



# 5<sup>390</sup> 1990 Декоративное Искусство СССР

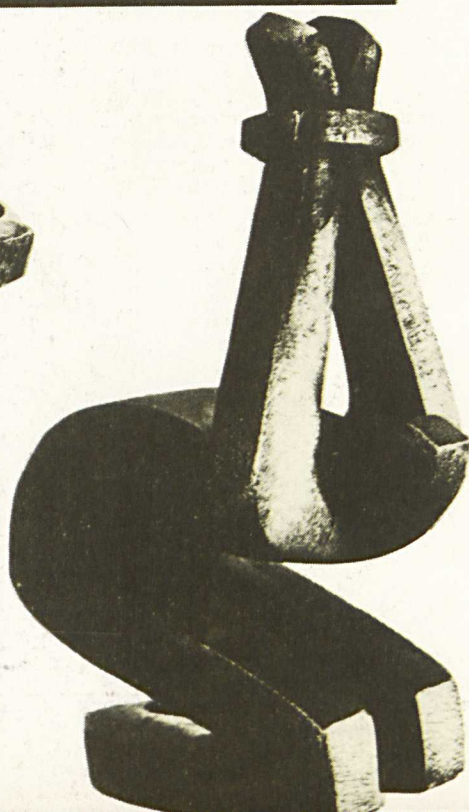
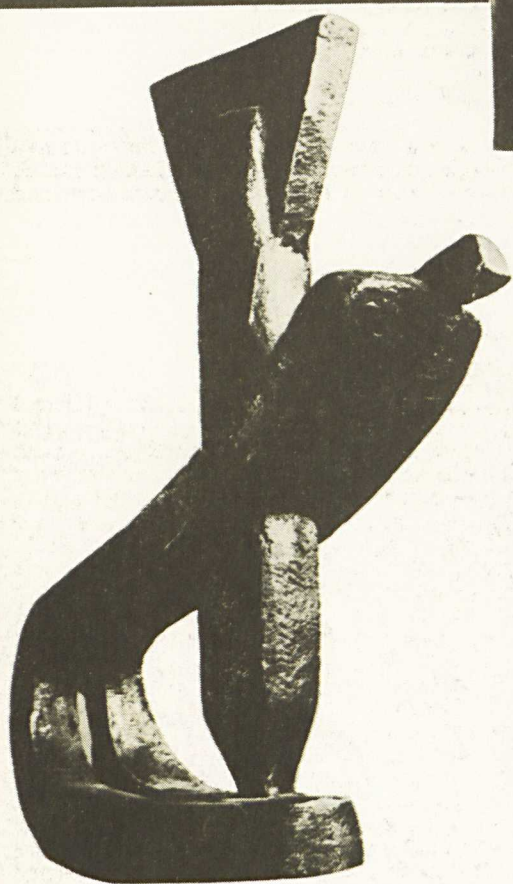
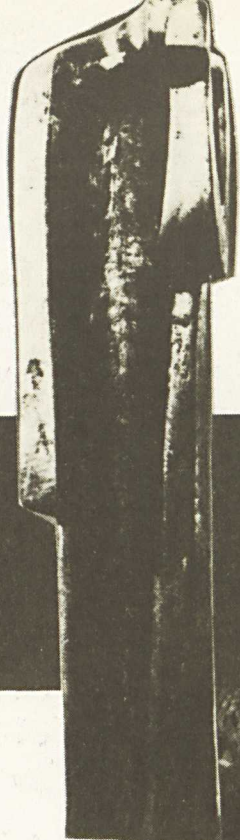


Библиотека  
им. Н. А. Некрасова  
[electro.nekrasovka.ru](http://electro.nekrasovka.ru)

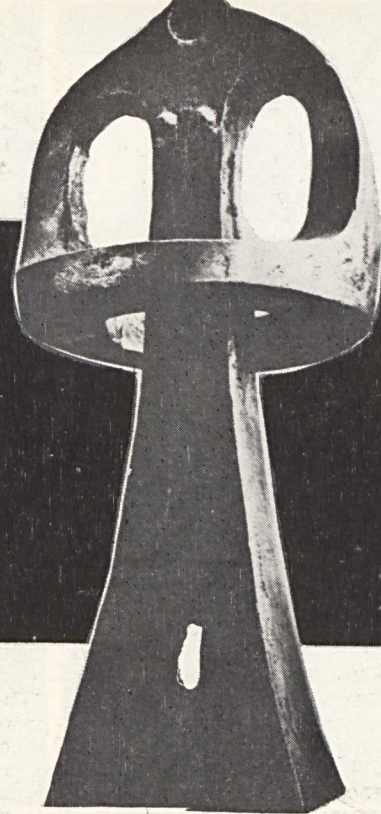
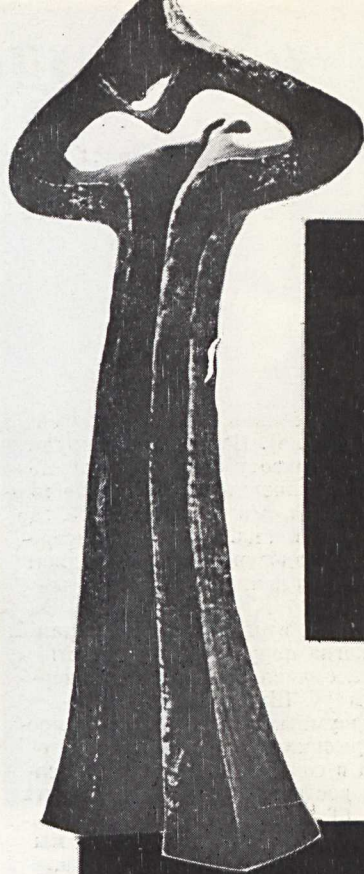


1945

1990







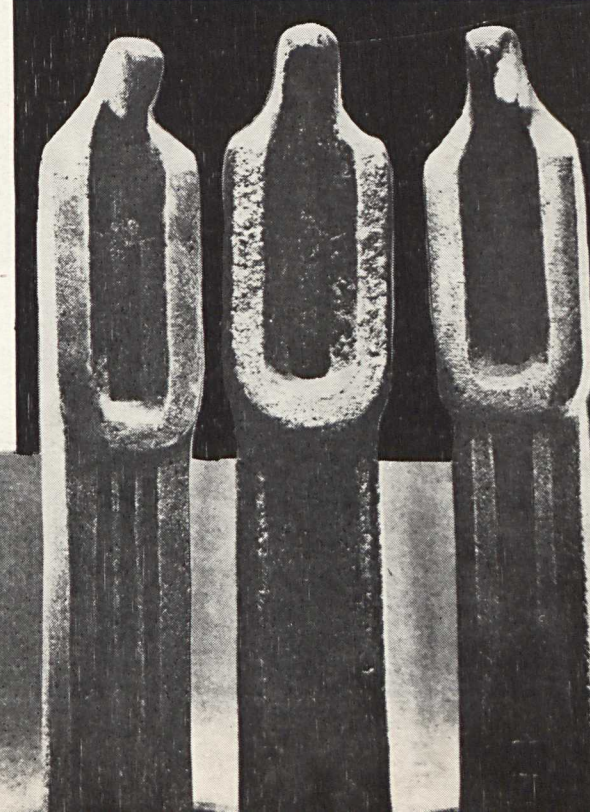
42



ОТД. ИСКУССТВ



ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ  
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА





## На выставке, как в мастерской...

Светлана Рязанова

Когда меня спрашивают — «Ну как Молодежная?», отвечаю уверенно — «Интересно». Да, мне было интересно посмотреть выставку. Потому что нет здесь непоколебимо застывшего смотра «достижений». Ощущаешь себя в мастерской, чуть тесновато, чуть шутиливо — но живо. Бьется творческая мысль, идет работа. Может, и нет еще открытий, но ожидание их появления — вот-вот, скоро, сейчас — живет в залах.

Хорошо, что налицо попытка услышать всех. Показать разных художников, разные пристрастия. Нет закрытых прежде тем и осужденных художественных приемов.

Присутствует на выставке, конечно, и многозначительность, и желание показаться раскованным, и декларативность. А как иначе? В нашем сложном перепутанном мире, где не молчат пушки, где так трудно нащупать твердь. И молодые вслушиваются и всматриваются в современность, пробуя разные профессиональные изобразительные средства. А она глядя — эта молодежь!

Диссонансом врываются в торжественную тишину акварели рваные куски утрат (В. Ситников «Фрески»), и чистота белой бумаги оборачивается пустотой. Нет видимой трагической динамики в листах К. Баласановой «Пейзажи и скульптуры детского парка», просто, обыденно, будто бы зарисовка известного — а сердце щемит.

Днем сегодняшним с его острыми углами и драматизмом наполнены и вариации античных сюжетов, и живописность таинственно мерцающего холода ночного одиночества (С. Игнатенко «Ночь»), и ритмы гобелена (И. Алова «Другие миры»), и почти традиционные сосуды (О. Гуракова «Черное и белое»).

Отрадн примечательная особенность данной выставки во внимательном отношении к материалу, владении и любви к нему. Почти физически мы ощущаем тяжесть и бархатистость красного дерева во вспрыгнувшей девушке-рыбке (И. Трейвус «Пловчиха»), любимым литым изливством бронзы (Д. Тугаринов «Аэробика»), сочной пластикой рубленого дерева (работы А. Позина). Нам демонстрируют неповторимую красоту стекла и в толще литого завитка раковины, и в изыске мерцания гравировки, и в тонком пласте, где отпечатались травинка, застыла и засеребрилась. И мы радостно готовы «в одном мгновенье видеть вечность и небо в чашечке цветка».

Может стать страшной стеклянная плоскость, когда нарушена целостность, когда пласти оплавленно-глухи и подернуты пеплом (Т. Шушканова «Чернобыль»). Остроумным использованием простейшей формовки и традиционного гутного приема в сочетании с угаданной синевой цвета достигается озорная живость композиции (Т. Новикова «Ночные коты»). Создано особое пространство, и мы уже внутри весеннего ночного тумана, гибкие тени застыли на крышах.

Радует, что явно раздвинулись границы творческой керамической мастерской. Сильный отряд молодых красноярцев весомо вступил в выставочный зал, внося свежесть восприятия и радость познания материала.

Разнообразие выразительных возможностей керамики показали молодые художники: от простой изысканной строгости черепка высокого обжига (Л. Хахонина, С. Хахонин «Воспоминание», «Сибирь») до свежих, характерных и очень материальных портретов (А. Попандупуло «Портрет подруги», «Козлов-Балашов»). От нарочитой манерности карточных строений острой композиции (О. Белоусова «Урбанизация») — до массивно-весомых, светящихся словно сквозь гладь воды керамических предметов (Н. Машуков «Куб, шар, пирамида», «От точки»).

Интерес не ослабевает по мере продвижения по выставочным залам. От жанра к жанру, от плоскости к пространственному объекту, от малого к крупному. Во всех жанрах есть удача, есть произведения радующие и ранящие. Не оставляет чувство сопричастности, чувство присутствия в студии при творческом процессе, при появлении чуда — произведения искусства.

## А выставка-то с лысинкой

Наталья Давыдова

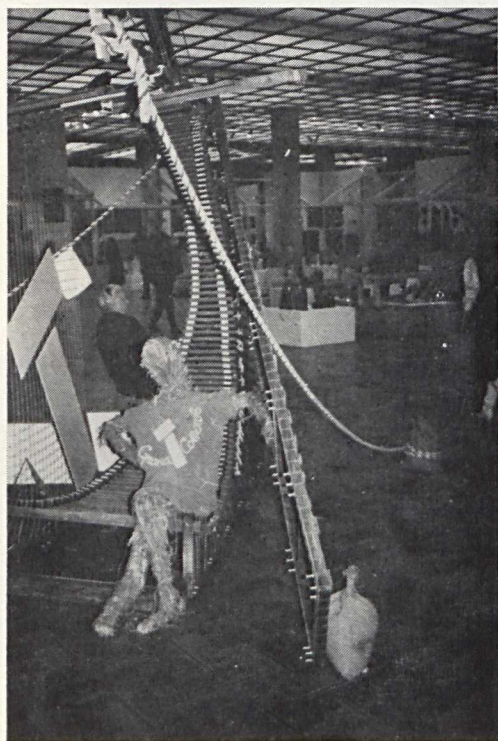
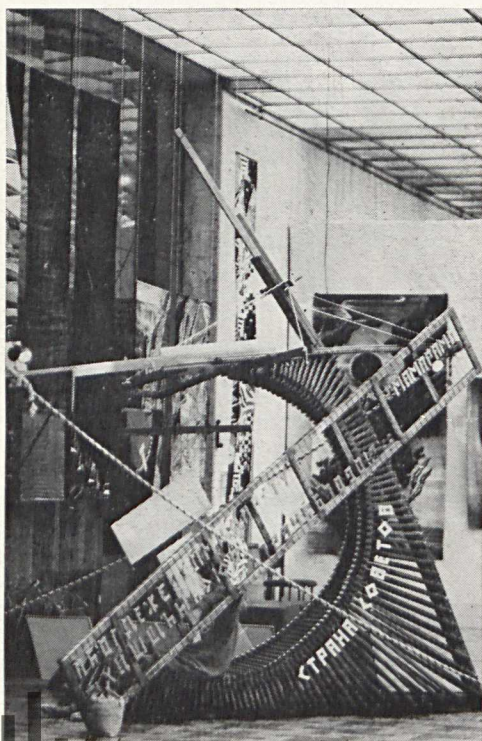
...Я не берусь говорить о молодежной выставке в целом, потому что ее «целостность» такая же условность, как и определение «молодежная». Молодость — вообще вещь относительная. Вот и эта выставка уже явно с лысинкой... Особенно в своей скульптурной части.

Думается, не случайно именно этот раздел оказался вынесенным в аванзал, где обычно совершается торжественный ритуал открытия выставок, с пышными речами, свадебными генералами, хором солистами и подголосками... Эта выставка не стала исключением, то есть событием «из ряда вон выходящим», как та первая на Кузнецком, что когда-то вызвала столько восторгов и нареканий одновременно.

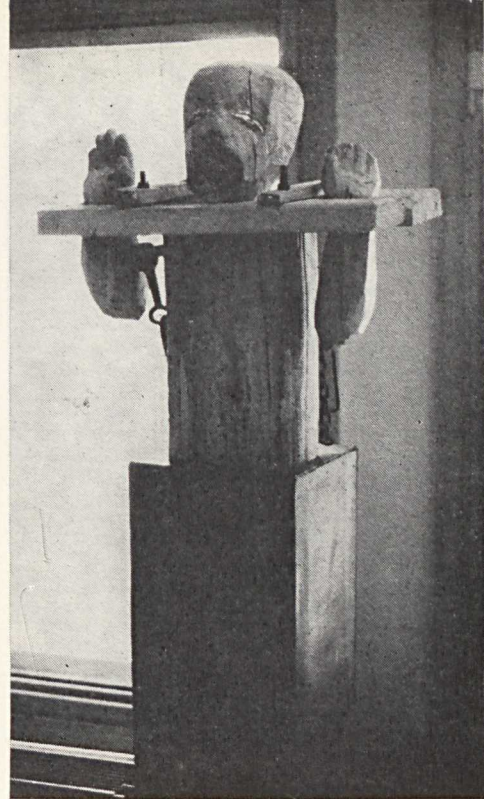
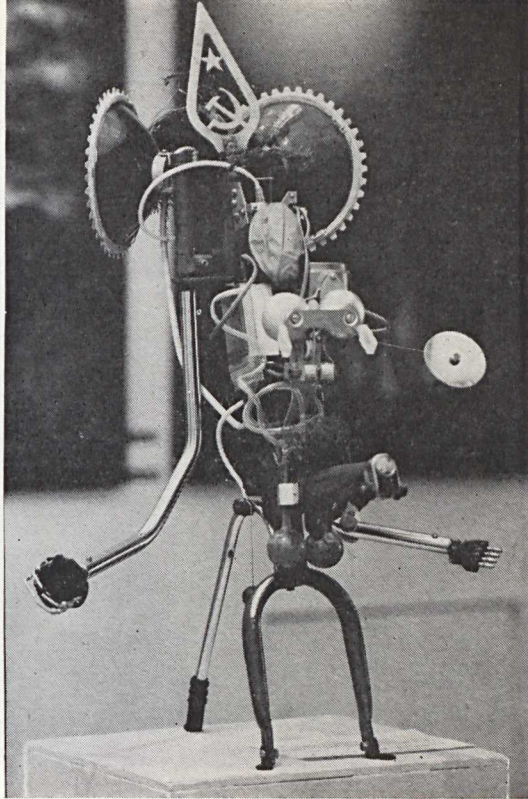
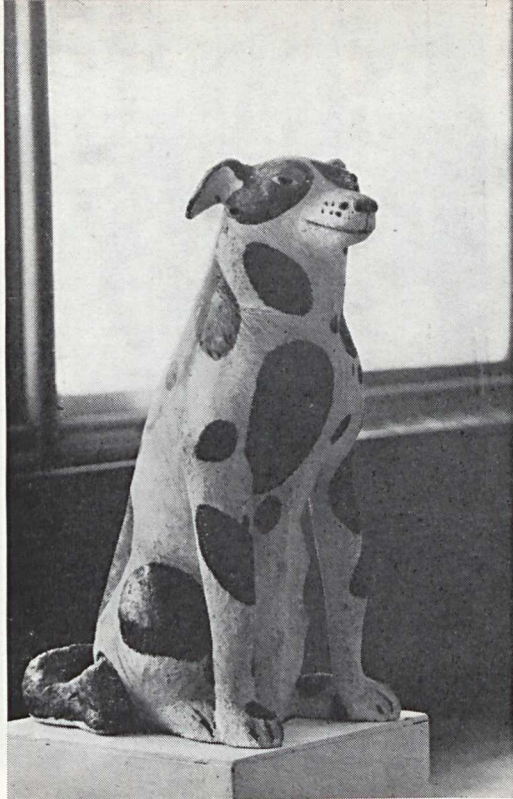
На нынешней нет столпотворения, все чинно и солидно. Она, правда, не тянет на «академическую» солидность. Некоторая перенаселенность и пестрота стилей делают ее похожей скорее на комиссионный магазин, где на одной полке спокойно уживаются и антикварная вещь, и подделка под нее, работа со вкусом — и откровенный кич. Впрочем, такое сравнение говорит скорее в пользу выставки, чем наоборот. Вот он — плюрализм — в действии!

