну, ковер мне нужен в спектакль, чтобы розы были, вроде курских ковров». — «Вы договоритесь с постановочной частью и тогда я напишу». Вообще-то я писать для него боялся, но и он с постановочной частью так и не договорился.

С постановочной частью отношения у него были очень напряженные. Татлин всю постановку делал из дерева, даже первая падуга была из дерева, деревянное изображение занавеса с подхватами. Он боролся за правду материала. Ему нужно было, чтобы зритель не был во власти иллюзорных подделок, чтобы он видел, из какого материала что сделано, и у него получалась изобразительная метафора, в данном случае деревянная ткань. В театре это понимания, а тем более сочувствия встретить не могло. Привычные, так называемые «театральные люди» не могли понять, зачем нужно делать падугу из дерева, когда проще и дешевле сделать ее из крашеного холста. А если художнику уж пришла в голову такая фантазия — из папье-маше — и покрасить под дерево. Это относилось и к другим элементам оформления.

Татлин в это время был уже полностью отстранен от всех видов художественной деятельности, и то, что он получил постановку в одном из лучших московских театров, надо полностью отнести за счет гражданского мужества Ниссона Шифрина, который понимал значение Татлина и в то же время хотел его поддержать и творчески, и материально. Но и Шифрин не до конца его понимал. Он рассказывал мне, как Татлин сдавал макет художественному руководителю театра Алексею Дмитриевичу Попову и ему, Шифрину. Татлин объяснял им: «Это двери, понимаешь, в них входят, из них выходят». Шифрин, посмеиваясь, сказал (не Татлину, а мне): «Во всякие двери входят и из всяких дверей выходят». Я тоже с ними посмеялся, мне показалось это ложной многозначительностью. Но когда я потом подумал о том, что сказал Татлин, я понял, что в этом был глубокий смысл. Одна из важнейших задач искусства — увидеть окружающие нас вещи и явления как будто впервые и тем самым вернуть им изначальный смысл и значение, стершиеся в будничном употреблении и уже незамечаемые.

Художественная активность Татлина в эти годы сосредоточивалась только на театре. Ходил тогда даже такой анекдот (а может, и вправду так было), как приезжает в Париж какой-то наш деятель, его спрашивают: «Ну, как там у вас Мейерхольд?» (а Мейерхольда к тому времени уже забрали), он отвечает: «Мейерхольд в театре сейчас не работает». — «Ну, а Татлин как?» — «А Татлин сейчас в театре работает».

Еще раньше, чем «Дело», Татлин делает во МХАТе-втором спектакль «Юмик XVII столетия» Островского, тоже в дереве, деревянную Москву XVII века. Спектакль я, к сожалению, не видел, видел только изумительный макет. Зато видел другой спектакль — постановку пьесы Алексея Файко «Капитан Костров» в Театре Революции. О чем говорилось в этой пьесе — совершенно не помню, пьеса эта значительным явлением не стала. Но то, что сделал там Татлин, не забудешь.

Вращающийся круг поворачивался не в плоскости пола или, как говорят в театре, планшета сцены, а в наклонном к нему положении, и это создало необыч-

ную пространственную ситуацию, — подобной мне ни до, ни после видеть на сцене не приходилось. Декорация первого акта представляла Волгу. Круг, наклоненный к зрителю, был покрыт листами белой жести. На первом плане стояла настоящая просмоленная черная лодка и на лодке — жердь с привязанной к ней выцветшей красной тряпкой. Лодка с жердью отражалась на поверхности жести. И все. Фоном служил дугообразный подвешенный задник, по-театральному «горизонт», на нем ничего не было нарисовано, никаких облаков и вообще никакого неба — просто серая ткань. И такими аскетическими средствами, совершенно ясными по материалу, Татлин необыкновенно убедительно создал поэтическую картину русской реки. И это производило огромное впечатление — простота, ясность и поэтичность.

В других картинах круг был наклонен в обратную от зрителя сторону и между наклоненным поворотным кругом и планшетом сцены получался зазор, закрытый светлым резным деревом, что создавало впечатление песчаного обрыва.

Неутомимое стремление Татлина к правде материала иногда приводило его к сложным ситуациям. В Камерном театре Татлин оформлял пьесу о челяускинской эпопее, не помню ни названия, ни автора пьесы. Татлин настоял, чтобы льды для этой постановки сделали из стекла. Вероятно, ему было очень трудно этого добиться, во всяком случае замысел его осуществился. «Льдины» привезли со стекольного завода и положили на сцене. Татлин любил оставаться ночью в театре. Он сидел один в зрительном зале и, глядя на пустую, освещенную только дежурной лампочкой сцену, обдумывал, как ему на этой сцене все устроить. И вот, оставшись один в театре, сидя в зале, он услышал доносящийся со сцены звук «дзинь», потом еще «дзинь» и еще «дзинь»... Он бросился туда и увидел, что его «льды» распадаются. Не знаю, из-за чего это случилось, но ли температурный режим при изготовлении таких больших блоков стекла, да еще неправильной формы, был не тот, то ли блоки эти, перенесенные с холодной улицы в тепло помещения, треснули от неравномерного расширения, во всяком случае «льды» Татлина превратились в осколки стекла. Татлин рассказывал об этом с мрачным юмором. Как он вышел из положения, не знаю.

Татлин не чуждался публичных выступлений на частых тогда дискуссиях и диспутах. Говорил он очень остро, слушали его с большим вниманием, выкриками не перебивали, хотя полемика бывала бескомпромиссной. Выступления его были проникнуты особенным, татлинским остроумием. Одно из его выступлений я запомнил, может быть, потому, что оно в какой-то мере имело отношение и ко мне.

Горком художников устроил выставку работ молодых художников с целью принятия лучших из них в московский Союз художников. На этой выставке проходило сначала широкое общественное обсуждение, после которого выставку смотрела официальная комиссия, и кого она считала достойным, принимали в Союз. На общественное обсуждение пришел и Татлин. Шел 1933 год, время интенсивной индустриализации страны, и индустриальная тема в живописи стала господствующей. В пейзажном жанре это выражалось в том, что писали в основном фабричные трубы, из которых валил дым. Были трубы в достаточном количестве и на этой выставке.