Я — за разнообразие и стилей, и вкусов! И хотя скульптура в этом отстает от прикладного раздела и от живописи, но и здесь можно найти всего понемногу. От работ традиционно салонного толка до формальных изысков разных «измов». Палитра материалов, правда, скудновата, но это общая наша беда. У живописцев, правда, их еще меньше...

Да, нет мраморов, но есть гранит. Бронза недоступна, зато дерево всегда под рукой. Кстати, большая часть работ на выставке выполнена как раз в дереве. И хороших работ! И разных! Кто-то отдаст предпочтение работам Д. Воронина, привлекающим чистотой рисунка и гладкостью отполированных до блеска поверхностей. Другие, несомненно, отметят выразительность простых, «рубленых» форм скульптур А. Позина, бережно сохраняющего фактурную первородность







На стр. 2  
С чего начинается  
Родина  
(фрагменты экспозиции)

Т. Ломакина  
Собака  
Керамика

А. Позин  
Колодник  
Дерево

Г. Пенцкая  
Модели «Желтое-черное»

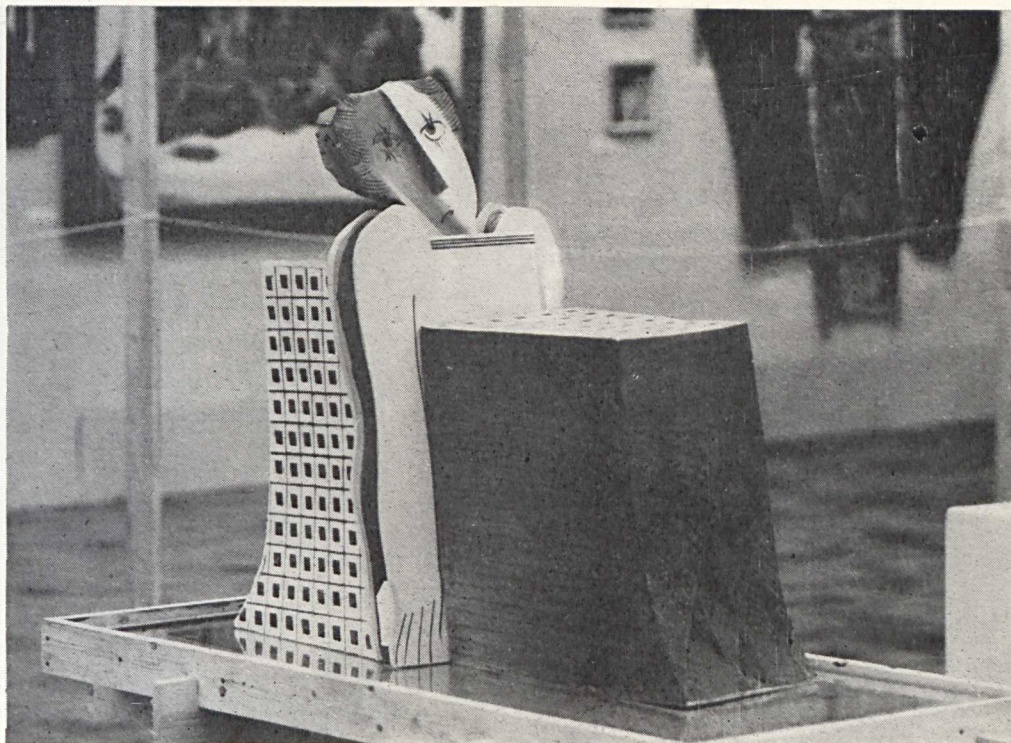
О. Белоусова  
Урбанизация  
Керамика

Н. Иорданов  
Творец  
Гипс тон.

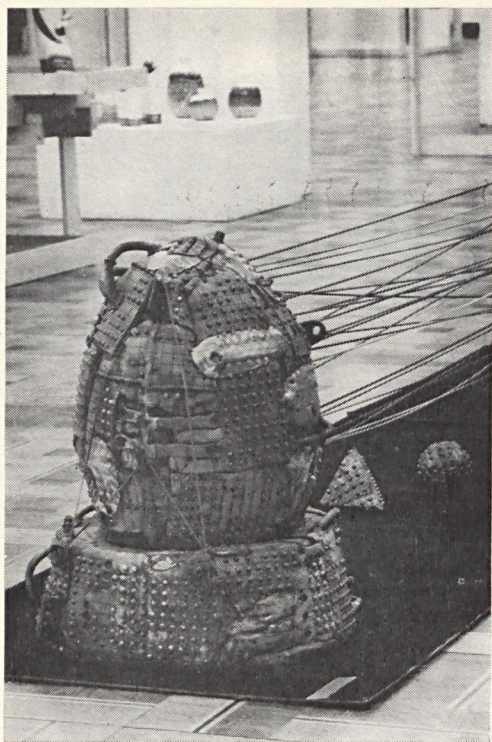
А. Великанов  
Гомункулус  
Кинетический объект

А. Чарин  
В космос  
Х. м.

А. Синица  
Портрет  
Х. м.







материала. Но и те, и другие останутся в чей-то памяти.

Надо сказать, что многим работам на выставке не откажешь в мастеровитости ремесла и чувстве материала. Большинство соответствует некоему общепринятому профессиональному уровню. Это прекрасно... Но все-таки недостаточно. Более того, именно этот — общепринятый — уровень здесь, на молодежной выставке, рождает чувство беспокойства... Уж очень все здесь напоминает хорошо ухоженный, ласкающий глаз газон. Или — выкошенное поле?

Сам по себе этот уровень — уровень вчерашнего дня, то есть уже кем-то завоеванный и отвоеванный. Нынешние молодые повторяют нынешних старших. Почти у каждой работы есть прототип, проступает чей-то, другой почерк. А почерк не может быть освоенным, только — присвоенным.

Обычно молодые приходят в мир с сознанием своей непохожести, которую они стремятся утверждать, подвергая все бывшее до них сомнению, покушаясь на привычную иерархию ценностей. Они раздражают и возмущают, но однажды их непохожесть становится нормой, обнаруживая свои достоинства... На этой выставке, в ее скульптурном разделе, такого не замечается. Она не оставляет впечатления

«смены парадигмы», о которой нынче много говорят применительно к «новой» литературе, живописи или кино. Она никого не возмущает, наоборот, вызывает одобрительную реакцию старших. Приличные дети из приличных семейств. Радоваться бы, а мне почему-то грустно смотреть на этот «семейный праздник» с так рано постаревшими молодыми.

## На керамической поляне

Наталья Полторацкая

Москва, январь, сумерки. Около десятка молодых людей сгруппировались вокруг странного бочкообразного предмета, горизонтальные щели которого светятся огнем, изредка из-под крышки выбивается язык пламени. Что это? Концептуальная акция? Молодые хотят согреть серое, безнадежно холодное пространство, обнимающее нетрепетную архитектуру Центрального Дома художника? Или проще: жарятся кооперативные шашлыки? Маленькая световая поляна тянет прохожих, близко стоящие уже знают — молодые керами-

сты проводят обжиг керамики в древней по конструкции, японской печи «раку». Из слепящего нутра открытой сверху печи клешнями извлекают керамический предмет. Энергоносный комок погружается в темную массу опилок, чтобы выйти из нее мерцающей керамической вещью. Как трагична пустота наших городских пространств, и маленькая печка — тепло и свет, с которым и надобно искать заблудшие души. «Слишком часто новой зимой завершалась весна» (Б. Гребенщиков).

Колдующие возле печки — это молодые керамисты Москвы, Ленинграда, Красноярска, участники Республиканской выставки «Молодость России». Керамическая поляна на этой выставке шире, обзорней, чем обычно на подобных показах. Находясь на пересечении зрительских тропинок, она обладает магией притяжения и ее нельзя проскочить на инерционном ходу прогулки по выставке: движение тормозится находками, неспешно собирается урожай впечатлений. Уже в процес-

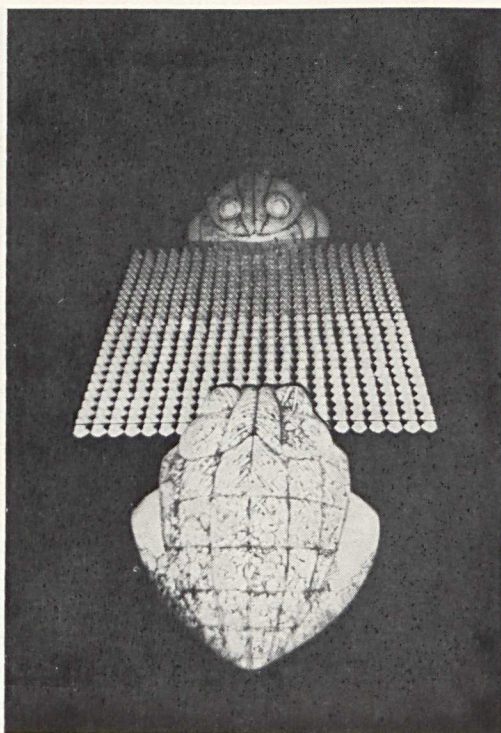
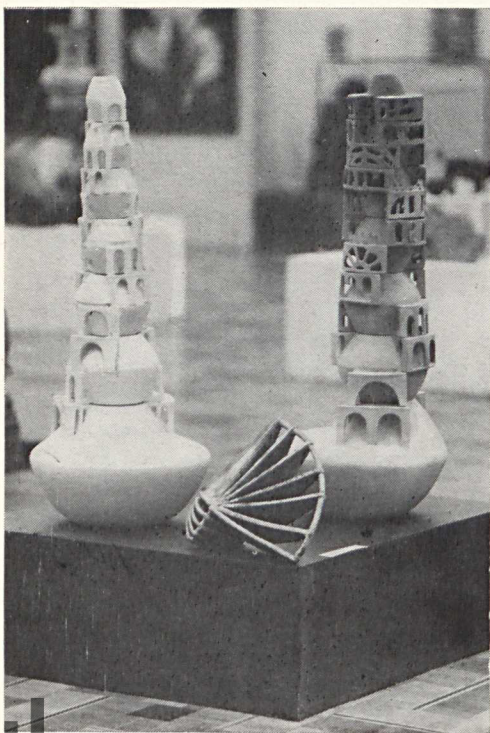
Г. Ананьев  
Рост  
Керамика

Н. Машуков  
Бесконечная история  
Керамика

А. Попандопуло  
Козлов-Балашов  
Керамика

А. Попандопуло  
Портрет подруги  
Керамика

Е. Ходин  
Портрет Наташи  
Сударкиной  
Х. м.







штаб своей композиции до условно-выставочного, но кажется, что при иных обстоятельствах эти гигантские твари-лягушки могут раздуться до вселенских размеров и стать на страже у ворот неведомого храма Добра и Зла. Конкретному ощущению тревоги и истины помогает традиционный для современного керамиста прием усложнения рельефа поверхности, несущего осязательную информацию почти по Брайлю. Машуков владеет им на высоком уровне.

«Я ведал ... ненасытность Огневичего». Хлебниковское предоставление вещи самой говорить языком Природы, учить людей понимать глагол движения близок московскому художнику Гиви Ананьеву. Его композиция «Рост» обладает физическим ощущением гибкости шеи-стебля полуветка-полубашни. Несколько тяжело-ватая приземленность гончарного основания обнаруживает попытку законспирировать видимую зыбкость, непрочность конструкции. Предмет дикий, чудной в тесноте и простоте коммунальной экспозиции. Для нас, северян, он несет зако-

Н. Машуков  
Куб, шар и пирамида  
[фрагмент композиции]  
Керамика

Д. Беликин  
День десантника  
Х. м.

А. Серафим  
Валет  
Х. м.

Е. Дидюкова  
В. Николаев  
Одна композиция  
Керамика

се экспозиции (а я была одним из экспонаторов керамического раздела) возникло ощущение родства, сопричастности и сочувствия общей идее одухотворения керамического ремесла, которая обнаружилась в ряде работ молодых авторов. Их довольно много, но я назову их: это Н. Машуков, С. Хахонин, Л. Хахонина, А. Ильичев, С. Ануфриев (Красноярск), Г. Ананьев, В. Николаев, Е. Дидюкова, М. Орлова, И. Челюскина (Москва), В. Чернова, В. Зайцев, О. Белоусова (Ленинград), О. Чуракова (Новгород). Разными путями шли художники к одной цели. Ленинградцы остановились на черте ремесленных «правил» цеха, может быть, связанные пластическими уроками мощной «ленинградской школы». Краснояры и москвичи самостоятельнее в пластическом авторстве при общей с ленинградцами высокой планке ремесла.

Подход к процессу создания керамики как к модели природных космогонических явлений превращает керамику из предмета в факт искусства. Уважение к материалу диктует уважение к форме. Формообразование не только волевое упражнение автора, но в случае с керамикой — результат энергоемкости волшебного керамического материала. Козырь керамической скульптуры — ее пустотелость, керамический предмет заключает в себе часть

пространства (скульптура из другого материала отсекает силуэт у пространства), это пространство пульсирует, объем идет изнутри почти физически, художнику дается регулировать внутреннее давление пространства. Это предопределенное качество керамической пластики позволяет даже в простых формах сосудов проявить вечную тему набухшего тайной энергией зерна. Сценарий этой темы читается в работе московских художников В. Николаева и Е. Дидюковой в их «Одной композиции». Вечность темы не только в первородной архаике форм, но и в трепетной «земляной» поверхности (кстати, обожженных в печи «раку») предметов.

Большая композиция Николая Машукова «Куб, шар и пирамида» — попытка осмыслить иррациональное, субъективное, идти дальше непосредственного восприятия трехмерного пространства, получить ключ к развитию бесконечно меняющихся образов. Кодом телепатической связи объемов предложены вечные символы мироздания — куб, шар, пирамида. Но при всех положительных качествах этой работы, желанию молодого автора выйти за пределы поверхностного видения мешают деконструктивность его пластики и отсутствие органичного силуэта.

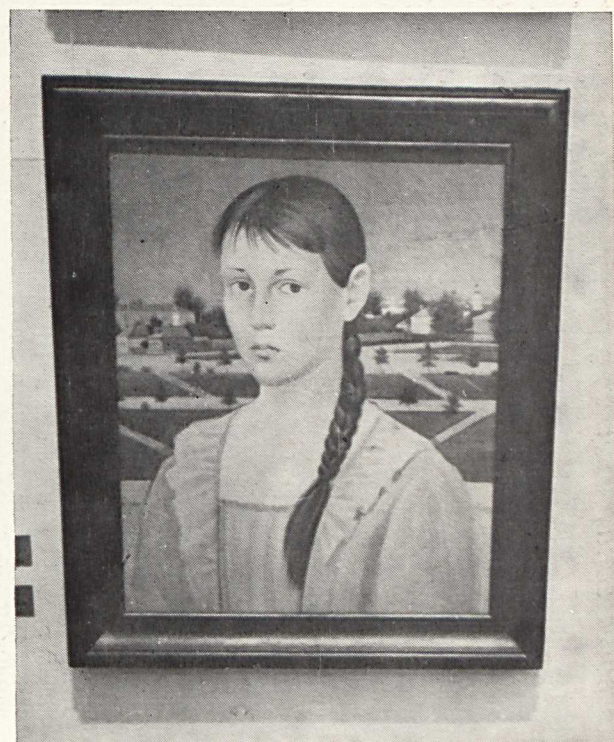
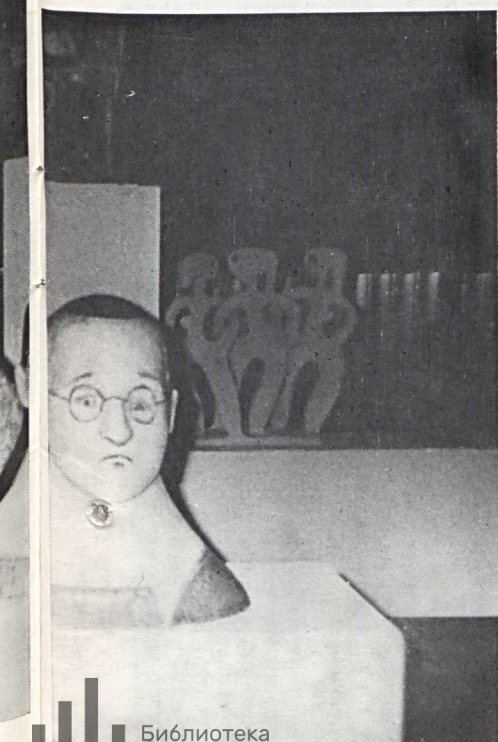
Вторая работа Машукова — «Бесконечная история». Художник сдержал мас-

шированную экзотику тропического чуда. При внешней сдержанности выставочного масштаба — в нем скрыта возможность легализоваться в причудливых формах природной архитектуры.