Выступавшие на обсуждении обвиняли Юру Павильонова и меня в полном отсутствии у нас индустриальной тематики. На эти обвинения Татлин в своем выступлении сказал: «От этого дыма наша ВКП(б) уже задыхается...» Это было довольно смелое высказывание, но особенно повредить Татлину оно не могло. Вхутемаса уже не существовало, Татлин нигде не преподавал, никаких постов не

Что я помню о Татлине

Виктор Эльконин

занимал. Отнимать у него было нечего. Его очень беспокоило состояние советского искусства, у истоков которого он стоял, больше, может быть, чем та атмосфера непризнания и враждебности, в которой он сам находился. Я встретил его как-то на лестнице дома в Ермолаевском переулке, где тогда помещался МОСХ. Он был мрачен и, не здоровавшись, в упор огорошил меня вопросом: «Как ты думаешь, от этого что-нибудь останется?» Очевидно, он в этот момент задавал такой вопрос себе. Не могло же на него не подействовать то, что он оказался совершенно чужд процессам, которые тогда, в 50-е годы проходили в искусстве, и действительно, правы те, которые видят в его творчестве только цепь вредных заблуждений. Нет, все же, я думаю, Татлин обладал огромной внутренней силой и уверенностью в плодотворности своих художественных идей. Но, конечно, его волновало — есть ли в том процессе, который тогда в искусстве происходил, хоть какое-то зерно, из которого могло произрасти что-то значительное.

Последние годы Татлина были очень горькими. Случилось так, что незадолго до его смерти я с художником Меером

взвешивал за каждое прикосновение кисти к поверхности, и это было удивительно и даже странно среди художественной безответственности, царившей вокруг. Я сказал ему, что мне его живопись очень нравится. Он сказал: «Нет, ты что? Ну, ты серьезно?» — «А зачем бы мне это вам говорить, если это не так. Можно было бы и помолчать». — «Нет, а тут же все говорят, что это ерунда».

Действительно, вся Масловка говорила ему, что то, что он делает, — ерунда, кроме, может быть, нескольких человек.

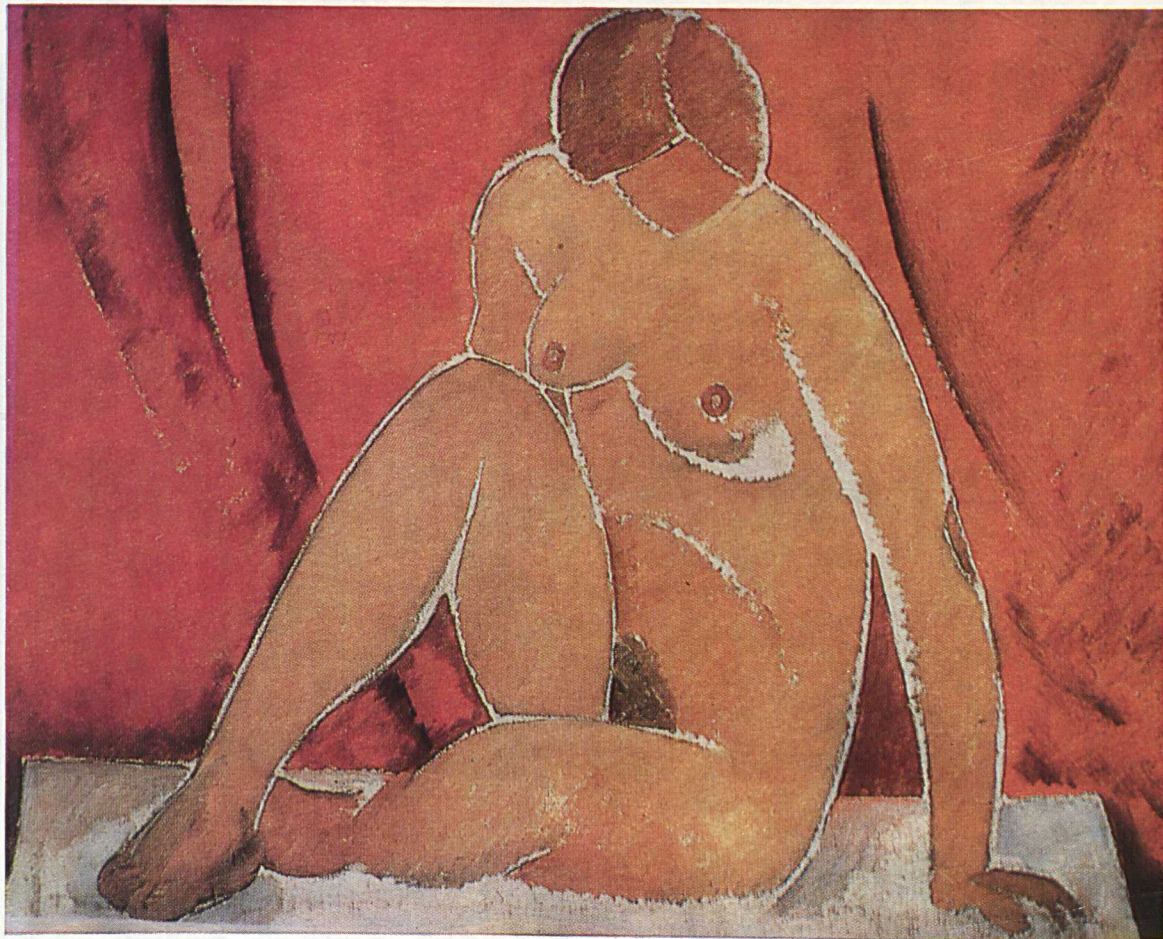
Очень тяжелый был у него конец жизни. И когда он умер, гражданскую панихиду ему Союз художников не устроил, хотя Татлин имел звание Заслуженного деятеля искусств, что в те времена встречалось нечасто. На похоронах его было человек восемь: Александра Николаевна Корсакова, архитектор Лев Руднев и художник Фаворский, Сара Лебедева, Сергей Сенькин, Меер Аксельрод, моя жена Надя Эльконина и я. Может быть, я кого-нибудь и забыл, пусть меня извинят, если это так. В крематории у гроба сказали Руднев и Фаворский. Фаворский, на первый

собой ставил.

Да и знаем мы его, пока, очень плохо. Его выставка в Доме литератора, которую в годы застоя с таким трудом пробил Константин Симонов, к сожалению, не дала о нем должного представления. Затесненная в фойе зрительного зала, перегруженная экспозиционными конструкциями, она скорее разочаровала тех, кто никогда его не видел, чем раскрыла его значение. Правда, на выставке «Москва — Париж» отведенная Татлину экспозиция производила цельное и могучее впечатление, а его контррельеф, удачно сопоставленный с абстрактным рельефом Пикассо, простотой, масштабностью и аскетизмом выгодно отличался от рельефа Пикассо, который сам по себе тоже был хорош.

Превосходно выглядела большая книга о Татлине, коллективный труд советских искусствоведов, объединенных Ларисой Жадовой; уже давно выпешдая в Венгрии, неизвестно, сколько еще лет будет ждать издания на русском языке.

Но если мы действительно дожили до того, что сокровища русского искусства XX века станут доступными, ими можно будет восхищаться или возмущаться, о них можно будет спорить и их можно



Аксельродом встретились с ним на лестничной площадке около его мастерской на Масловке. Он неожиданно позвал нас к себе, но не в мастерскую, в которую он никого не пускал, а домой. — «Пойдем ко мне». — Он жил тут же, в этом же дворе. Мы пошли к нему. Он играл нам на бандуре, пел, потом стал показывать свои картины. Чувствовалось, что он тяготится одиночеством, покинутостью, что пообщаться с нами ему приятно.

В последние годы Татлин вернулся к живописи. Живопись этих лет не похожа на ту замечательную живопись, которой он заявил о себе в молодые годы, ту, что поставила его в первые ряды русских художников. Но поздняя его живопись тоже замечательна. Писал он маслом на досках, покрытых левкасом, подготовка досок была иконная, но живопись никакими стилистическими аналогиями с древнерусской иконой не имела.

В его картинах ощущалась ответст-

взгляд, с Татлиным несовместим, на самом деле очень его понимал и ценил. В своей речи он сказал: «Татлин любил материал и материал открывал ему свои тайны».

Так ушел из жизни всемирно известный русский художник Владимир Евграфович Татлин. На своей родине он сначала был знаменит как один из самых замечательных революционных новаторов, потом его стремились уничтожить, стереть со страниц истории советского искусства, потом забыли, а если и вспоминали, то как одного из наиболее злостных формалистов.

Сейчас, наконец, настает пора оценить его подлинное значение в истории мировой художественной культуры. Но у этой оценки есть одно очень существенное препятствие. Общее падение художественной культуры не дает нам возможности в полной мере понять и оценить сложность и новизну художественных задач, которые Татлин перед

будет изучать. Если мы действительно дожили до того времени, когда свобода художественного выражения в современном искусстве не будет больше пресекаться. Если это действительно так, то мы с полным основанием (когда пройдет полоса растерянности) можем ожидать бурного роста художественной культуры, развития пластического мышления и вместе с этим справедливой оценки таких художников, как Татлин.

* Поэтому мне представляется совершенно неверным, когда говорят или пишут, что советский дизайн идет от Татлина. Советский дизайн идет от зарубежного дизайна. Татлину же технизм был чужд и тем более было чуждо навешивание «художественности» на промышленную продукцию. Не случайно «производственники» во Вхутемасе на него нападали, а художники непромышленной ориентации защищали.

- Карл Фаберже в России
- Белорусская «Немига»
- Фальсификация без обмана

14 февраля в ЦДХ состоялась вечер новой Всесоюзной писательской ассоциации «Апрель» (существует в рамках СП СССР). Вел встречу народный художник РСФСР И. Оброзов. Гости рассказывали о целях и назначении своей организации, о первом номере недавно выпущенного им альманаха «Апрель», о тех трудностях, с которыми им пришлось столкнуться, показали фильм о том, как в начале января молодчики из «Памяти» сорвали их вечер в Доме литераторов. Ленту эту сняла отнюдь не молодая дама С. Олейник. За плечами у нее война в Испании. Фашисты стреляли в нее полвека назад, и своим, доморощенным ее загнать не удалось. На экране мельканье, поднятые руки, искаженные лица и наглый, отчепливый, в мегалон, крик: «...Вы, отколовшиеся от русских писателей жидомасоны, убирайтесь из зала... Товарищи евреи, которые писатели, пройдите в Малый зал, мы вас перешлем и зафиксирuem всех... Желающие получить по морде, подходите сюда...»

Неохотно прибывшая на место милиция немедленно отпустила воеваеи зачинщиков. И все это в центре Москвы, зимой 1990 года. И потому писатели из «Апреля» обратились к художникам с предложением объединить силы, дать отпор молодому отечественному фашизму сразу. Потому что когда он перейдет, как обещает, от слов к делу, тогда станет поздно. Погромщик всегда ненавидит художника — это история давно доказала. Понимают ли это художники?

Художественная

ЖИЗНЬ

«Немига-17»

«Немига-17» (1985-белорусски пует нас. Уничтожение старой «Немига-17») является само- улицы Немиги произошло уже

Легализованная фальсификация

Парижская галерея Даниэля Деларма существует уже три года. Ее специальность — имитация классических произведений искусства. На службе галереи состоят ныне пятеро художников из разных стран, среди них много скандинавов. По получении заказа один из них анонимно командировается в соответствующий музей или частную коллекцию, где на месте выполняет весьма тщательную копию нужного шедевра. Готовая картина снабжается бронзовой табличкой с именем автора. Зато на обороте четко пишется, что вещь эта суть копия. Недаром, перед тем как открыть свое предприятие, Деларм три года изучал соответствующее законодательство. Офис фирмы, естественно, тоже обставлен подделками Ко-ро, Ренуара, Мане, Гогена и ступнями под Людовика XV. «Копии», — говорит Деларм, — старая и благородная традиция. Недаром лишь в XIX веке, когда искусство стало делом коммерческим, владельцы начали делать столь строгие различия между подлинниками и копиями их».

Дела в галерее идут успешно, ее картины продаются по неординарно высокому ценам, которые иной раз достигают трети от цены оригинала.