Материалы, обладающие текучестью, подвижностью формы (глина, пластилин, воск и т. д.), вышли на сцену. Их использует театр, анимационное кино. Новую гончарную тему нашли в материале художники из Красноярска А. Ильичев и С. Ануфриев. Их «Гончарная композиция» как бы в замедленной съемке поднимает глину с диска круга в вертикальные образы глиняных объектов. Спиралевидная фактура в медленном темпе тяжело-думно перетекает с предмета на предмет. Эта работа в ритме медитации.

Появление группы работ перечисленных художников воспринимается как близкое мне, художнику-керамисту, явление. На «керамической поляне» еще достаточно образцов более традиционного выставочного плана, есть и производные от матрицы устоявшегося пластического стиля. Но меня радует, что в отряде «солнцеловов» — пополнение. От керамического цеха к керамической диаспоре.

*«Так век за веком — скоро ли Господь? Под скальпелем Природы и Искусства Кричит наш дух, изнемогает плоть, Рождая орган для шестого чувства».*





*Мы так давно живем в оправленном раю...  
К. Зейтунян-Белоус*

Долгие годы господства искусства пресного, в котором форма была подчинена содержанию, а изображение — реальности, породили протест. И поэтому сейчас, когда советские художники обрели, наконец, право делать то, что они хотят, и так, как хотят, их главной целью стало самовыражение, утверждение своей творческой индивидуальности.

Эти мысли еще раз подтверждает выставка произведений Елены Белоус, прошедшая недавно в Малом зале ЦДХ и ставшая событием. Мы наконец увидели в значительном объеме работы одного из интереснейших современных мастеров керамики. Елена Белоус родилась в Москве в 1946 году. Первым ее учителем был А. В. Попов, который вел студию скульптуры в Доме пионеров в любимом москвичами уголке столицы на улице Стопани. Этот прекрасный педагог воспитал целое созвездие художников. У него учились Л. Баранов, Л. Кузнецова, Д. Пригов, А. Семьин и многие другие.

Затем было отделение керамики и стекла в Строгановском училище. И годы работы в качестве художника-монументалиста. Елена Белоус оформила ряд интерьеров в Подольске, дворец культуры в Тульском, профилакторий в Климовске, летний сад в Москве. Работала на многих объектах, участвовала во многих выставках. Но одновременно с официальными заказами она работала «для себя», искала свой стиль, развиваясь как бы от противного, как и многие ее современники. Она стремилась сказать свое слово. Сделать что-то необычное, непохожее, словно в пику тому, что делалось вокруг в предшествующие десятилетия. Отсюда в ее произведениях, как и у многих других мастеров — чувство протеста, неприятия привычного, преобладание негативных эмоций. В этом отражение того сложного времени, в которое мы живем. А позитивное — примат формы, приоритет фантазии над реальностью, повышенное внимание к пластическому началу и субстанции материала. Кстати, излюбленным материалом художника является негазурованный фарфор, подвешенный эмалью, тающий в себе возможности тончайших художественных проявлений.

Произведения Елены Белоус разнообразны по форме — малая скульптура, композиции на плоскости и в пространстве, живописные рельефы. Но они едины по настроению — автор стремится передать или, вернее, вызвать у нас чувство скованности, несвободы, эмоциональной напряженности. Фигуры людей в ее произведениях опутаны кусками ткани или веревками, они как бы продираются сквозь ветви невидимого леса, они ограничены узкими пространствами фона, слово стиснуто деревянными рамками. Кажется, что они не в силах разогнуться, что они не могут вырваться из тисков и свободно вздохнуть. Так новая свобода самовыражения, главенство формы, пластики и материала будто протестуют и борются со старым, отходящим в прошлое мироощущением.

Но не происходит отрицания и разрушения традиций. Они видны и в трактовке формы — в ее динамике, текучести, эмоциональности. Формы как бы свисают, сползают с плоскости, они вибрируют, дробятся. Это чем-то напоминает импрессионистическую скульптуру Родена или мелкую пластику Голубкиной, что не мешает им быть современными. Елена Белоус, конечно, прежде всего скульптор, а не прикладник-керамист. Посудой она вообще почти не занимается. Но в ее как бы скованной и рвущейся на свободу пластике мы все время ощущаем дыхание большого и серьезного содержательного искусства. Будем надеяться, что нас еще ждет обстоятельная встреча с искусством этой интересной художницы на более длительной и более полной выставке.

Антонина Воронова-Свионтоковская







Минор  
Шамот, фарфор, соли



Сон  
Фарфор, соли



# Чистота исполнения

Инна Пронина



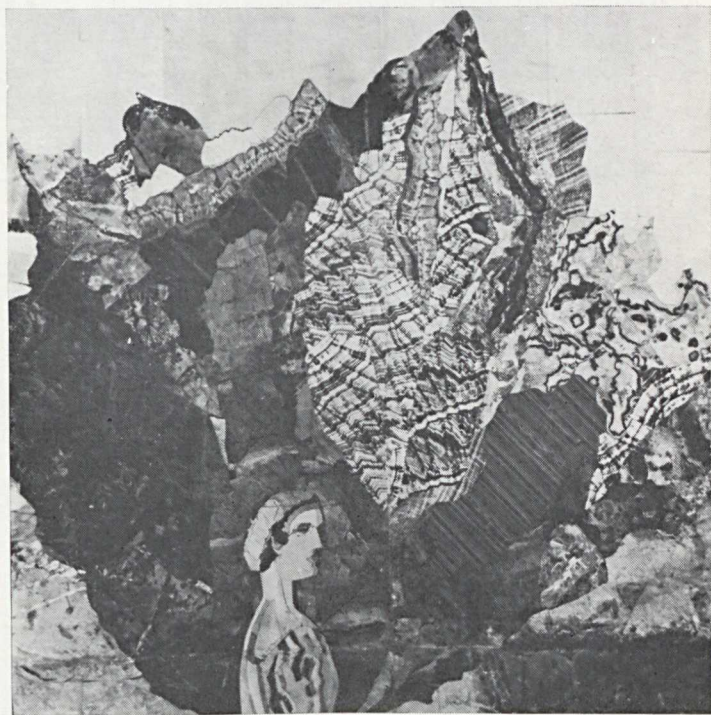


Мы старались найти не только тематическое, но и формальное единство с чеховской прозой, ее стилем. Отсюда импрессионистское решение и видение флорентийской мозаики, при тщательности отделки всех элементов.

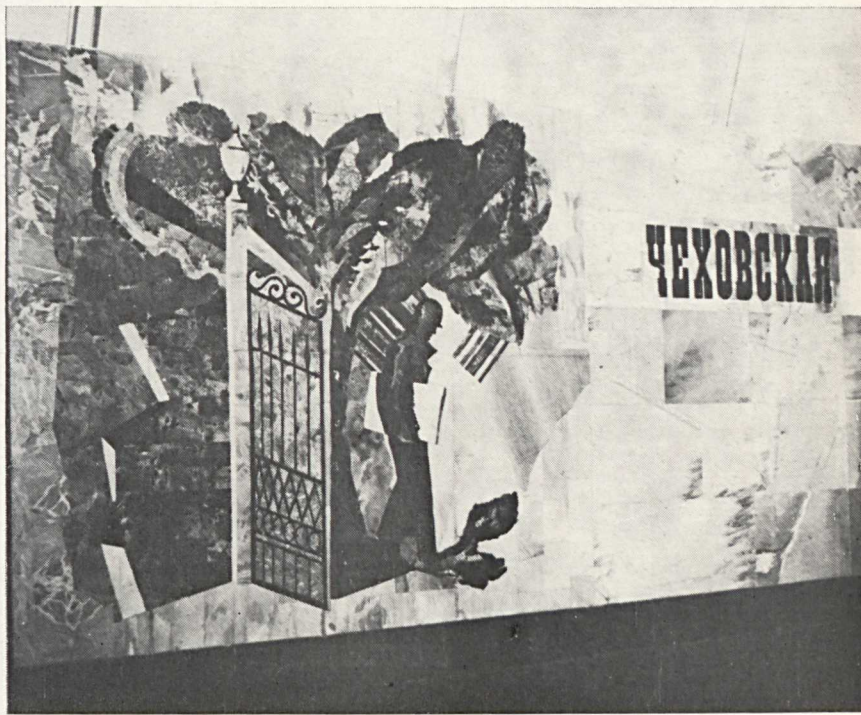
Кажущаяся простота чеховского слова обманчива, оно открывается не сразу, постепенно обнаруживая перед внимательным читателем свою сложность и многозначность. Это определило наше желание использовать богатую палитру камня, выявляя его естественную красоту и фактуру. Тем самым мы как бы подчеркиваем драгоценность и значимость чеховского слова.

П. Шорчев, художник

В. Черемин, архитектор



Л. и П. Шорчевы  
Флорентийская  
мозаика на станции  
метро Чеховская  
в Москве



*Нам помогало то духовное единство, которое было между нами и художниками-исполнителями, то единство, которое так приятно ощущать в наше время и на которое с большой надеждой смотрел А. П. Чехов как на возможность победы над уродливыми формами жизни.*

*Возможно, наша работа заставит многих перечитать Чехова, задуматься над теми человеческими проблемами, о которых он размышлял в своих произведениях. А если и высмеивал какие-то пороки человеческой природы и человеческого общества, то делал это по-чеховски, не издеваясь, а грустя.*

Л. Шорчева, художница

Флорентийская мозаика в метро — для москвичей не новость, но монументальная работа Петра и Людмилы Шорчевых особая — наряду с привычным мрамором здесь впервые в практике советского монументального искусства в мозаичном наборе использовались самоцветы, полудрагоценные камни, применявшиеся обычно в ювелирных изделиях.

Мир А. П. Чехова, аромат его драматургии — основа сюжетных мотивов мозаик, представляющих архитектурные пейзажи старой Москвы, интерьер, портретный образ писателя.

Эмоциональная напряженность каждой сцены в мозаиках Шорчевых создается умелой компоновкой отдельных фрагментов и деталей изображения при сильном воздействии сложного, живописно убедительного колористического образа-фона. При этом используется богатейшая палитра самоцветов, уральских, памирских, разнообразнейшие породы: нефрит, чароит, благородный змеевик, орлец, всевозможные яшмы и другие. Основное сюжетное изображение дается как бы в сопровождении выразительного образа-символа, эмблемы: вишневой ветви, снопа с серпом, пейзажа-настроения или, например, стремительно летящей серебристо-серой чайки с перламутровыми включениями на крыльях (китайский халцедон), пронзающей богатое оттенками темно-красное глубинное пространство цветного фона. Часто сюжетный мотив и его эмоциональный «подтекст» таят в себе драматургический конфликт, выраженный средствами колорита, ритма, рисунка.

При четкости и ясности рисунка есть в них некоторая недосказанность, призрачная ассоциативность, дающая простор воображению. Камерность отдельных сцен, достаточная удаленность их друг от друга, свободное размещение на протяженных путевых стенах вместе с фрагментарностью изображений (фасады домов вместо объемов и пр.), неназойливость, мягкое «таяние» изобразительных форм в окружающей цветовой атмосфере создают тот особый ритм и эмоциональный настрой, мимолетность, тонкость живописных образов, которые как нельзя лучше соответствуют лирике и стилистике новелл А. П. Чехова.

Художники используют тактичную, убедительную для зрителя  
им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru

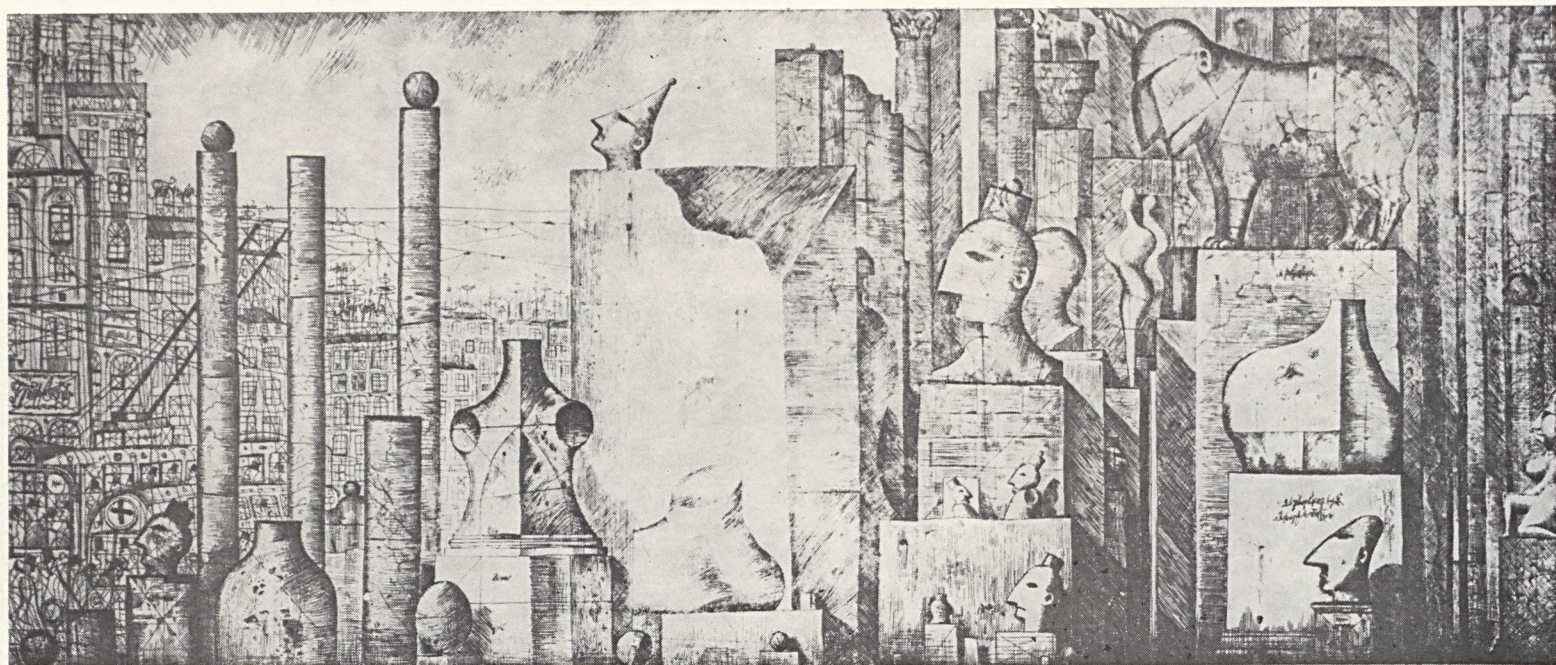
ля условность изображения при ясной правдивости деталей, дают предметы в разных ракурсах и разных пространствах, убеждая реалистичностью ситуации.

Всю архитектурно-художественную композицию станции метро «Чеховская» (архитектор В. Черемин) отличает четкая структурность заполнения в целом белого архитектурного пространства пластически и ритмически единообразными формами: беломраморные пилоны, разделяющие центральный зал с полукруглыми рельефными порезками, нераздельно связаны с полукруглыми металлическими объемов люстр, с округлыми очертаниями живописных мозаичных панно. Все разнообразие впечатлений дает цвет естественного материала. На фоне белого разывается тонкая цветовая симфония: тактично звучит желтый металл осветительных приборов, поддержанный красочным многоголосым хором мозаик стен. Авторами тщательно продуман размеренный ритмический строй пространственно-структурных цветных масс и живописных композиций на стенах.

Следует особо отметить высокое художественное мастерство, артистизм, чистоту исполнения флорентийских мозаик, прекрасный подбор палитры мраморов и самоцветов, очень твердых, с трудом поддающихся обработке алмазным инструментом (мозаики набивались более семи месяцев). Всю работу осуществили при активном авторском надзоре две бригады квалифицированных специалистов Комбината монументально-декоративного искусства ХФ РСФСР, среди которых опытные резчики по камню и художники-исполнители А. Загорский, В. Андрианов, Б. Стаханов, А. Липин, Э. Ятветский, А. Манохин и другие.

Эта тематическая комплексная работа рассчитана на длительное, даже интимное общение со зрителем, что вполне доступно в целом ряде ситуаций ее бытования (ожидание встречи в метро, долгое пребывание на перроне по долгу службы и т. д.). Произведение Шорчевых, несомненно, апеллирует к культурной памяти народа, ассоциативно оно возвращает нас к миру А. П. Чехова, сюжетам его драматургии, его настроению и отношению к жизни с мечтой о человеке, в котором все должно быть прекрасно — и дела, и душа, и мысли.