А. Панков

Выставки

Ив Сен-Лоран и театр

«Я никогда не учился рисовать, и знаю, что рисую неважно...» Не странное ли при- качеств (желание иной раз притвориться Бакстом — не худшее из них). И очень хо-

нако, раздвигая границы возможностей визуальной культуры, новая техника не прибавляет художнику таланта, что, быть может, огорчает

Е. Е.

И снова Франция

Этой зимой в Институте искусства в Чикаго открылась «Тур де Франс» — последняя выставка в серии, посвященной двухсотлетней годовщине Великой французской революции. В Америке эту дату отмечали очень широко, связывая ее с эпохой своей войны за независимость. В экспозицию вошли живопись, гравюры, печатные издания и фотографии, попавшие в разное время в фонд Института из частных коллекций.

Гравюра Домье, посвященная полету знаменитого парижского фотографа Гаспара-Феликса Турнеона, по прозвищу Надар, который в 1858 году поднялся над Парижем на воздушном шаре «Гаян», чтобы сфотографировать его с высоты птичьего полета. Полотна Писсарро и Ренуара. Фотография тени Эйфелевой

башни, сделанная во время Всемирной выставки 1889 года, в те времена, когда цвет французской интеллигенции умолил правительство убрать это чудовище, чтобы не компрометировать безупречную репутацию француз по чести хорошего вкуса. Афиши, памфлеты. Картина знаменитого американского архитектора Луиса Салливана «Художник и модель» (которую тот написал, обучаясь во Франции). И наконец, фотография стеклянной пирамиды в Лувре.

Все эти вещи отлично воссоздают дух и облик Парижа города, о котором по-прежнему грезят художники в мансардах, студиях, хижинах, кабинках, общественных и коммуналах всего мира.

Е. Кошкин

Фаберже в Оружейной палате

30 января в одном из музеев Московского Кремля в Оружейной палате открылась выставка «Пасхальные яйца Фаберже». Изделия этого бывшего придворного ювелира, поставщика Императорского двора, пользуются за рубежом невероятной популярностью. До сих пор несметное число артистеров со всех концов света приезжает в Союз в отчаянной надежде купить тут у кого-нибудь случайно завалевшиеся Фаберже. И уезжают несолоно хлебавши. Все, что

форинийскому миллионеру М. Фаберже, владельцу влиятельного журнала деловых кругов «Форбс Мэгэзин». В свое время, по его инициативе, в его родном городе Сан-Диего была показана выставка Фаберже. Однако главной сенсацией выставки оказались два яйца из коллекции английской королевы. Одно из них «Колоннада» из золота и серебра, украшено бриллиантами. Оно сделано в виде храма, любви с двумя херувимами. Второе — 9 см — «мо-

стоятельным творческим объединением в составе Союза художников БССР. Объединение существует с 1987 года, организовало ряд выставок в Белоруссии и за пределами республики. Это живописцы Альберт Малишевский (1921—1989), Леонид Хоботов, Николай Бушчик, Сергей Киришенок, Анатолий Кузнецов, Олег Матисевич, Алевт Циркунов, Зоя Литвинова, керамистка Тамара Соколова, искусствовед Валерий Буйвол.

Объединение называется именем так не только потому, что большая часть наших мастеровских находится на улице Немца, 17. Об этих местах писал автор «Слова о полку Игореве»: «Немизе кроваги бреже — боегами бяхуть посеки — посяени костью русиных сынов». Имя речушки, заглавной теперь под землей, в коллектор, — этот символ вол-

Борис Мессерер

Московский клуб художников театра и кино провел очередную клубную выставку. Со 2 по 20 февраля в ЦДХ показывал свою графику (офорты, литографии, акварели) и художественный металл Б. Мессерер. Свыше 130 графических листов и около 30 металлических композиций. Такое большое собрание работ известного художника в Москве ныне редкость. Мастерские стоят пустыми. А тут на антресолях Дома художников развернулся настоящий мессереровский, знакомый по многочисленным большим выставкам, маскарад. Привычные и любимые художником предметы и орнаменты: тапущие пары, ножи, вилки, пила, газовый ключ — пагули с графических листов в воздух и замерли, слегка вибрируя в пространстве, повисли в металллических рамках, затянутах сеткой, на фоне офортных и металллических рельефов. Художник называет эти работы дырами в пространстве, и с удовольствием выставляет их в невысоком, но свободном,

на нашей памяти в 1970-е годы. Мы не хотим, чтобы это повторилось. Нас объединяет желание сохранить и донести до людей гуманистические ценности, лишенные всякой конъюнктуры.

В произведениях художников нашего объединения угадывается творческое обращение к традициям белорусского искусства 1920-х годов. Упрощение рисунка и условность цветовой массы придает картинам черты романтической стилизации. При всей индивидуальности почерка немцы близки по эстетическим критериям, по смелости владения цветом, по живописной культуре. Художники вступают в скрытый для многих пульс Культуры, которую они воспринимают целостной и одухотворенной во всех ее проявлениях.

В. Буйвол

знание для столь известного в мире Haute couture мастера? И все же выставка «Ив Сен-Лоран и театр», прошедшая в Москве и Ленинграде, заставила нас ему поверить. Впервые в таком количестве мы увидели театральные эскизы — на прошлой выставке слишком много внимания отнимали костюмы, манекены и манекенщицы.

Театр, конечно же, великое искушение для модельера. Театр режиссера или театр актера он всегда стремится превратить в Театр костюма (ремарка: «Входит Костюм тартюфа»), что ему иногда удавалось. Свой первый спектакль он поставил в четырехнадцать лет, одевая кукол домашнего театра. Теперь одевает взрослых живых кукол из «Казино де Пари» и «Театр Насональ».

Но тема новой выставки не только «Сен-Лоран и театр», а еще и «Сен-Лоран и графика». В своих графических работах Сен-Лоран обнаруживает немало забавных черт и

рошо, что мы это увидели. Нам следовало это увидеть, чтобы лишний раз понять, в чем существо профессии модельера. Во всяком случае, замечая прищипленные булавками образцы тканей для костюма в эскизе к «Сирано де Бержераку» (1959), мы должны вспомнить: «хороший рисунки архитектору (ну, модельеру) — помеха».

Как правило, Ив Сен-Лоран избирает самую простую технику, но самую эффективную. Кисточку он всегда предпочтет карандашу да и вообще слишком серьезно исполняет свои эскизы и, видимо, стесняется того, что вместо эскизов костюмов у него получаются проекты костюмов. И все же имя его в «Ларуссе» — более прочная гарантия бессмертия, нежели ремесло графика. Продолжим цитату: «Я никогда не учился рисовать и знаю, что рисую неважно, но я выразителен». И правда, он чертовски выразителен — при чем тут графика?

А. Тарганов

Художник фотографирует мир, созданный его воображением

В середине зимы в чикагском Музее современного искусства прошла выставка «Фотография произведений. Картины 80-х». На этой выставке группа современных художников показала работы, созданные не кистью или резцом, а фотокамерой и прочими электронными устройствами. Много лет подряд, начиная с двадцатых годов (когда выдающийся американский фотограф А. Штиглиц определил задачи фотографии, предписав ей точно отражать жизнь, а предстатели группы «64» уже в 1932 сформулировали требование к ней как к документу), американская фотография развивалась в виде искусства репортажа. Однако художники не пожелали оставить в

было можно, мы уже давно продали. Особенно много драгоценных вещей было продано за рубеж в погоне за валютной в двадцатые годы. На выставках в Оружейной было представлено семнадцать пасхальных яиц из царского обихода. Из них восемь наших отечественных из фондов музея, девять принадлежат коллек-

заичное» из золота и платины с изумрудами, топазами, сапфирами, гранатами, украшено пятью медалонами с портретами царских детей, расстрелянных впоследствии. Дед нынешней королевы Георг V состоял в родстве с Николаем Романовым, они были двоюродными братьями. Выставка длилась шесть недель.

А. Колли

Пикассо и Брак

В Нью-Йорке в Музее современного искусства открыта большая экспозиция «Пикассо и Брак. Исследование кубизма». Она охватывает период с весны 1907 года, когда впервые встретились Пикассо и Брак, до августа 1914, когда Брак был призван в армию. Около 390 работ — живопись, графика, гравюры, эстампы. Первые коллажи и конструктивистские скульптуры Пикассо, первые работы из бумаги Брака. Этот диалог

Е. Елагин

Анонс! Эрфурт приглашает

Министерство культуры ГДР и Союз художников ГДР проводят летом 1991 года очередную V quadriennale декоративно-прикладного искусства в г. Эрфурте. Выставка призвана познакомить с творческими достижениями современного декоративно-прикладного искусства в контексте национальных культур и формирования гуманистической среды.

Тема V quadriennale — ХУДОЖНИК И ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ.

Советский раздел выставки готовят Союз художников СССР и Министерство культуры СССР.

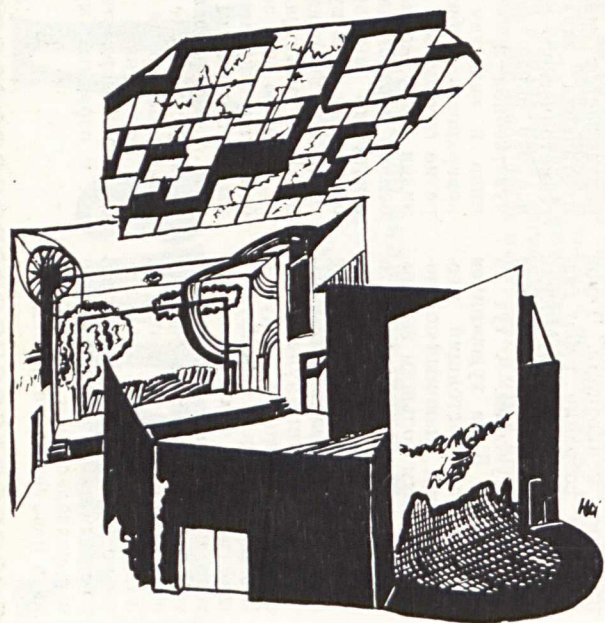
Над концепцией экспозиции советского раздела работает группа художников и искусствоведов, членов творческих комиссий СХ СССР. Ввиду не-большой площади навильона (400 м²) представляется целесообразным ограничить со-

став коллекции следующими видами искусства: керамика, стекло, гобелен, костюм, ювелирные украшения, эмаль. Экспозиция должна быть единой, отражающей в образной форме идею выставки — чувство своего времени. Состав экспонатов на конкурсной основе должен быть определен к концу июля 1990 года. Организаторы V quadriennale утверждают 8 премий и 10 дипломов по следующим критериям: за убедительный вклад молодых художников; за костюм и украшения; за эксперимент с использованием новых технологий и материалов, за сохранение и развитие культурных традиций и ряд других.

На V quadriennale в Эрфурте будет проводиться международный научный симпозиум по проблемам современного состояния декоративного искусства.



Дворец пионеров в г. Зеленограде
Архитекторы — И. Покровский,
А. Стивкин
Автор художественного оформления
фойе и зала театра — И. Николаев
(при участии Л. Аникиной)



Новые работы
**Лучшая
монументальная
работа МОСХа**

Наталия Давыдова

Этим почетным титулом (присуждаемым ежегодно МОСХом по всем видам искусства) отмечено художественное оформление фойе и зала театра Дворца пионеров в г. Зеленограде. Можно по-разному относиться к возможности объективных «оценок» в искусстве, но, несомненно, подобные акции примечательны уже тем, что обнаруживают негласно

существующие коллективные (пусть и не лишённые компромиссов) представления о высшей планке достижений московских художников в данной области и на данный момент времени.

Нынешний победитель в конкурсе на «лучшую работу» — Иван Николаев (автор концепции оформления и всех росписей) — известен как нарушитель, подвергающий сомнению любые «правила» и «нормы», сковывающие творческую индивидуальность художника, держащий оспаривать авторитетные мнения, склонный к рискованным экспериментам. Поэтому каждая его работа возбуждает особый интерес задолго до своего завершения. И почти всегда художник эти ожидания оправдывает — ни одна из них не осталась незамеченной, хотя реакция, как правило, была неоднозначной, а иной раз и просто скандальной.

На этот раз все сошлось в оценке сделанного Николаевым в Зеленограде. И примирило их то, что некогда служило поводом для споров — индивидуально-«николаевская» манера работы в архитектуре и с архитектурой. То, что раньше раздражало, похоже, сегодня нашло понимание и признание.