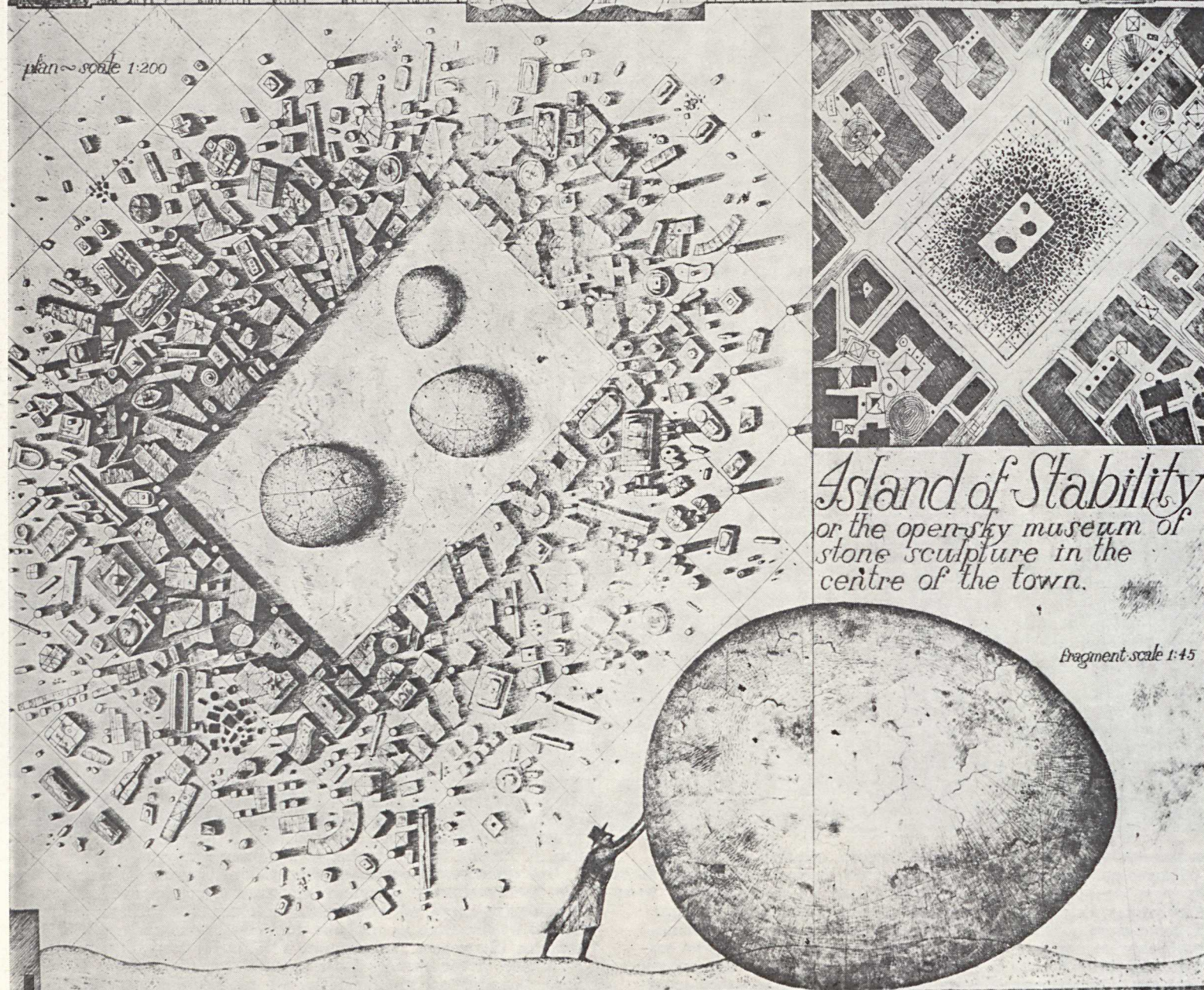




*For those who are tired of plastic  
vanity, for those who feel sick  
of foam rubber life, for those  
who believe in heavy things  
that are difficult to move...*

section scale 1:200

plan scale 1:200



*Island of Stability  
or the open-sky museum of  
stone sculpture in the  
centre of the town.*

fragment scale 1:45



С 10 ноября по 6 декабря в г. Сан-Диего (штат Калифорния, США) в рамках фестиваля искусств под названием «Сокровища СССР» состоялась выставка двух советских архитекторов-художников Александра Бродского и Ильи Уткина. Событие это вызвало интерес и получило широкое отражение в прессе.

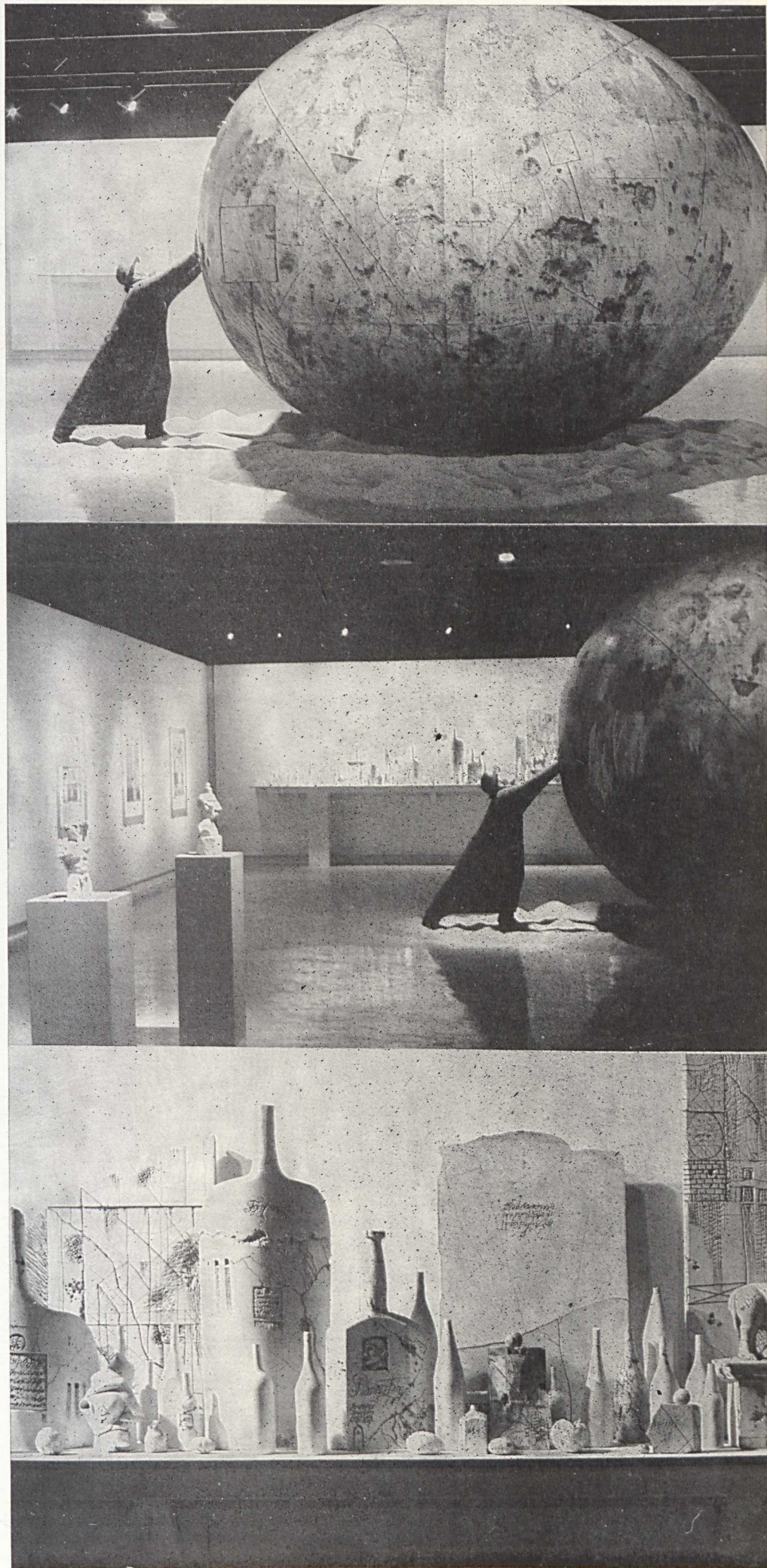
«Критику трудно избавиться от тревожного чувства, что он прошел мимо некоего нового Пикассо нашего времени, который уже создал у себя в гараже сотни работ, до сих пор еще никому неизвестные. Две недели фестиваля «Сокровища СССР» в Сан-Диего оставили у автора этой статьи ощущение, что весь Советский Союз целиком представляет собой именно тот самый неопознанный гараж. Он, как черная дыра, в которой спрятаны его таланты, — пишет С. Фрондхейм из газеты «Трибюн». — Это чувство усилилось при знакомстве с экспозицией Бродского и Уткина, двух художников из Москвы, чьи работы: гравюры и скульптурные инсталляции — были показаны в Сан-Диего в университетской галерее и в Музее современного искусства в Лажоллиа.

На основной экспозиции в Университете центр зала занимал «Портрет неизвестного или Ночной кошмар Петера Карла Фаберже» — огромное яйцо, размером с небольшой дом (выполненный с той же технической тщательностью, что и настоящее сооружение), и фигура человека, который пытается столкнуть яйцо с места. Вдоль одной из стен была установлена скульптурная инсталляция «После большого праздника. Натюр-морт» — фантазия на тему городских руин и конца современной цивилизации. Только вместо разрушенных зданий тут стояли растрескавшиеся бутылки и загадочные монументы из кирпича. И все это дополняла серия больших офортов. На одном из них — «Остров стабильности» — воображаемый музей под открытым небом с тремя невероятными яйцеобразными скульптурами. И в том же зале — сцены с видами этого фантастического города, но уже в других ракурсах.

«Потрясающие, с точки зрения визуального искусства, инсталляции, рисунки и гравюры Бродского и Уткина фантастичны, но не произвольны. Стиль их работ — графических или объемных — несет в себе нечто от карикатуры... Нетрудно увидеть, что эти два москвича из поколения тридцатилетних умеют сочетать в своей деятельности архитектора и художника, поскольку их работы, являясь самостоятельными эстетическими объектами на тему архитектуры, одновременно несут в себе свойства проектного предложения. Когда я говорю, что это искусство посвящено архитектуре, я не подразумеваю технологию. Речь идет о новом мышлении, которое видит рукотворную среду обитания как театр, как драматургию. Они стремятся оживить концепцию города, популярную в XVIII и XIX веках, когда мегаполис трактовали как театральные подмостки... И обращаются к прошлому, чтобы указать путь к архитектуре будущего. Их произведения говорят нам, что для того, чтобы создавать великие города, необходимо возродить в себе ощущение приключения и театра. А если мы этого не сделаем, то, возможно, в будущем наши города действительно станут похожи на то, что изобразили они в работе «После большого праздника» (критик Роберт Л. Пинкус из газеты «Артс»).

«Работы Уткина и Бродского трудно поддаются классификации по разным причинам. В них можно найти следы настроений, характерных для визионерской утопической архитектуры 20-х годов. Однако они пропитаны горьким знанием того, во что обходится человеку неудачный социальный эксперимент и технологический прогресс», — говорит известный в США эксперт по современному советскому искусству Дж. Гамбрелл в каталоге выставки молодых архитекторов.

# Московские архитекторы в Калифорнии





# Памятник Победы: победа или поражение?

Наталья Иванова

ВЛАДИМИР ГРИГОРЬЕВ  
[зам. директора музея  
ВОВ]

Возможно, Полянский не Воронихин. Но лично я считаю, что любое современное здание в наш динамичный век все равно не поспевает за модой. Да и так ли уж нужно музею быть суперуникальным зданием, как, скажем, здание музея Гугенхайма! Достаточно, чтобы оно отвечало условиям места и функции. Любые попытки сейчас что-то изменить здесь только ухудшат ситуацию. Остановка [или консервация] строительства всегда сопровождается огромными потерями и убытками. А у нас их уже было несколько... Кому это выгодно! Тем более что все наши конкурсы показали, что у нас все среднее или ниже среднего. А памятник Победы и музей Отечественной войны нужен сегодня. Он нужен ветеранам. Он нужен всем, потому что, как бы мы ни относились к новым знаниям о войне, Победа все равно останется Победой. А герои войны — Героями. Их остается все меньше, и мы должны спешить собрать все, что еще можно собрать о войне, чтобы сохранить документальные свидетельства для потомков. А не воевать с не очень талантливой архитектурой.

ИГОРЬ ТАБЕРКО  
[монтажник]

Я на этой стройке памятника Победы работаю уже семь лет. Занимаюсь только монтажными работами. Остальное делают рабочие других организаций, разные СМУ и другие, их здесь много... Стройка большая. Она так распозлалась, что от парка практически уже ничего не осталось. Зачем нам такой огромный комплекс! Не лучше ли было бы затраченные здесь деньги вложить в строительство жилья, больниц или домов отдыха для тех же ветеранов! Только на этой территории, например, можно было построить целый микрорайон в центре паркового массива, среди зелени. И памятник Победы здесь же установить, но небольшой. И красивый!

Февраль, 1990 г.

...Укрытое снегом, словно саваном, с черными провалами ям, вздыбившимися из земли конструкциями, горами бетонных плит и металлолома — таким увиделось поле, протянувшееся от Триумфальных ворот до ступеней строящегося здания музея Великой Отечественной войны.

Такой увиделась площадка «стройки века», послужившей поводом для многочисленных баталий, вовлекших едва ли не все народонаселение страны в споры о том — «быть или не быть» памятнику Победы на Поклонной горе. С этим памятником многое связано. Здесь, как писалось в одной из статей, «общественность обрела голос ... и торжеством демократии казались тогда ... и выставка макета комплекса памятника Победы, устроенная по нашему требованию, и объявление открытого конкурса!»<sup>1</sup> С тех событий ведется в народе отсчет начала перестройки.

И вот сегодня перестройка в самом разгаре, а стройка на Поклонной горе, наоборот, замерла, затихла в ожидании... Словно пути этих двух, связанных друг с другом, движений разошлись по разным направлениям. Что произошло за это время? Где они разминулись?

**Хроника событий (1986—1990 г.)**

14 августа 1986 г. — Вслед за протестами общественности, последовавшими после обнаружения уже утвержденного проекта памятника Победы, Политбюро ЦК КПСС признало целесообразным приостановить строительство на Поклонной горе и объявить Всесоюзный открытый конкурс на Главный монумент Победы.

16 июля 1987 г. — На основании выводов жюри и опроса общественного мнения о выставке проектов в Манеже Политбюро ЦК КПСС объявляет новый конкурс на памятник Победы с правом выбора нового места для него.

4 ноября 1987 г. — Выносятся совместное решение Моссовета и Министерства культуры СССР (№ 2619/6) о продолжении строительства на Поклонной горе по ранее утвержденному проекту (но без скульптурной части) с последующим приспособлением здания под музей Великой Отечественной войны.

20 мая 1988 г. — Из более 400 предложений, представленных на новый конкурс, жюри называет 10 лучших проектов для участия во втором туре.

30 августа 1988 г. — Из 11 проектов, представленных на втором туре конкурса, лучшими признаны два и оба рекомендованы для доработки.

Наконец, в октябре 1989 г. оба проекта отклонены решением жюри как не ответившие на поставленные условия. А через месяц — 14 ноября 1989 г. — публикуется Постановление ЦК КПСС «Об ускорении строительства мемориального комплекса на Поклонной горе в г. Москве», где, в частности, говорится: «Мосгорисполкому, МК СССР, СА СССР, АХ СССР, СХ СССР внести в установленном порядке предложения о дальнейшей работе над памятником Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.».

**Мнение общественности** на результаты этих решений было достаточно однозначным.

«Посещение манежной выставки сомнений не оставляет. Перед нами — официальная философия определенного рода, которая, при всех ритуальных жестах в сторону либерализации и перестройки, стремится прежде всего сохранить концепцию триумфальности ... в тех самых условиях, когда история все более раскрывается перед обществом в иных, более









сложных и противоречивых измерениях» (Александр Якимович) <sup>2</sup>.

«Это не памятники, это монументальные кошмары, монстры, свидетельствующие о деградации наших (представленных на выставке) ваятелей. Безвкусно, пошло, в конце концов дорого в столь трудное для страны время возводить бастии антикульта» (Владислав Фадеев) <sup>3</sup>.

«Почти половина участников конкурса не столько была занята выдвижением новых идей, сколько «борьбой» с сооружением А. Полянского. ...Все понимали, что наличие этого мастодонта, несущего в своем архитектурном образе немеркнущие идеи сталинских и застойных лет, ставит очень жесткие рамки для нового творчества» (Никита Воронов) <sup>4</sup>.

«Жюри приняло правильное решение: конкурс отложить, начать заново — чистыми руками» (Мария Чегодаева) <sup>5</sup>.

Круг замкнулся — через три года после приостановления строительных работ на Поклонной горе принято решение — нет, не о перестройке, а об ускорении ранее начатого строительства. Ну а конкурс? Он продолжается. Только отныне дороги конкурса и стройки на Поклонной горе разошлись и, кажется, навсегда. В одном случае открыт путь вперед. В другом — назад.

Итак, все сначала, но желательно «чистыми руками». Вывод вполне оптимистический, несмотря на общий пессимизм по отношению ко всем трем конкурсам. Что это — неистребимая потребность веры в лучшее? Укоренившаяся в культуре «утопическая мечтательность», нежелание смотреть правде в глаза? Или что-то совсем иное? Чтобы ответить на эти вопросы, вернемся в день нынешний. Февраль, 1990 г.

Говорить в настоящее время можно только об архитектурной части некогда единого проекта, поскольку из трех частей, на которые распался мемориальный комплекс, — здание музея ВОВ, парк Победы и памятник Победы — лишь здесь что-то зримо произрастает. Отбушевавшие над Поклонной горой бури обошли стороной архитектуру. Попытки внести коррективы в эту часть проекта участниками последних конкурсов не получили поддержки организаторов конкурсного марафона. Аргументом для оправдания принятой заинтересованными ведомствами установки на «компромисс любой ценой» послужил довод о необходимости быть экономными.

Не пытайтесь узнать, сколько стоит этот самый компромисс. Настоящую его цену, думаю, не знает сегодня никто. Ясно одно, что строительство музея на Поклонной горе обойдется не дешевле, а дороже заявленной вначале суммы, которая уже в 1983 году составляла 182 миллиона рублей (на монумент Победы из них отводилось чуть более 1% от общей суммы).

С самого начала постройка задумывалась авторами в лучших традициях российской официальной культуры, издавна почитавшей за идеал архитектурное наследие Древнего Рима. «Размеры предлагаемого мной проекта превосходят те, которые римляне считали достаточными для своих памятников. Неужели побоимся мы сравняться с ними в великолепии?» <sup>6</sup> — эти слова, сказанные более столетия назад, с достаточным основанием могут быть отнесены и к нашему сооружению.

Чтобы дать некоторое представление о его размерах, не утомляя множеством цифр, назову для сравнения только одну: если высота знаменитой колонны Траяна составляла 40 метров, то почти дословный ее вариант, предло-

Петр Хохловкин (керамист, 30 лет).