Росписи в Зеленограде обнимают все пространство зрительного зала, возникая в самых неожиданных местах — косяках, нишах, дверях и т. д. Они тщательно выписаны, но не рассчитаны на автономно-эстетическое восприятие. Зыбко мерцая со стен, портала сцены и потолка, они обманчивы, как миражи. Издали ещё можно увидеть целые сюжеты, которые, по мере приближения, сначала распадаются на отдельные фрагменты — цветы, деревья, солнце, облака, а затем и вовсе исчезают в мареве живописной стихии, чтобы при отходе вновь воссоединиться в целостную картину. Живопись окружает вас со всех сторон, вызывая странное ощущение «погруженности» в нее.

Явление это сродни голографическому эффекту, где зритель оказывается внутри «картины», сменив позицию «наблюдателя» на «соучастника». Зрение уже не способно охватить все изображение, его присутствие отмечается бессознательно, на уровне психологического воздействия, которое становится доминирующим.

В отличие от росписи в фойе, концентрирующей все внимание на себе, живопись в театральном зале рассчитана на «рассеянное» восприятие, и не самого изображения, но создаваемого им «эмоционального поля». Уходя от «картинности», Иван Николаев попадает в приграничные области, сближающие его с авангардистскими поисками по обнаружению и «озвучанию» (или «означению») пространственного контекста. Или, точнее, снова возвращается в области, издавна занимавшие монументалистов прошлого, тогда как нынешние мастера «монументальных картин» явно утратили и вкус к задачам художественного структурирования пространства архитектуры, и приоритетность в их разработке.

Средствами живописи Николаев снимает прозаичность и функциональную однозначность архитектурного объема. Муаровый флер источают не только стены, но и подвижный (меняющий конфигурацию в зависимости от положения составляющих его блоков) поток, нейтрализуя жесткость геометрических плоскостей, наделяя пространство архитектуры эластичностью, свойственной формам природы.

Так, незаметно, без назойливой дидактичности и прямолинейной иллюстративности вводится художником тема, заявленная в росписи фойе, — тема работы и гармонии природного мира.

Закончена еще одна работа, успешно завершён труд многих лет. Будем надеяться, что это не последняя творческая удача Ивана Николаева.



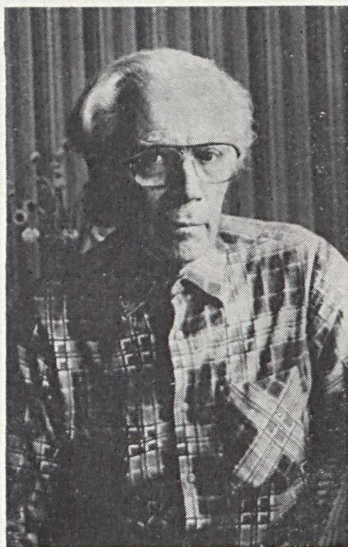
Для кого-то ветер веет свежий,
 Для кого-то нежится закат —
 Мы не знаем —
 мы повсюду те же,
 Слышны лишь ключей
 постылый скрежет
 Да шаги тяжелые солдат.

ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПРИМЕННО НАЗВАТЬ...



**Андреева
Алла Александровна**
График

Родилась в 1915 году в Москве. Окончила Институт повышения квалификации художников в 1937 году. В апреле 1947 года репрессирована. Решением ОСО приговорена к 25 годам ИТЛ и 5 годам поражения в правах. Срок отбывала на станции Потьма Мордовской АССР. Лагерный номер А-402. Освобождена в августе 1956 года. В том же году реабилитирована.



**Виткаускас
Ареяс Леоно**
Живописец

Родился в 1925 году в г. Шяуляе (Литва). Учился в Каунасском художественном институте (1943—1945). С 1945 года — студент вокального отделения Музыкального техникума и Государственной консерватории в Вильнюсе. В ноябре 1948 года репрессирован. Осужден в марте 1949 года на 8 лет ИТЛ. В лагере стал инвалидом. Срок отбывал в Каргопольлаге Архангельской области. Освобожден 31 декабря 1954 года. Реабилитирован в 1957 году.



**Семашкевич
Роман Матвеевич**
Живописец, график

1900 — 20 декабря 1937 (ВМН?) Уроженец Западной Белоруссии. В 1924 году приехал в Советский Союз. Окончил в 1927 году Витебский художественный техникум и в 1930 году Вхутеин. Активно выступался. Репрессирован 2 ноября 1937 года. Осужден «тройкой» постановлением от 20 декабря 1937 года. Исчез бесследно («десять лет без права переписки»). Реабилитирован посмертно 2 июля 1958 года. Место захоронения неизвестно.



**Вагнер
Георгий Карлович**
Доктор
искусствоведения.
Лауреат гос. премии СССР

Родился 19 октября 1908 года. Работал в Рязанском областном художественном музее. Первый арест 21 января 1937 года за высказывания против действий Кагановича по реконструкции Москвы. 1 июля 1937 года решением ОСО приговорен к 5 годам ИТЛ. Отбывал на Колыме. Освобожден в мае 1942 года. Второй арест 19 января 1949 года. Решением ОСО в июне 1949 года приговорен к ссылке в поселок Бельск Красноярского края. 10 июля 1954 года освобожден. В 1956 году реабилитирован.

*Материал подготовила
Валентина Тиханова*



Последняя страница

«Nuova Realta» в Равенне

Ольга Холмогорова

«Не надо удивляться, если из одного и того же каждый извлекает лишь нечто, соответствующее его занятиям. На одном и том же лугу бык ищет траву, собака — зайца, а аист — ящерицу». Этот известный плутарховский афоризм как никогда срабатывает в сфере бурно функционирующего в последнее время советского искусства. Переживая в уплотненных, а значит, и искаженных спешкой и противоречивостью формах отдельные процессы обновления, оно действительно напоминает сейчас если не луг, то по крайней мере огромное хаотически пульсирующее пространство, где значительное и пустое, оригинальное и массовый ширпотреб, идеи и их бледные тени замешаны в едином броуновском движении, раздраемом бесчисленными столкновениями на почве множатся коммерческих соблазнов. Здесь можно найти и «траву», и «зайца», и «ящерицу».

Хаос, или «общий сдвиг» (как писал о своем времени Вяч. Иванов), являясь вполне закономерным искуплением долгих лет молчания и «порядка», допускает все, но лишь не терпит обобщений, отстраненного анализа и упорядочения, он противится любой осознанной остановке, располагающей к размышлению и беспристрастной оценке. Наверное, поэтому на нашей сегодняшней художественной площадке так мало стало не по назначению, а по замыслу обобщающих выставок, не обыгрывающих якобы спонтанную случайность и модную неряшливость своего появления, но противодействующих им; не отчетно-безликих демонстраций и не элегантно-товарных шоу, но выставок-эссе, незазойливо, но твердо намечающих свой пункт нашей истории и культуры на их сегодняшнем крутом вираже.

У времени, как и у человека, бывают свои «возрастные» особенности, есть эпохи, склонные к философии, есть, напротив, требующие напора, действия и неуклонного продвижения. Сегодняшний день, наверное, предрасположен к последнему. Но шаги, не сориентированные в окружающем пространстве, превращаются в механическое марширование на месте, а дорога, если не поддерживать ее границ, быстро забивается бурьяном. Помня об этом правиле, мы и решили сделать необходимому остановку, перестать набирать виражи, вводя и в без того перенасыщенный «раствор» сегодняшнего советского искусства новые имена и часто не просеянные временем явления, а оглядеться вокруг и обернуться назад, измерив известный, казалось бы, уже пройденный материал неожиданным контекстом и ракурсом подачи. Повод, цель и место «остановки» — выставка современного советского искусства «Новая реальность», проходившая в Равенне в октябре 1989 года.

На выставке «демонстрируются», — как сказано во вступительном слове В. Кулакова к каталогу, — практически все жанры изобразительного искусства, где зритель может познакомиться с разными творческими индивидуальностями, со сложным спектром пластического мышления советских мастеров, работающих в настоящее время. «Однако, — уточняет его М. Коник, — коллекция не претендует на исчерпывающую картину художественного процесса, происходящего сегодня у нас в стране, а является лишь одним из его эскизов». Эскиз — это уже не набросок, но и еще не картина. Именно эти нюансы становления и определили место равеннской «Nuova Realta» среди прочих, прошедших в прошлом году в Италии выставок русского искусства, точно характеризую достаточно широкий размах и в то же время некоторую беглость намеченного ею контура сегодняшнего советского искусства.

Определенная «дипломатическая» миссия, возложенная на первую художественную акцию в ряду широко планирующегося СХ СССР и коммуной города Равенны культурного сотрудничества, несомненно, придавала ей несколько представительский оттенок. Естественно, что «товар» всегда хочется подать лицом, высветив беспронизынные достоинства и приглушив неизбежные недостатки его «производства». Обязывало к этому и не лишнее некоторой претенциозности название выставки — «Новая реальность», априори предполагавшее выгодное противопоставление ее устаревшим стереотипам художественного мышления и изжившим себя формам его демонстрации. Однако ни реальность жизни, ни даже реальность искусства не обновляются за несколько «реформаторских» лет. Важно другое — как изменяется уровень ее осознания, глубина истолкований и оценок происходящего, приближающие возможное обновление. Реальность нового мышления, нового самоощущения человека, десятилетиями потерянного в якобы бесконфликтном мире социальных утопий и фальшивых иллюзий, мучительно обретающего сегодня свои насильно выкорчеванные «корни» — свою историю, память, генетическую духовную связь поколений — и стала предметом размышлений и темой выставки, тем особым «веществом», который «цементирует» основные узлы ее поликомпонентной структуры.

Но «новизна» — понятие не только временное, но и конкретно географическое. Явления, как откровение принимающиеся у нас, как правило, не вызывают адекватной реакции у зарубежного зрителя; поэтому все попытки понравиться и угодить ему заранее обречены на неудачу. Понимая это, мы не старались выбирать наиболее котирующихся авторов и модные направления. Единственным и главным критерием отбора стал уровень качества самих работ, планка которого не могла быть опущена ниже интуитивно заданной и каждый раз коллегиально выверявшейся отметки. Трудно в кратком, скорее информационном, чем аналитическом, «резюме» охарактеризовать содержание и специфику показанного материала, представлявшего почти восемьдесят художников из разных республик и городов страны. Разноплановы были не только состав участников и их стилевые пристрастия, колеблющиеся от крепкой реалистической школы до социально заостренного концептуализма и рафинированного «наива», но и видовая ориентация коллекции, последовательно раскрывавшая многослойность пластического мышления и форм его бытования в современной отечественной художественной практике. Предложенная коллекция, включавшая в себя помимо станкового искусства (живопись, графика, скульптура, керамика) демонстрировавшиеся в слайдах монументальные произведения, а также проектные разработки дизайнеров и концептуальные «утопии» так называемой «бумажной архитектуры», обозначала как бы две ипостаси сегодняшнего художественного сознания или, условно говоря, самоценно-выставочное творчество и многообразные средовые поиски. Совмещение фрагментарного показа пространственно-средовых искусств и традиционно-выставочных станковых объектов часто носит оттенок случайного, механического суммирования, ущемляющего художественную полноценность какой-либо из своих частей. В данном случае подобная «стыковка» строилась не на основании количественно равноценного участия или, как правило, искусственно разыгрываемого образно-пластического диалога разнохарактерных компонентов, но по принципу хорошо отлаженного хора, где каждый голос ведет самостоятельную, но безошибочно вливающуюся в общее звучание партию. В целом уровень «звучания» выставки и главное — ее профессиональный «тонус» был весьма высок и по достоинству оценен достаточно требовательными итальянскими специалистами.

Во многом, если не в основном, этот «тонус» был задан уникальным экспозиционным решением, разработанным и осуществленным художниками-проектантами М. Коником, Е. Голубцовым и художником-графиком И. Бере-

зовским. Перефразируя знаменитую китайскую мудрость, гласящую, что сердце здания таится не в четырех стенах, покрытых крышей, а в его предназначенном для жизни внутреннем пространстве, можно сказать, что выставка не сводилась лишь к совокупности пусть даже первоклассных работ, но воплотилась в чем-то ином — в ее энергетике, в пронизывающей все ее ткани тончайшей структуре, разработанной ее драматургом и режиссером. Необходимость такого авторского права, часто оспариваемая приверженцами чистого, свободного от экспозиционного давления коллекционного показа произведений, в данном случае не вызвала сомнений. Программная ставка на многослойность демонстрируемого материала однозначно требовала волевой «сценарной» организации выставки.