«Осталось ощущение огромного горя...»

Дмитрий Воронин (художник-прикладник, 30 лет).

«...и тем, кто выжил, судьба не воздала по заслугам»

Рамиль Шерифзяев (керамист, 30 лет)

«Я не увижу уже того, что видели мой отец и дед, а мой ребенок не увидит того, что видел я...»

Александр Джикия (живописец, 30 лет).

«...хоть и ненавижу убийство и казарму, я бы все равно пошел на ту войну»

Дмитрий Врубель (живописец, 30 лет)

«...война всегда была в моей жизни»

Нина Керцелли (живописец, 27 лет).

«...я думаю, что в плане моральном война была лучшим временем, чем время до и после...»

Сергей Бычков (скульптор, 25 лет)

«...во мне ощущение присутствия войны в российской истории живет как бы генетически...»

Александр Смирнов (скульптор, 26 лет)

«...война видится мне как наказание человеку за его грехи...»

Екатерина Казанская (скульптор, 23 года)

«...никакое кровопролитие вообще недопустимо...»

Юрий Нерода (скульптор, 25 лет)

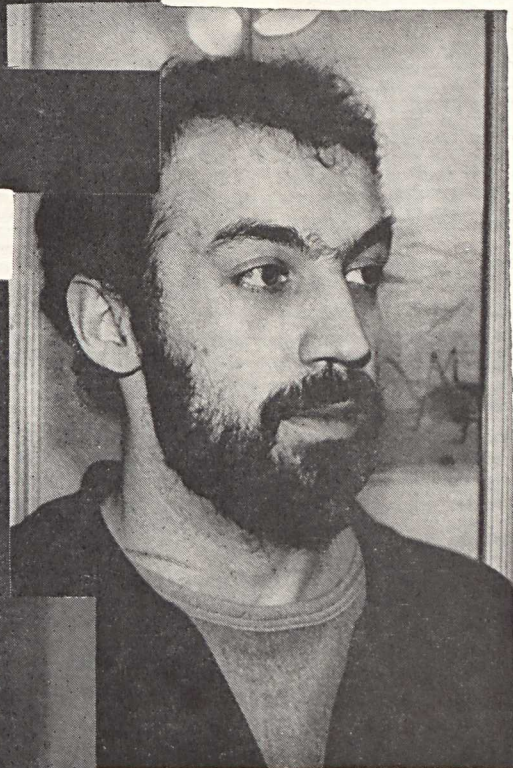
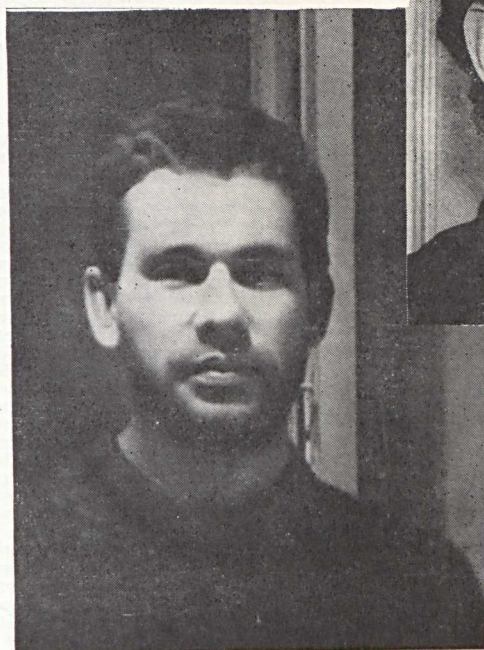
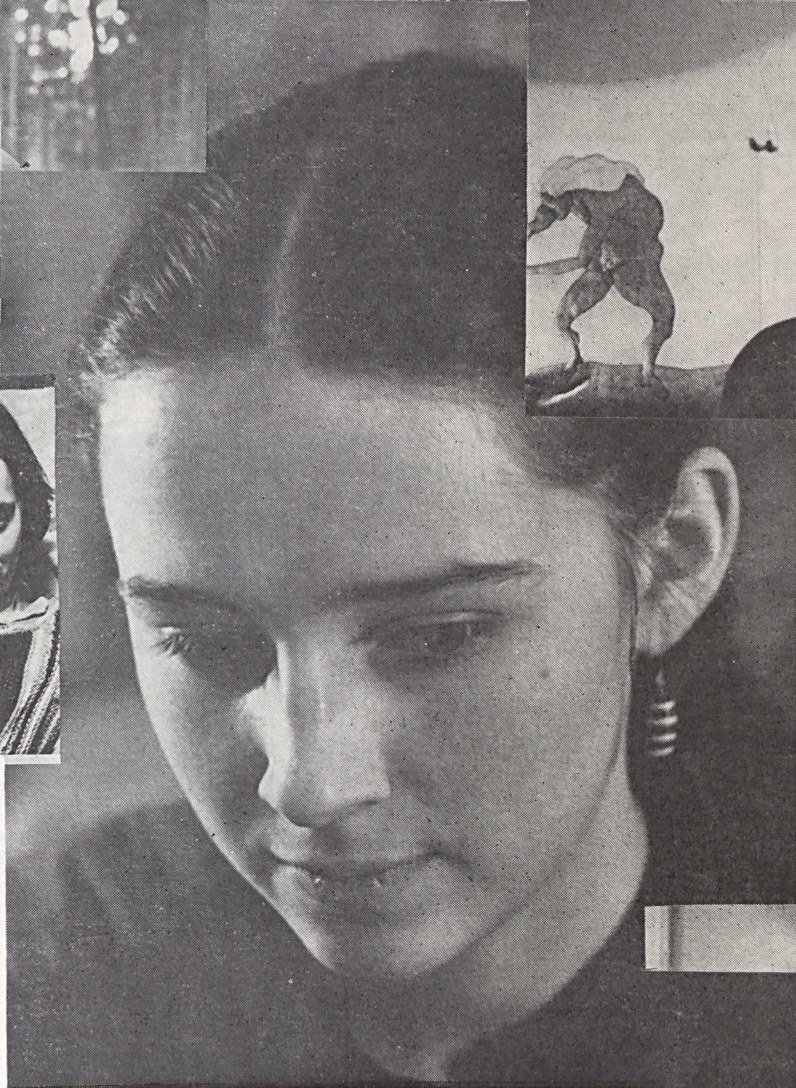
«...я пытался обнажить в этом лице жестокую волю война»

## Они родились после войны

АНДРЕЙ АНДРЕЕВ  
(зам. начальника  
ГлавИЗО МК СССР)

Я солидарен с оценками жюри двух последних проектов, хотя само жюри оказалось в сложном положении — выбрать два относительно лучших среди относительно хороших... А могло ли быть иначе! Как известно, Россия не родина великих скульпторов. Все наши известные ваятели были в основном мастерами камерной скульптуры. Поэтому кризис монументального жанра, по моему, не случаен. У нас нет здесь давних и устойчивых культурных традиций. Мы надеемся исправить положение с помощью общественных и общественных обсуждений проектов, но в искусстве коллективные решения не всегда дают самый лучший результат. Представьте, что Роден выставил на общественное обсуждение свой знаменитый «Памятник гражданам Кале» — разве народ его одобрил бы! Никогда. И ссылки на диктат заказчика (кто бы это ни был) тоже не безупречны. И Рафаэлю, и Микеланджело тоже предписывалось что изображать, в какой технике, и сроки устанавливались жесткие. Все те же рамки, а результат в конечном счете зависит от самого художника, от его потенциальных возможностей







**ПЕТР ХОХЛОВИЧ** (керамист, 30 лет). «Осталось ощущение огромного горя...» Мое отношение к войне менялось на протяжении жизни. Сперва и сомнения не было в том, что мы были праведниками и героями, ведь враг пришел на нашу землю и его следовало изгнать, убить и наказать. Но постепенно этот патристический официоз, который нас буквально преследовал с детства, не оставил в душе никакого непосредственного чувства к тому, что называлось в книгах Великой Отечественной войны. Все так много кричали «ура», что забыли, по какому кричат поводу. Когда человеку пытаются вложить в голову то же самое, что и сотне ближайших соседей, он этому, естественно, сопротивляется... А затем с каждым годом все больше открывалось фактов, говорящих о том, как жестоки были к нам не только враги-фашисты — что с них спросишь, — а мы сами. Заградотряды, «ни шагу назад», инвалиды, отправленные на остров Валаам, чтобы они общего вида не портили и людям на глаза не попадались. И победный клич Победы отошел куда-то. Осталось ощущение огромного горя. Гора неизбывного и неподвластного ни разуму, ни чувству, ни времени, вечного на этой земле. Японская, И мировая, Гражданская, Финская, Отечественная, Корея, а теперь еще и Афганистан. С этим трудно примириться любому человеку, а художнику особенно. Ведь мы и специальность себе выбрали такую из любви ко всему живому, от лягушонка до вселенной, где все растет и гибнет только после того, как оставит взамен себя следующую жизнь. Война эти вечные законы уничтожает.

теленка отняли. Все это вошло в меня с младенчества. И потому войну я ощущаю всегда как состояние несвободы, насилия. Того нельзя, этого нет. И надо убивать, и тебя самого убить могут. И мне это все тем более нелепым и жестоким казалось, что я всегда особенно остро чувствовал единство и непрерывность жизни. Я часто думал о том, что не увижу уже того, что видел мой отец или дед, а мой ребенок не увидит того, что видел я. Но все мы вместе, наш род все равно как бы знает то, что знали все вместе. А вот если кого-то не станет, если хоть одно звено выпадет, то прервется и распадется на части вся цепь. И мне было бы очень трудно воовать и убивать самому. То есть, наверное, это становится возможным, если увидишь, как разрушили твой дом, погубили близких, угрожают твоей земле. Только тогда, наверное, и можно пережить в себе человеческое начало.

**АЛЕКСАНДР ДЖИКИЯ** (живописец, 30 лет). «...хоть и ненавижу убийство и казарму, я бы все равно пошел на ту войну». Мое первое соприкосновение с темой войны было светлым. В детском саду в группе, где все были года на два моложе, мне удалось путем сложных выкладок доказать детям, что я принимал участие в войне. И все мне завидовали и очень меня уважали. И я был счастлив. Дальнейшее же знакомство с военной темой далеко было от идиллии. И еще я с годами понял, что не все, что принимал участие в войне на той стороне, были одинаково

лей непубликуемой повестью генерала Петра Григоренко и работу Некрича об июне 1941-го. Что же до официального изображения прошедшей войны, то в 1972 году, после того как вышел на экран фильм Ю. Семенова «17 мгновений весны», мы все бросились играть в эсесовцев. Меня даже из школы домой с уроков отправили за то, что всю свою форму, эту мышатину серую разрисовал крестами и прочими знаками. И потому, когда я рисую войну, а у меня есть работы на военную тему, то всегда беру ее вообще. Не могу и, наверное, никогда не смогу изобразить войну с опознавательными знаками, людей в форме...

**НИНА КЕРЦЕЛЛИ** (живописец, 27 лет). «...я думаю, что в плане морального война была лучшим временем, чем время до и после...» Отец мой умер, когда мне было тринадцать лет. Он был художником и прошел войну, однако никогда ничего про это время не рассказывал. Но мне все равно кажется, что войну я знаю генетически, по тому, что очень его любила. И как будто хорошо представляю себе, какое тяжелое и жесткое было время. Да стоит поглядеть на тех ветеранов, которых встречаем мы нынче на улицах Москвы в Дни Победы. Я полагаю, что из всех праздников, которые нам оставило правительство, Девятое Мая, кроме Нового года, самый светлый и чистый. Хотя мне больно и стыдно глядеть на этих состарившихся в трудах и недостатках людей. И очень бывает стыдно, когда видишь, как не уступают

мало верится, что войны, и нынешние, и та Отечественная, случаются по каким-то законам логики: система противостоит системе, не сумели сговориться с Европой, прогледели замыслы Гитлера... Мне кажется, что в мире живут какие-то силы зла, которые, скапливаясь в одном месте, достигают критической массы, и тогда происходит взрыв и начинаются бунты и войны. И потому каждому человеку необходимо прежде всего в себе противостоять той черноте, которая скапливается в душе. Это, по-моему, гораздо важнее и правильнее, чем всякие там митинги и демонстрации. Хотя я против митингов ничего не имею. Если люди верят, пускай идут...

**АЛЕКСАНДР СМЕРНОВ** (скульптор, 26 лет). «...война видится мне как наказание человеку за его грехи...» Я вырос на Невской Дубровке. Все детство вместе с другими ребятами лазил по бывшим окопам, находил пули, осколки, иногда пробитые каски. Это делало войну вполне осязаемой и реальной. Зато мой дед, который воевал, не говорил о войне, о фронте ничего. Он был очень старый и всегда молчал, а если и вспоминал, то почему-то ту. Первую, мировую. И еще была в семье память о погибших в войну детях, о тех, кто умер, не пережив блокаду. Отсюда ощущение войны как ужаса сформировалось во мне рано и как-то бесозастенчиво. Отсюда, наверное, и интерес к этой теме, и работы о женщинах на войне. Есть у меня такая вещь «Медсестры», есть и другие военные работы. Но главное ощущение (оно особенно окрепло после того, как отслужил армию), война это Апокалипсис, в котором мы уже и сейчас живем. И видится она мне как наказание человеку за его грехи, не только за собственные, но и за грехи предшествующих поколений. Знаете, как в Библии, где говорится о проклятии, которое падет на головы сынов и внуков.

**ЕКАТЕРИНА КАЗАНСКАЯ** (скульптор, 23 года). «...никакое кровопролитие вообще недопустимо...» Мне не досталось личной памяти о войне. Когда она кончилась, мои родители были еще маленькими детьми. И знаю о ней, и слышала только по книгам, кинофильмам, музыке. По работам художников. Да и то «Разрушенный Роттердам» только на репродукции видела. Но все равно, война вызывает во мне в основном ужас и отвращение. Потому что я знаю, что никакое кровопролитие вообще недопустимо, оно грех и через кровь переступить нельзя. Конечно, я понимаю, что внешние обстоятельства могут вынудить человека к агрессивным действиям, он будет защищаться или заступится за слабого. Но даже и при таких условиях все равно нарушается какой-то главный закон жизни, согласно которому насилие противостоит насилию и несомненно ни с жизнью человека, ни с самим понятием о человеческом.

**ЮРИЙ НЕРОДА** (скульптор, 25 лет). «...пытался обаять в этом лице жестокую волю война» Военная тема присутствует в моей жизни с детства. Воевал мой отец, вспоминал те годы, делал работы, например, памятник морякам в Североморске. И в деревне, куда я часто езджу, тамошние мужики вспоминают до сих пор, как воевали да как семьи без них жили. Ужасное было время. Так что «Разрушенный Роттердам» Падкина, когда я увидел его на фотографии, в первую очередь поразила меня точностью найденного образа. И такими же правдивыми показались мне работы Сидура. Они какие-то очень непосредственные, неопишательные что ли Сидур про войну не рассказывает, а показывает... Так что для меня естественным было желание тоже прикоснуться к этой теме. Тем более что я часто удивлялся, как это среди безумия и крови некоторые люди все равно умели сохранить цель и волю, преодолевая хаос, направлять события по задуманному им пути. Вот маршал Жуков, наверное, он совершил ошибки и был жесток... А все-таки его в армии любили, да и сейчас множество народу им восхищается. И я, когда делал его портрет, пытался обаять в этом лице жестокую волю война.

**ДМИТРИЙ ВОРОНИН** (художник-прикладник, 30 лет) «...и тем, кто выжил, судьба не воздала по заслугам» Мое восприятие Отечественной войны никогда не было однозначным. В детстве, как все мальчишки, я бегал с деревянным автоматом, расстреливал врагов и в то же время сомневался в достоверности тех легких побед, что показывали в фильмах типа «В шесть часов вечера после войны», где от выстрела из сорокапятимиллиметровки переворачивается тяжелый немецкий танк «Тигр». Оба моих деда прошли войну: одного преследовали кошмары — последствия трех контузий, другой заходил в приступы героизма. Ветеран партии, убежденный борец за чистоту идеи. Их медали и ордена — свидетельства тех событий. С возрастом идеологическая шелуха, когда говорили, например, что Победа началась с «Малой земли», отпадала. И все большее возмущение и сожаление вызывала судьба поколения, перенесшего этот кошмар. А в награду оно получило унижающие человека условия жизни: дом инвалидов, нищенскую пенсию, подачки в виде пайков к празднику. Ни один фашист в тех условиях, я уверен, не только победить — выжить не смог бы. И выиграли эту войну не Сталин, не Леонид Ильич, не армия, полки, роты, а люди. Они оплатили Победу, с жизнью любимого человека погубил целый мир, вселенная. С горечью и болью я понимаю, что цена победы могла бы быть значительно меньше, если бы не ошибки и даже преступления тех, кто находился тогда у власти. На мой взгляд, и тем, кто выжил, судьба не воздала по их деяниям. И хочется надеяться, что доля моего поколения будет счастливее.