Сценарий — это не порядок мизансцен и не очередность выхода актеров, это магия еще не состоявшегося, но уже в зачатии существующего замысла, незримо формирующего атмосферу будущего действия. Проектная концепция равеннской выставки также несводима ни к отбору и развеске работ, ни даже к осуществлению самостоятельных скульпто-графических композиций — она осмысливает и конструктивно собирает все интересное, но чрезвычайно многополюсное выставочное начинание: задает масштаб и силуэт отдельных его частей, «биологические» ритмы и направленность его функционирования, ориентирует его в незнакомом пространстве — словом, лепит его форму, характер и «лица необщее выражение».

Собственно экспозиция не подразумевает в данном случае исполнения прикладных, обслуживающих коллекцию аранжировочных функций. Ни один из ее компонентов физически не соприкасается с изобразительным рядом, становясь, как это принято, либо повесочным щитом, либо выгородкой, либо иным рабочим элементом. Проектный замысел без нажима обрисовывает общий контур выставки, фиксируя отдельными знаками наиболее важные в образном отношении ее участки. Такими знаками выступают и специально изготовленные объемные композиции из подлинных деталей старого русского сельского жилища, с нанесенной на них шелкографическим способом серией основанных на реальных фотографиях графических образов; и реконструкции, и пространственные версии невоплощенных супрематических «мечтаний» В. Татлина, К. Малевича, Л. Лисицкого; и «игрушечный» фанерный самолет, извлеченный ностальгическими воспоминаниями о легендарной эпохе «покорителей неба» ушедших 30-х, ставший своего рода символом и эмблемой выставки.

Все эти «знаки» — не просто пунктир, помогающий зрителю внутри предполагаемого экспозицией маршрута, но своего рода зашифрованный путеводитель, проецирующий разрозненный ряд художественных ценностей на образно поданный и эмоционально пережитый исторический фон. Причем история выступает здесь не отвлеченной драмой абстрактных по своему гигантскому размаху стихий, но соизмеряется с масштабом каждого отдельного человека, переживается им конкретно и осязаемо — как история одной семьи (тема которой буквально проходит в ряду шелкографий И. Березовского, выстраивающего как бы раскадрованную на отдельные графические композиции единую человеческую судьбу). Так задается необходимая «корректировка» зрительного восприятия, настраивающая не на спонтанное «поглощение» отдельных работ, но на дистанционный, обобщающий взгляд, пропущенный сквозь призму исторического времени. А вслед за ней возникает и та самая остановка, пауза, «минута на размышление», неожиданно пробуждающая весь груз накопленного интуицией и сознанием и подсказывающая тем самым ход дальнейших рассуждений и действий. Пауза, выключенность из суетного будничного измерения и создает ту идеальную ситуацию сосредоточенности на каждом произведении, которая выводит его за рамки ускользающей сиюминутной данности в пространство общечеловеческих и общекультурных значимостей.

Именно так — как возвращение на круги истории, традиции, опыта, придающее осмысленное наполнение каждому совершаемому шагу, наверное, и следует интерпретировать понятие «Nuova Realta», ставшее не просто эффектной вывеской, но и глубоко продуманным стержнем, скрепившим все компоненты выставочного замысла.



Авторы концепции выставки:

**М. Терехович,
М. Коник,
В. Кулаков,
О. Холмогорова**

Авторы проекта

и реализации экспозиции:

**М. Коник, Е. Голубцов,
И. Березовский (графический дизайн)**





Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 4 (389). 1990
Основан в декабре 1957 года

Главный редактор	Базазьянц С. Б.
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ	
Зав. отделом Главный художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. Б. Канцедикас А. С. Коник М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Куркчи А. И. Левашов В. Г.
Ответственный секретарь Зав. отделом	Мадий И. А. Невлер Л. И. Сажин Т. П. Степанян Н. С. Хорошилов П. В. Шаховской Д. М. Якимович А. К.
Консультанты	Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Иконников А. В. Кантор К. М. Розенблюм Е. А.
Зав. отделами	Давыдова Н. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотоомонтажи Фотохудожники Фотографы:	Капустин Г. Ю. Перчихина М. К. Шореткина И. А. Холин В. Н. Шахов В. С. Алексеев Н. Н. Ибрагимов Ф.

На 1-й стр. обложки:
Л. Гадаев. Сердитый осел
Бронза

На 3-й стр. обложки:
работы —
А. Васнецова
Н. Андропова
И. Николаева
И. Казанского

На 29-й стр.
Перевод на английский язык
В. Полякова

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

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

Сдано в набор 8.02.90.
Подписано в печать 19.03.90
Формат 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,621
Тираж 38 тыс. экз. Заказ 29
Московская типография № 5
Государственного комитета СССР
по печати.
129243, Москва
Мало-Московская, 21

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

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

В номере:	
1	Метаморфозы
13	стульев
2	Мир искусства
Напряженное безмолвие	
6	
Владимир Петров	Лунные цветы Карло Дзаули
8	
Мини-гобелен. Выставка в Дзинтари	
10	
Людмила Казакова	Львов: соревнование у стекольной печи
14	История
Светлана Погадаева	Баухауз. Сценическое пространство О. Шлем- мера
17—20, 29	
Art Magazine Clab meets under the «DA» roof	
21	История
Павел Гершензон	Марлен
30	Фотопанорама
Белорусская керамика в интерьере	
32	Искусство и рынок
Тамара Зиновьева	Кооп-арт
34	СХ СССР. Каким ему быть?
Юрий Орехов	С каждым в отдельности государство говорить не будет
35	Мемориал
Юрий Пяковский	Соловки. Выставка особого назначения
40—41	Газета «ДИ»
42	Имба-читальня
Виктор Эльконин	Что я помню о Татлине
44	Новые работы
Наталья Давыдова	«Лучшая монументальная работа МОСХа»
Валентина Тиханова	46 Никто не забыт, ничто не забыто
47	Последняя страница
Ольга Холмогорова	«Nuova Realta» в Равенне