**РАМИЛЬ ШЕРИФЗЯЕВ** (керамист, 30 лет). «Я не увижу уже того, что видели мой отец и дед, а мой ребенок не увидит того, что видел я...» Войну, которую я никогда не видел, я знаю как бы с самого рождения. В нашей семье до сих пор не забыли, как трудно жили, как опухали от голода и надрывались на работе в колхозе, как собирали в поле колоски, засовывали их за голенища, а потом дома дробили их и ели. Дело это было пошлостное, но председатель колхоза нарушителей не ловил и под суд не отдавал, берег рабочую силу: работать на земле было некому. Еще помню рассказ о том, как соседний паренек понес на рынок продавать новорожденного теленка, попался в руки милиционера. Попросток от стыда и злости председателя избил. От тюрьмы его, как рабочую силу, спасли, а им. Н. А. Некрасова electro.nekrasovka.ru



вы. Я стал думать об этом после того, как познакомился с некоторыми людьми из ФРГ, и очень счастлив был, что немцы эти оказались такими отличными ребятами. В них, правда, живет очень глубокое чувство вины за то, что совершили отцы и деды. А вот у нас, вопреки всем жестокостям, которые мы допустили и допускаем по отношению и к своим, и к чужим, такого раскаяния нет. И все-таки мне кажется, что вопреки всем лишениям, тяготам, и жертвам был там какой-то свет. Страна как бы вздохнула и опомнилась от всеобщего доносившегося и самоистребления. Наконец, все, кроме больших начальников, смогли заняться делом, которого стыдиться не надо было. И теперь, когда я думаю о том времени, мне кажется, что хоть и ненавижу убийство и казарму, я бы все равно пошел на ту войну.

**ДМИТРИЙ ВРУБЕЛЬ** (живописец, 30 лет). «...война всегда была в моей жизни». Я думаю, что у меня какого-то особенного отношения именно к Отечественной войне нет. Я ее не выделяю из общего ощущения войны, как ужаса, смерти, бесмысленного уничтожения жизни. А вообще-то война всегда была в моей жизни. Афганистан — тогда было страшно угодить в войска, воевавшие в чужой стране, на чужой территории. У меня трое детей, и было время, когда раз в неделю надо было ходить и получать по талонам какой-то дополнительный паек. И это тоже была война. Я знал, что она ужасна уже в детстве, читал в бумагах своих родите-

им места, не пускают без очереди, хотя они и имеют на это право. Но все равно, я думаю, что в плане морального война была лучшим временем, чем время до и после. Более суровым, жестоким, но искренним. И люди действительно помогали и жалели друг друга. И врали они меньше, и сострадание их было каким-то более естественным, и кусок хлеба, которым делились в 1941-м, был по-настоящему последним...

**СЕРГЕЙ БЫЧКОВ** (скульптор, 25 лет). «...во мне ощущение присутствия войны в российской истории живет как бы генетически...» В нашей семье, где никогда не говорят и не занимаются политической, войну ощущают как вечно присутствующее бедствие. Два моих прадеда погибли во время войны четырнадцатого года, дед-пулеметчик был убит в Отечественную. Отец подростком работал в колхозе, кормил целую семью. Так до сих пор и работает, оставаться не может. Бабушка с материнской стороны вынуждена была пойти на химический завод, а до того нигде не работала. И во мне это ощущение присутствия войны в российской истории живет как бы генетически. Конечно, всякие конкретные о войне вещи я знаю по кино, по книгам, по произведениям искусства. То по трескучим и слезливым, как кино сороковых-пятидесятых годов или телепередачам, то по отличному, как проза Василия Быкова и работы А. Дейнеки или Г. Коржева. Но истинное знание оно как бы в крови, в исторической памяти поколений. И мне



АВТОР,  
ПОЖЕЛАВШИЙ  
ОСТАТЬСЯ  
НЕИЗВЕСТНЫМ

Кризис монументального жанра, о котором сегодня много говорят, к искусству отношения не имеет. Там, где собираются большие деньги, начинается борьба, в которой все средства хороши. Побеждает, как правило, сильнейший, а не самый талантливый. И тут ничего нельзя изменить. Никакими конкурсами дело не поправить, потому что сами конкурсы — всего лишь верхушка айсберга, величина которого и основание которого скрыто от посторонних глаз. Поэтому самое лучшее, что можно сделать, — это оставить все как есть. Авторы сами доведут дело до конца. А общество получит хоть какой-то результат, а не груду мусора на свалке.

женный в одном из конкурсных проектов (автор З. Церетели) имел в высоту 105 метров. Необходимость увеличения масштаба диктовалась архитектурной ситуацией, «размахом» замыслов способных удивить не только древних римлян.

В оправдание авторам можно лишь заметить, что и размерами, и роскошью отделки здание будущего музея ВОВ имеет много сходства с одновременными ему административными зданиями, отмеченными чертами единого стиля, получившего в народе наименование «обкомовского».

Стиль же, как известно, категория не только эстетическая, но и идеологическая. Не потому ли старый проект остался неизменным, не подверженным никаким «перестройкам»? А разговоры об экономии остались разговорами?

Тихо и незаметно движется строительство на Поклонной горе. Медленнее, чем хотелось бы авторам и многим из тех, кто в этой стройке видит признание своих военных заслуг, кому дорога слава, за которую плачено жизнями. И хотя нет уже прежних надежд, которые мы все когда-то связывали с этим памятником, нет и прежнего энтузиазма, но... стройка продолжается. И однажды-таки встанет памятником на гранитном пьедестале беломраморное здание, заиграет на солнце золотом купола, ослепит блеском мозаичных картин на стенах...

Окупятся ли затраты на сооружение нового музейного комплекса или еще один пустующий «дворец» повиснет на балансе у государства — покажет время. Потому что предвидеть наперед мы не умеем и не желаем. Более того, уже сегодня очевидно, что время нас ничему не учит... Близится очередная юбилейная дата, и опять выходит постановление: «о вводе в эксплуатацию к 9 мая 1990 года большей части парка Победы», и опять ради «престижа» не постоим «за ценой»...

Все продолжается как было, а нам опять кажется, что, оборвав нить, протянувшуюся из прошлого в одном месте, мы сможем в другом начать все с самого начала. Что, проиграв здесь, мы сможем побеждать на других «полях» нашей культуры. «А сооружение на экс-Поклонной горе останется в назидание потомкам памятником победы административного самоуправления...» Ложное утешение!

Не потомки наши, а мы будем жить в одно время, рядом с этим монументом. И это соседство не так безобидно, как может показаться. Недаром велась борьба за его сохранение. Значит он нужен или может понадобиться. Есть силы, заинтересованные в том, «чтобы пестовать и культивировать психологию триумфаторов»<sup>7</sup>.

В оправдание собственной слабости приходится слышать порой, что это не единственный плохой памятник. Что привыкнем к нему в конце концов и перестанем замечать так же, как и остальные, ему подобные монументальные «благотворности». Да, их воздействие неочевидно, но их присутствие — небезобидно. Радиационно зараженный воздух неразличим для глаза, но последствия его пагубны. Не может быть здоровым общество, находящееся под постоянным «облучением» отрицательно заряженных объектов. Множить их — значит создавать новые очаги опасности и напряжения.

Кто-то однажды сравнил битву за Поклонную гору с Чернобыльским взрывом. Последствия последнего мы осознали в полной мере. По аналогии с ним, хочется, глядя на заваленное стройматериалами поле, протянувшееся от Триумфальных ворот до ступеней будущего музея Великой Отечественной войны, сказать: «Будьте осторожны — ЗОНА!»

Не тускнеет с годами память о войне. Народ чтит своих героев, скорбит о погибших сегодня, как и много лет назад. Каждое новое поколение привносит свое видение этой темы, собственный взгляд и представления о тех незабываемых событиях. И каждый художник ищет свои слова, чтобы рассказать о них.

Язык архитектора — его проекты. Не всем из них дано осуществиться в вечных материалах, но проектов не становится меньше. Для многих это единственный способ выразить свои размышления и свое понимание проблемы увековечения памяти средствами искусства. И каждый надеется быть услышанным.

Поэтому мы продолжаем традицию знакомства с проектной практикой. Сегодня слово предоставляется молодому архитектору — Владиславу Кирпичеву.

## Моя идея памятника

Владислав Кирпичев

Монументы, связанные с войной, тематически всегда содержат в себе второй смысловой план. Они говорят о двойной опасности, о том, что каждое послевоенное поколение может стать предвоенным. Это создает многослойность и, по сути, превращает их в напоминание о Трагедии вообще. Общие идеи здесь неотделимы от конкретного повода.

Образцом литературного монумента является Библия. В ней отсутствуют буквальные изображения буквальных идей, и однако же, ее язык — язык символов, адресованный подсознанию, достигает его и вызывает необходимую эмоциональную окраску восприятия. Освященный традицией, набор лаконичных знаков позволяет сосредоточиться на самом переживании, а не на отвлекающих внешних проявлениях.

Генезис кича в искусстве монумента питается ложно истолкованным требованием понятности образа. Двигаясь в этом направлении, художник неизбежно допускает снижение тона, противопоставленное этому жанру. Так рождается новый жанр «монументальной» иллюстрации, отмеченный грубой изобразительностью.

Традиция большого искусства имеет противоядие этому; оно заключается в условном характере изображения, достигаемого путем дематериализации исходного предмета. Прием духовной притчи имеет эквивалентные ходы в архитектуре. Классическая простота геометрических форм, призванных играть роль символов, пластическая сдержанность, свет и тени, формализованные элементы естественных природных стихий: огня, дыма, воды, ветра и т. д. — все это обладает изначальной способностью сохранять дистанцию по отношению к теме, что является осознанной целью, так как в этой дистанции и заключено пространство эмоций.

Однако, взятые в своем первоначальном виде, эти факторы еще не воплощают темы. Они должны прийти в столкновение, чтобы стать драматургическим материалом. Ведущая роль здесь, для меня, принадлежит поэтике разрушения исходных геометрических метафор, которые, благодаря своему фундаментальному положению в структуре сознания, становятся одновременно его универсальными метазнаками с переменными значениями в зависимости от композиционного и тематического контекста, выражая то порядок, покой и стабильность, то хаос и одичание войны.

Особое место в формировании образа монумента принадлежит сценарию движения — ритуальной режиссуре восприятия внутреннего пространства, где главная тема, лежащая в основе, должна читаться не менее ясно, чем снаружи. В этом отношении роль внутреннего пространства адекватна внешнему, но достигается другими средствами — построением ирреального искусственного пространства с набором визуальных осей и метафорических изображений-картин в узловых точках движения.

Монумент может и не иметь внутреннего пространства, быть чистым экстрасвертом. В этом случае его форма должна принять на себя двойную нагрузку, включить в себя подразумеваемое — свой внутренний мистический мир и, в известной степени, обрести дуализм, чтобы не превратиться в абстрактную скульптуру.

Чегодаева Мария. Памятник на бывшей Поклонной горе. — Московские новости, № 3, 21 января 1990.

<sup>2</sup> Якимович Александр. Памятник Победы: философия триумфа. — ДИ СССР, № 6, 1989.

<sup>3</sup> Фадеев Владислав. Запись в книге отзывов на выставке в Манеже. 3 марта 1989 г.

<sup>4</sup> Воронов Никита. Какой же памятник нам нужен? Заметки члена жюри. — Советская культура, 1989, 4 ноября.

<sup>5</sup> Чегодаева Мария. Памятник на бывшей Поклонной горе. — Московские новости, № 3, 21 января 1990.

<sup>6</sup> Грабарь Игорь. История русского искусства, т. 3, с. 544.

<sup>7</sup> Якимович Александр. Памятник Победы: философия триумфа. — ДИ СССР, № 6, 1989.



Архитектор Владислав Кирпичев  
«Белый день». Конкурсный проект памятника погибшим  
воинам в дер. Павлицево под Москвой. 1978 г. (соавтор —  
арх. Надточий Г.)

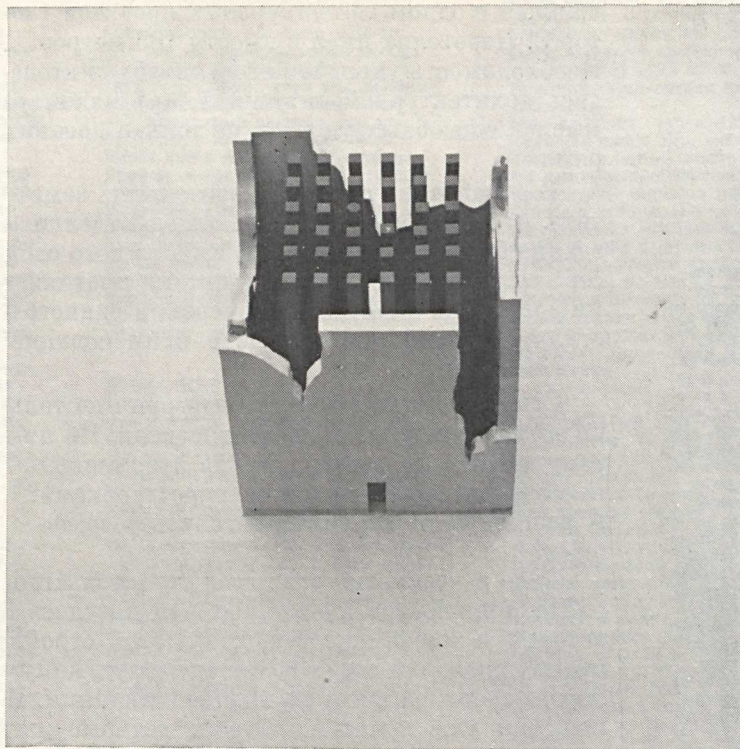
Архитектурный объем памятника представляет собой белый куб, грани которого покрыты трещинами и разломами. Это символ неразрывности двух состояний мира — спокойствия и войны.

Артикулированная формой и материалом Белизна, как кульминация Цвета — пространство переживания, его наивысшая духовная концентрация, и в то же время это формальный ход — маскировка материального.

В естественной простоте конструктивной системы, каковой является куб, заключено дыхание монументальности.

Трагедия войны выражена противопоставлением тяжелой массы стен и хрупкости тридцати шести квадратных красных колонн, расположенных внутри. Одна из колонн — круглая: памятник установлен на месте бывшего захоронения бойцов Красной Армии, среди которых была одна женщина.

При движении по залу у посетителя возникает иллюзия движения дальних колонн. Безмолвное движение вертикалей — символический парад погибших и вечно живых Героев.



Архитектор Владислав Кирпичев  
Проект памятника ополченцам 11-й гвардейской дивизии на  
32 км, Пятницкого шоссе у д. Баранцево под Москвой.  
1979—81 гг. (при участии Д. Гусева)

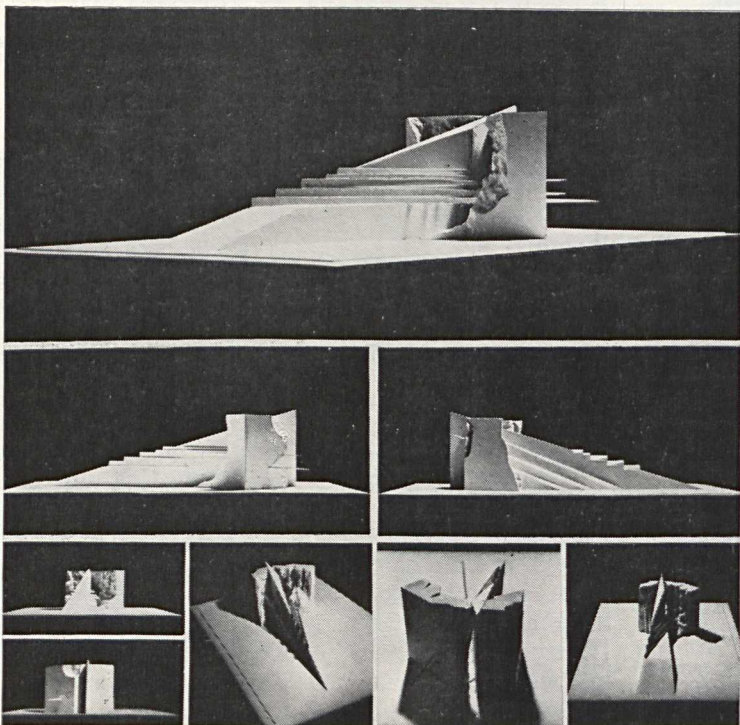
Монумент посвящен началу наступления советских войск под Москвой. Это выражает красный клин, расколовший непоколебимую громаду коричневого куба, который в данном случае трансформирован в метазнак с отрицательным значением.

Памятник расположен в низине и открывается зрителю, движущемуся по шоссе, не сразу, а постепенно — приковывая внимание к взлетающей вверх красной стреле.

Аллея, ведущая от дороги к монументу, переходит в кольцевую галерею, которая замыкается массивом красного клина. В нем расположен музей-коридор, двигаясь вдоль которого можно вернуться обратно на аллею.

Главным экспонатом-эффектом музея являются контуры фигур и тени посетителей, движущихся против света, в пространстве коридора, пол которого разделен на два параллельных, но расположенных под разными углами, пандуса.

Звуковой фон внутреннего пространства образован ритмизированной структурой шума шагов.



Архитектор Владислав Кирпичев  
Проект монумента погибшим воинам в Дагестане. 1977 г.

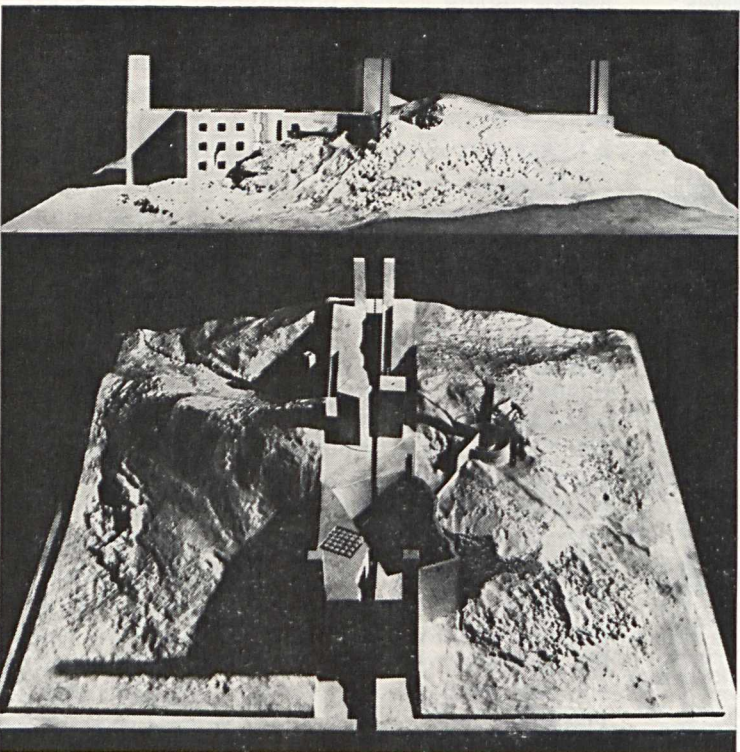
В горах на фоне синего неба и естественного рельефа возникает резко диссонирующая своей правильностью нота длинного параллелепипеда.

Вход и выход сделаны разными, потому что это не одно и то же. Между ними «натянута» главная визуальная ось сооружения. Монумент задуман для движения в одном направлении, которое пересекает главную визуальную ось под разными углами на разных уровнях. В углах пространственного зигзага расположены визуальные картины, отрезки между которыми представляют собой пространства, разные по конфигурации и освещенности: свет, полутьма, темнота.

Главными элементами пути являются: площадь, аллегорическая группа скульптур, изображающих человечество, истерзанное войной, парк вечной памяти.

Монумент установлен над руслом реки, которая образует два озера, одно из которых находится внутри здания. Система искусственных водопадов образует богатый звуковой ряд: капли дождя — падение воды с разной высоты на разную поверхность, журчание, эхо. Водяной звуковой ряд дополняется звуком колокола.

Свет появляется в здании в трех качествах — световыми точками, световыми картинами, световыми столбами. Разнообразие световых эффектов создает внутри ощущение сложной формы, в противовес лаконичности внешнего облика. Ночью во внутренних помещениях здания видны отражения звезд.





Сорок четыре года тому назад я вернулся в Москву после почти четырех лет фронта, лишенный иллюзий.

Я знал цену, которую заплатили народы моей родины за победу. Я видел безоружную армию и неумелых командиров в начале войны и, из-за желания выслужиться, штабных командиров, лишние и бессмысленные жертвы в конце.

Я понял, что единственное, что стоит всех благ — это верность друзей и верность друзьям. Ибо на войне только это могло спасти и твою и их жизнь. В дальнейшем я понял, что и в мирной жизни верность — это единственное, что могло спасти. Только стало гораздо трудней.

В Художественном институте<sup>1</sup>, куда я вернулся после демобилизации, еще оставались педагоги — хорошие художники, с настоящей живописной культурой, воспитанные на искусстве импрессионистов и Сезанна. Не допускаемые уже на выставки, они под крылом руководителя института С. В. Герасимова продолжали преподавать (В. В. Почиталов, И. И. Чекмазов, В. Ф. Фаворский, Заказнов и др.). Руководителями персональных мастерских были А. А. Осмеркин, И. Э. Грабарь, С. В. Герасимов. Скульптурной мастерской руководил замечательный скульптор А. Т. Матвеев.

В 1947 году Александр Герасимов, создав Академию художеств и уничтожив Музей Новой Западной Живописи, добрался и до художественных институтов. Из Московского художественного института были выгнаны 17 лучших профессоров и преподавателей.

На их место пришли не только бездарные, но и абсолютно безграмотные люди. Во главе института был поставлен некий Модоров, невежественный хулиган из герасимовской банды.

С Московской школой живописи было покончено.

Никогда не забуду партийного собрания, где громили уже выгнанных преподавателей. (Я тогда еще был членом партии.) На собрании присутствовал и Матвеев. Остальные выгнанные или не были членами партии, или не пришли.

Особенно старались три преподавателя с кафедры марксизма-ленинизма. Эта тройца (Коробицын, Новиков, третьего молодого фамилии не помню) даже внешне напоминала жуткие видения из «Капричос» Гойи. Эта тройка еще при директорстве С. В. Герасимова терроризировала весь институт. Безграмотные, злобные демагоги. Особенно страшен был заведующий кафедрой Коробицын. После смерти Сталина выяснилось, что у него не то что высшего, а даже среднего образования не было.

От бедного старика Матвеева требовали полного покаяния, признания своего творчества формалистическим, чуждым и т. д. Всем было ясно, что судьба его предрешена и, что бы он

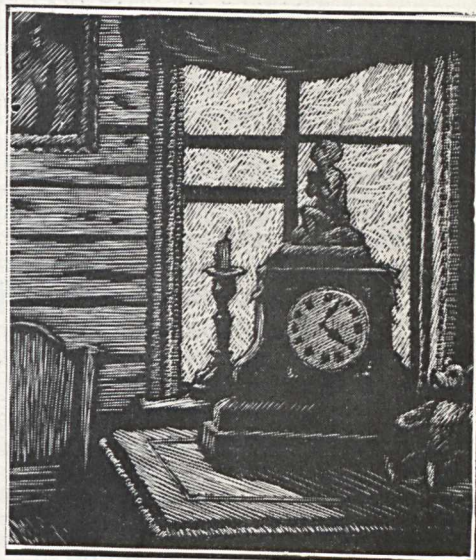
Библиотека  
им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru

# Квартира

## на

## последнем

Изда-читальня



Владимир Домогацкий

## этаже

Борис Биргер

ни сказал, как бы ни отказывался от самого себя, ничего не изменится. Но как хотелось всей этой бездарной сволочи поставить Художника на колени.

Я не помню уже, что конкретно говорил Матвеев. Осталось только воспоминание о нескольких человеческих словах на фоне всего остального шакальего воя.

Когда стали пришивать ярлыки политические, то я вылез сказать несколько робких слов в защиту Чекмазова, у которого я занимался. Что-то вроде того, что он учил нас хорошей живописи и вообще хороший человек. На собрании мои слова просто не заметили. После собрания Коробицын пригрозил мне партийным взысканием, но тогда на этом и кончилось, и вспомнил он мне эти несколько слов защиты уже в конце института.

Жизнь в сороковые годы, так точно описанная в пьесе Ионеско «Носороги», сделала бы и меня, наверное, в конце концов «носорогом», если бы не встреча, вскоре после возвращения из армии, с двумя замечательными людьми — Владимиром Владимировичем Домогацким и Владиславом Михайловичем Глинкой. Может быть, только благодаря им, их дружбе, во мне осталось что-то человеческое.

Коля Митлянский, ныне известный скульптор, с которым мы были близкими друзьями с десятилетнего возраста и, вернувшись из армии, снова встретились студентами художественного института, предложил мне пойти вместе с ним к сыну его покойного учителя, очень большого скульптора В. Н. Домогацкого.

Квартира на последнем этаже пятиэтажного, некогда роскошного дома в Серебряном переулке. Дом этот постепенно занимал расположенный рядом военный госпиталь. Только на верхнем этаже, построенном как мастерская и квартира скульптора В. Н. Домогацкого, оставались еще жильцы. Огромная квартира с мастерской, формовочной и другими необходимыми для скульптора подсобными помещениями давно уже стала коммунальной. У семьи Домогацких оставались только заставленная замечательными скульптурами мастерская и две комнаты.

Этажи в этом доме были очень высокими. Роскошный лифт, свидетель былого великолепия, конечно же, не работал. Мы поднимались по широкой лестнице, с остатками очень красивого декора русского модерна начала века.

Дверь нам открыл человек, которого я в полутемном коридоре толком не разглядел. Темный, обшарпанный коридор, слабая лампочка, свисающая на шнуре, без абажура и приглушенный голос открывшего нам дверь Владимира Владимировича: «Пожалуйста, потише, а то соседи...» — все было точно так же, как и в любой московской коммунальной квартире того времени.

А вот дальше началось чудо. Жест, которым открыл нам дверь в комнату Владимир Владимирович, был необычен. Легкий полупоклон, с которым он, придерживая дверь, пропускал нас в комнату, переносил в иной мир. Одними давно забытый,



другими никогда и не виданный.

Мы вошли в большую комнату, где по стенам висела очень хорошая живопись и стояла первоклассная скульптура. Нас сразу пригласили к чаю. Краем глаза я успел заметить и очень красивую мебель английского модерна начала века, и стол с отличным чайным сервизом, и редчайшего благородства красоту старой женщины, сидевшей за столом. Нет, ни в мебели, ни в посуде не было ничего показного. Это был обыкновенный вечерний чай. Посуда была музейной, потому что другой не было. К чаю было немного хлеба и немного самых дешевых конфет.

Вскоре вышли из другой комнаты жена Владимира Владимировича Ольга Артемьевна и пятилетний Гриша. Гриша подошел и наклонив головку и шаркнув ножкой поздоровался. Из какого мира, из какого быта появилась эта картина? Квартира, нормальная послевоенная московская квартира с протекшими потолками, с грязными потеками на стенах.

Во всем укладе жизни этой семьи не было протеста, не было оправдания или осуждения. Но было гораздо большее — полное неприятие духовной пропасти, в которую скатилось общество.

Я остановился так подробно на деталях быта семьи Домогацких, так как в послереволюционные времена большинство интеллигенции старалось во всем — в языке, в быту, в поведении смешаться с толпой. Чтоб только не выделиться, чтоб только не заметили, что ты другой! Я понимаю, что это диктовалось чувством самосохранения. Но это был и путь к безостановочному падению, и духовному и нравственному. У Домогацких не было ни желания выделиться, ни желания приспособиться — они жили естественной для них жизнью.

О чем шел разговор за чаем? Да вроде ни о чем особенном. Но о чем бы ни шла речь, словам, понятиям и ценностям возвращалось их истинное значение.

К концу сороковых годов язык наш превратился в какой-то иной, почти иностранный язык. Вроде в русском языке оставалось еще очень много слов из дореволюционного обихода, но они обозначали уже что-то совершенно иное, иногда диаметрально противоположное своему первоначальному значению. Из средства человеческого общения язык превратился в символы классового разделения и политической демагогии. Или в эзопов язык сокрытия мыслей и чувств. Происходило это сознательно и подсознательно. Это был результат страха перед немедленной расплатой, причем не на время, а навсегда.

У Владимира Владимировича была особенность возвращать словам их смысл. Энциклопедичность его знаний поражала. Я не встречал никого, кто бы так глубоко и полно знал русскую литературу, историю отечественного искусства.

им. Н. А. Некрасова  
electro.nelkovka.ru

Я никогда не забуду наших бесед до двух, до трех часов ночи и освещенного настольной лампой письменного стола в большой мастерской... Вся она была заставлена скульптурами Владимира Николаевича Домогацкого (слава богу, теперь они в музеях). В полумраке мастерской, может быть, еще больше проявилась совершенная пластика скульптур и движущаяся жизнь мрамора.

Для Владимира Владимировича конец сороковых, начало пятидесятих годов были особенно трудны. Именно в эти годы он сформировался как совсем особенный, глубоко оригинальный мастер. Его гравюры на дереве приобрели свой знак, свое понимание пятна и рисунка, свою пластику — то есть тот язык, который и делает искусство художника неповторимым. Это оригинальность истинная. Он обрел свободу не в отказе от материала гравюры, не в подчинении материала той или иной выдуманной концепции. Он завоевал свободу художника, победив материал и заставив его быть точным выразителем его, художника, мироощущения, его видения. В те годы это было уже на грани пресупления. Издательства одно за другим закрыли перед ним свои двери. Семья осталась просто без средств к существованию.

Ломбард, продажа книг — стали единственным источником существования. Потом помог Ватагин. Достал Владимиру Владимировичу заказ на наглядные пособия по географии. Помнится, одна из картинок должна была изображать то ли Миклуху-Маклая, то ли Магеллана среди туземцев. Что это была за мука! Халтурить Владимир Владимирович не умел. Пытался сделать сколь возможно художественно. А это было как раз совсем не нужно. Тратилось на эти картинки колоссальное количество времени. Платили гроши. Но что было делать?

А вечерами сидя за чаем и потом до поздней ночи в мастерской рассказывал об итальянском Ренессансе или о художественной жизни Москвы десятих — двадцатых годов. В разговорах с Владимиром Владимировичем исчезал барьер времени. Ты чувствовал себя современником и соучастником событий, о которых он рассказывал.

Как-то, в день рождения Екатерины Львовны, я пришел задолго до гостей, чтобы попозировать для одного из туземцев в очередной географической картинке. Чтобы не все туземцы были одинаковые, то я позировал, то делал набросок с Владимира Владимировича. Он старался шутить, придавая оттенок игры, чтобы скрасить бред работы над этими картинками. Между делом и шутками рассказал он и очень много интересного о Вхутемасе и о профессоре там Павла Варфоломеевича Кузнецова.

Он рассказал забавную историю о том, как только Павел Варфоломеевич в своей наивной убежденно-

сти, что к великому живописцу (а таковым, не без основания, он себя считал) все должны относиться с почтением, мог поставить на место любого лохматого студента, приехавшего из провинции делать революционное искусство. Все остальные профессора боялись этих студентов до смерти. Большинство этих студентов и слышать ничего не хотели о всяких там искусствах, профессиональности, мастерстве и прочих буржуазных предрассудках. Они признавали только революционный авангард пролетарского искусства. Совершенно не понимая, что это такое. Впрочем, понять это и невозможно. Немало было студентов, попавших в Высшие художественные мастерские по комсомольской путевке после фронтов Гражданской войны. Они пришли учиться. Совершенно искренне не подозревая, что для занятий искусством нужны хотя бы минимальные способности. Часть из них отсеялась, поняв, что этому делу не выучишься. Другие со страстью кинулись на учебу. Но что эти несчастные могли понять в высоких, теориях Фаворского и Штеренберга.

Часть же занялась общественной деятельностью. С этими было особенно трудно. Они подо все подводили политику. Они ставили вопрос ребром — меня партия послала учиться. Так что давай, профессор, коли ты не контра — выучивай! И сколько же из всей этой массы, во имя пролетарского авангарда, проклинавших, громивших, а при случае и уничтожавших все старое искусство вскоре станут бойцами армии социалистического реализма. И с новой силой пойдут громить буржуазное искусство, причислив к нему и своих бывших учителей — Кузнецова, Татлина, Малевича, Фалька, Штеренберга, Фаворского и др.

Владимир Владимирович преподавал все это очень весело. Я от души смеялся, когда он рассказывал, в какие критические ситуации попадали профессора, многие из которых были замечательными художниками.

Смеяться-то я смеялся, но стало и жутковато. Разговор происходил в страшном 1951 году. И становилось совершенно ясно, то, что рассказывал Владимир Владимирович, было прелюдией к кошмарам дальнейших лет.

Вскоре нас позвали пить чай. Не успели мы сесть за стол, как пришли Кузнецовы, Павел Варфоломеевич и Елена Михайловна. Элегантные, светские. Как будто только что с открытия выставки группы «Голубой розы» или от Рябушинского, обсудив очередной номер «Золотого руна». Поцеловав ручки дамам, Кузнецов обратился к Владимиру Владимировичу: «Володя, я понял, что надо писать цветы! Они должны пахнуть вовнутрь картины!»

А в это время Павел Варфоломеевич был уже отовсюду выгнан. Картины его не выставлялись и не покупались.

Полный текст печатается в изд-ве «Московский художник».



## АИКА

С точки зрения строгой науки, девяностые годы еще даже не начались; конец века, пресловутый «фэн де съекль», только приближается; однако желание подвести итог мировому художественному развитию нашего бурного века становится все более жгучим. Историки искусства скажут, конечно, что искусство каждого века начинается раньше своего календарного срока: они сошлутся на ранние выступления Леонардо и Микеланджело в XV веке, Караваджо и Эльсхеймера — в XVI, Ларжильера и Маньяско — в XVII, Давида и Фридриха — в XVIII; в последние два десятилетия XIX века Серов, Константин Коровин и Врубель составили в Абрамцеве прочное ядро искусства будущего столетия, а по журналам уже прошумели статьи о «декадентах». Но сейчас ощущается нечто другое. Мнение, что XX век в искусстве уже окончился, высказывалось уже давно: двадцать лет назад покойный историк искусства Вальтер Прокофьев решительно это утверждал, доказывая свою мысль ссылкой на изменившееся отношение к Пикассо. В начале шестидесятых неистовый каталонец был знаменем, вызывал ненависть и обожание, в зал выставки приходили, как на митинг; к концу десятилетия Пикассо прочно утвердился в музеях и стал историческим явлением. Умы действительно изменились неузнаваемо, тем более к 1990 году; вся атмосфера художественной жизни ощутилась иная, а в нашей стране вообще произошла революция в выставочных залах и на улицах; нет сомнения, что искусство XX века с его противостоянием двух гигантских систем социально-эс-

## Искусство в оценке критики

Анатолий Кантор

тетической коллективной мифологии — авангарда и традиционализма (включая его частный случай — социалистический реализм) — отошло в прошлое, поскольку рухнули питавшие его социальные мифы. Но может ли кто-нибудь сказать, что на место старого пришло что-то новое, можно ли обозначить хотя бы «остров» нового искусства, как это было в прошедшие века? Искусство шествует по путям, проложенным авангардистами и традиционалистами, хотя младенцу ясно, что это повторение — лишь видимость, желание вторично войти в ту же реку, когда прежняя давно пересохла. Однако это упорное желание повторить историю, подправить ее задним числом вызывает недоуменные вопросы: это и есть новое искусство? Почему после Йозефа Бойса и Ансельма Кифера мировое искусство не имеет сколько-нибудь признанных лидеров (их нет и в советской стране)? Где новые направления, в которых не было недостатка в течение доброго столетия — от импрессионизма до концептуализма? Что вообще знаменует сей сон?

Никто бы, вероятно, не решился ответить в одиночку на такие вопросы. Теоретики и историки искусства пока предпочитают их обсуждать в замкнутых аудиториях, остерегаясь предавать свои гипотезы широкой гласности, тогда как критики, живущие внутри художественного процесса, можно сказать даже, живущие этим процессом, осмелели и ринулись высказывать в журналах и на конференциях самые смелые и несдержанные предположения, выводы и прогнозы, тем более разнообразные, чем дальше отстоят друг от друга географические, социальные и художественные центры, в которых творческая температура достигла наиболее высокого накала. Убыстренный темп обмена мнениями, статьи зарубежных критиков в советских журналах, совместные обсуждения сблизили, конечно, взгляды и оценки критиков внутри страны и за ее пределами. Но уникальная возможность сопоставить позиции в прямом общении представилась в сентябре 1989 года, когда в Тбилиси состоялся XXIII конгресс Международной ассоциации художественных критиков. Соединение в одной аудитории советских критиков и их зарубежных коллег явилось для нас серьезным потрясением.

В самом деле, международные встречи физиков, биологов или социологов давно отлажены, выработаны методы общения, определены темы разговоров. Другое дело — художественная критика. Мне уже приходилось писать, что в нынешней ситуации этот предмет в нашей стране вообще не ясен («Декоративное искусство СССР», 1990, № 1)

Есть ли критика в зарубежных странах — тоже не столь простой вопрос, главным образом из-за неясности того, что является в нынешних условиях искусством и существует ли оно вообще. Однако на Западе художественный критик — несомненно важная и влиятельная фигура, поскольку он определяет, что является искусством, какова ценность произведений; стало быть он занимает в известном смысле ключевую позицию в художественной жизни. Отсюда следует также, что размышления о значении и месте нынешних произведений в истории искусства в целом имеют там не академический характер: они тесно связаны с конъюнктурой художественного рынка, с будущим целых направлений, с перспективами каждого художника. Поэтому размышление о судьбах искусства XX века и о сложнейших, но жизненно важных проблемах современной художественной жизни смогло стать профессией, выдвинуть крупных специалистов и яркие типы критиков, которые могли быть собственно критиками, завсегдатаями прессы либо музейными деятелями или организаторами художественных акций. Но их общественный статус определяется именно таинственной, почти мистической способностью уверенно судить о настоящем, прошедшем и будущем мирового искусства и ориентироваться в лабиринтах современных направлений, неясных не только профану, но и рядовому посетителю выставок. Было бы странно сопоставлять с ними советского критика, весьма жалкого раба редакционных прихотей, если он не прикрыт институтскими или музейными должностями. Лишь в последнее время развитие международных связей породило новый тип критика-предпринимателя, организатора галерей и выставок, близкого к одиозным деятелям ФРГ и Франции, однако он не был представлен на конгрессе в Тбилиси.

Несколько лет назад встреча зарубежных критиков с советскими была бы курьезом, комическим эпизодом, над которыми так любят теперь потешаться газетчики. Возможно, некоторые организационные и технические неувязки могли бы и теперь дать материал для фельетонов, но в целом конгресс АИКА в Тбилиси был очень плодотворен и предоставил большую возможность для обмена мнениями, выяснения позиций и прояснения всей сложной ситуации. Сейчас прошло уже более полугода после конгресса, можно продумать его итоги, дать более объективную оценку докладом и выступлениям, поскольку сразу после конгресса такой оценки не было. Сейчас можно сказать, что не столь важен был сам конгресс, как важно было увидеть новое соотношение сил, новую ситуацию в искусстве и критике.

Прежде всего намного возрос интерес обеих сторон друг к другу. Советское искусство, неожиданно брошенное в сутолоку международного художественного рынка, нуждается теперь в научно обоснованном прогнозе общего развития искусства и выставочного дела, в новых критериях оценок, как эстетических, так и коммерческих, в анализе соотношений западного и отечественного опыта. С другой стороны, обнаружилось, что советское искусство стало едва ли не главной приманкой в международной торговле, что привлекло внимание и к советской критике. Постепенно выяснилось (и конгресс в Тбилиси это ясно показал), что советские искусствоведы в силу своего уникального для мира общественного опыта не всегда выглядят дилетантами на мировом форуме, а подчас высказывают важные для всех мысли о природе искусства и его связях с общественной жизнью. Выяснилось, что некоторые из советских специалистов близки по строю мысли к западным коллегам, вступают с ними в интерес-



Александра Свиридова

«Это должен быть фильм о памяти. Это должен быть фильм с по-этом в главной роли, причем не обязательно поэт появится на экране...»

...Белье на веревках... дяденька на деревяшке с одной ногой, наш сосед, пришедший так с войны... наш сосед в одном ботинке... Все это может быть организовано в простой сюжет, но сюжет особенный, сюжет-гармошку, раздвигающийся, а в конце сведенный к одному простому звуку: «живем».

Потому что наше детство пришлось на конец войны, и мы вечно должны помнить, что счастье — это каждый мирный день. Каждый день».

(Из сценария Л. Петрушевской к мультипликационному фильму Ю. Норштейна «Сказка сказок»)

«Играют мальчики в войну...» Играют в период войны, до и после. Делят мир на своих и чужих. И стреляют, стреляют...

В мире Андрея Волкова выстрелов нет. Волков играет в «мир». В мир специфический: послевоенный. Мир небольшого городка и старого дома, где еще заклеены крест-накрест стекла, но уже распахнуты рамы. Встающий из руин мир.

Он дробит его на крошечные плацдармы лестничных клеток и комнат за занавесками окон. Он наполняет его жизнью, в которой странным образом сплелись разные времена, где прошлое соседствует с настоящим, увиденным из будущего. Налево вверх — в небо! — уходят юные мальчишки-солдаты. А справа, по скрипучим ступенькам спускается вниз — к земле — калека, закончивший свою войну. Два движения, две дороги... Словно два крыла за спиной у дома...

А над этим домом-миром художника завис аэростат, похожий на рыбу. И приходит на память другая «рыба», та, что в переводе с греческого расшифровывалась как аббревиатура формулы «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель».

«Начало биографии» — назвал свою работу Андрей Волков, подчеркивая личностный характер изображенного сюжета. Трагедия «районного масштаба», поднятая до библейского сказания. Новорожденный на руках у матери — будущий художник, автор работы — Вифлеемский младенец Нового времени. И нет вопроса, от какого Ирода бежать его матери до мая сорок пятого года...

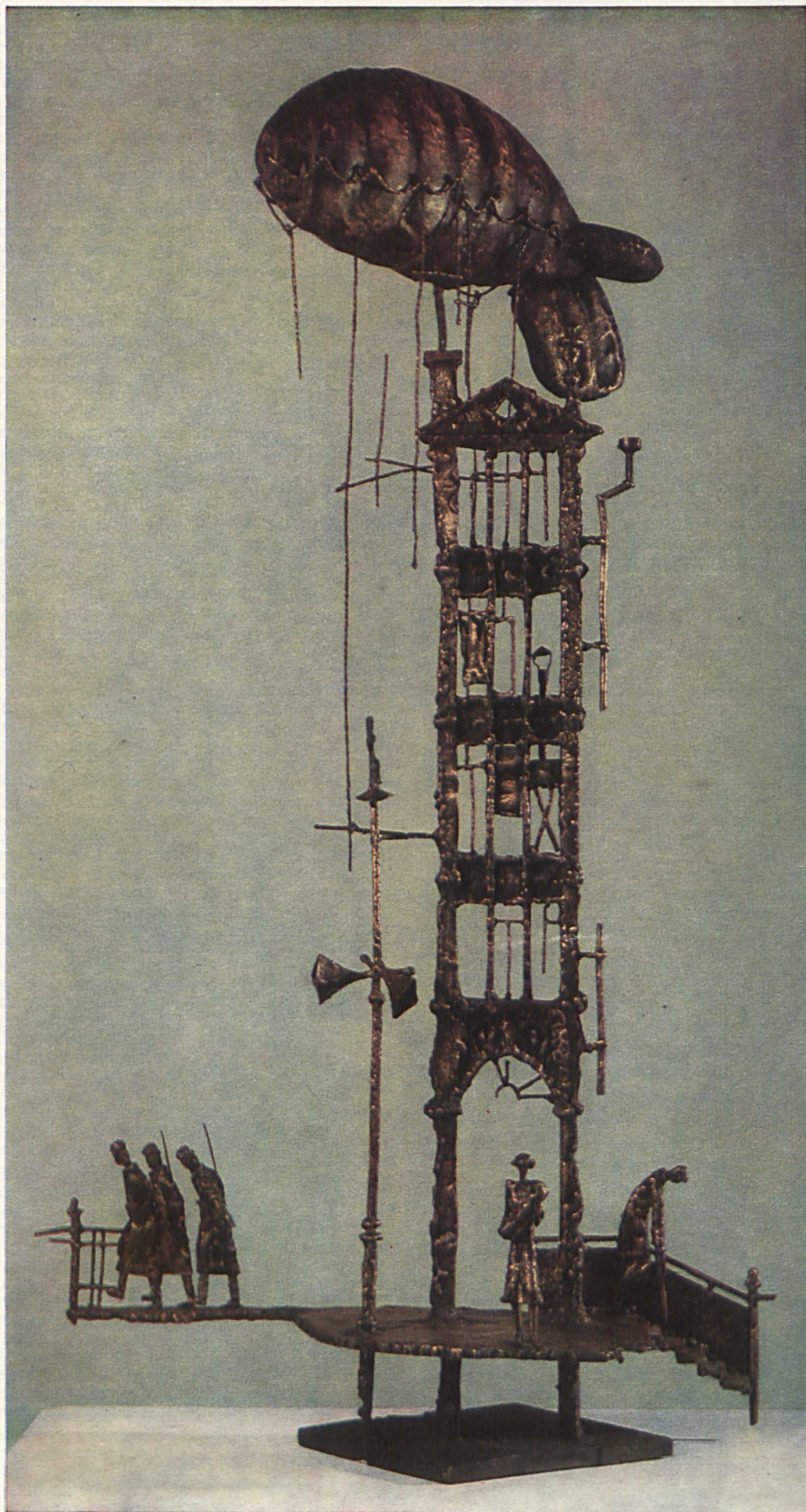
Продолжение биографии — обугленные деревья, первые птицы, вьющие первые гнезда. Просыпающаяся от долгого сна природа. И тишина... Не затишье войны, а тишина мирного дня. Как самая большая драгоценность!

Работы Волкова трудно отнести к скульптуре. Они в большом родстве с театром и кино. Дом в композиции «Начало биографии» — готовая театральная декорация. В постановке Андрея Волкова — драматурга, режиссера, актера и художника, — выполненная по всем правилам кинематографического монтажа.

Диалог — вот чего не хватает Волкову. Вот где корни его острой потребности в драматургии. Пластика Волкова — это приглашение к разговору.

Декорация не может долго молчать. И если затягивается антракт и на сцене не начнется действие — тишину нарушит голос из зала.

Волков сказал свое слово. Я — свое.  
им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru



А. Волков  
Начало биографии.



# Дом, дерево, дорога...

Елена Егорьева

«Нескульптурность» скульптур Андрея Волкова никого уже не травмирует. Другие значительно дальше продвинулись по пути нарушения жанровых и видовых границ скульптуры. Ушли так далеко и так стремительно, что все попытки критиков как-то обозначить вновь возникающие внежанровые образования — пластические композиции, объекты, артефакты и пр. и пр. — очень напоминают злключения героев одной из поэм Льюиса Кэрролла, которые ловили неизвестно кого, неизвестно где и, в конце концов, то ли поймали, то ли нет, но во всяком случае последний превратился в кого-то (неизвестно кого) другого.

Волкова эта проблема не волнует. Скульптура, театр, кино, литература — отовсюду он заимствует материал для своих произведений, действуя не по правилам, а по собственному разумению. Соединяет несоединимое и получает нечто, не укладывающееся в привычные наши представления о скульптуре. Творит произвол? Или следует каким-то иным правилам? Самого художника волнует больше результат: «получилось — не получилось». Критику же свойственно задумываться, «на что» и «почему» вдруг отзывается душа.

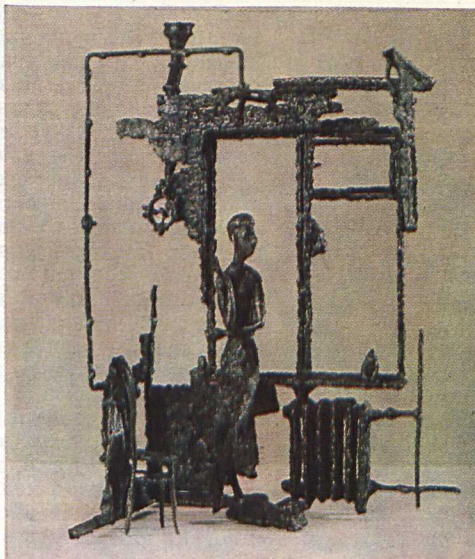
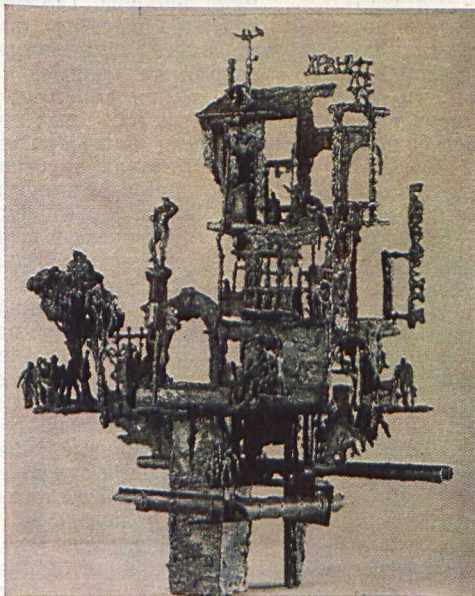
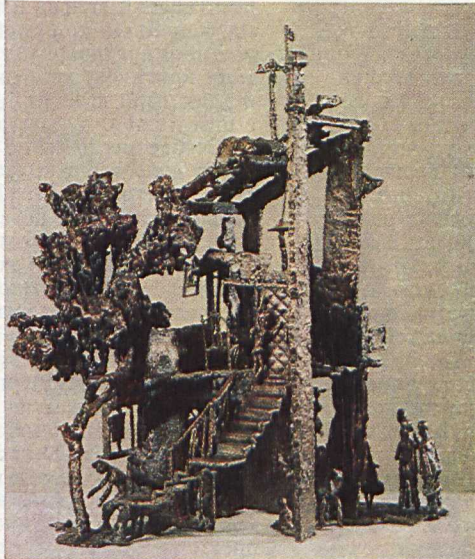
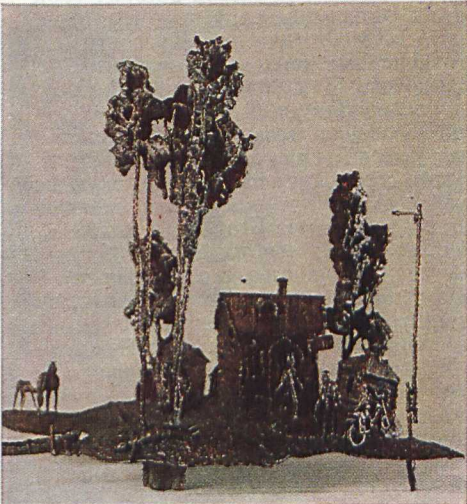
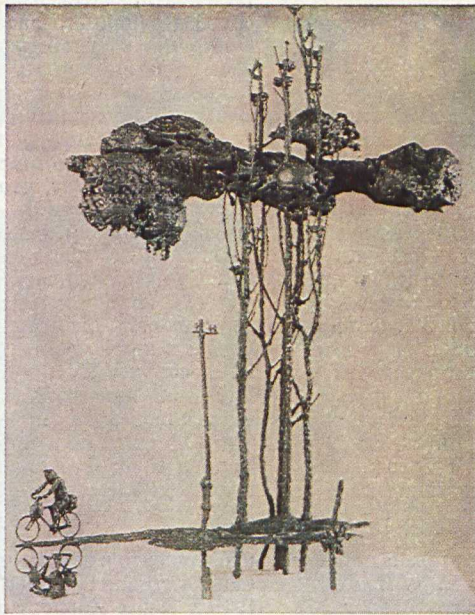
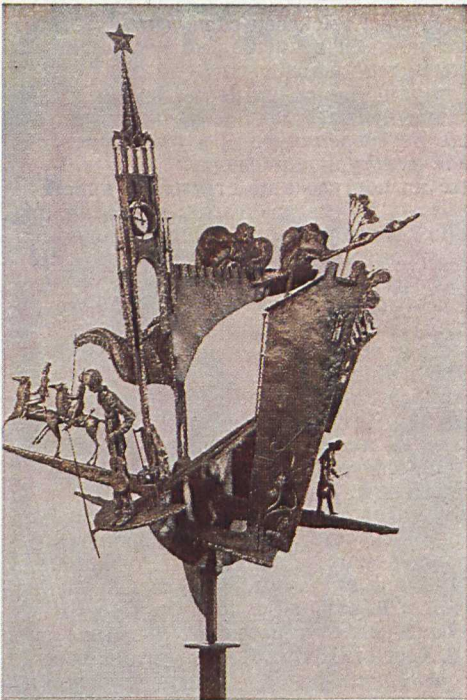
С формальной точки зрения, работы Андрея Волкова кажутся даже несколько старомодными. Их простота и безыскусность может привлечь внимание лишь по контрасту с раскованно-дерзкими «жестами» новейшей генерации скульптуры. А обратив на них внимание, уже трудно уйти и забыть. Они не поражают, не подкупают, не восхищают. Они — завораживают. К ним возвращаешься после всего и вопреки всему...

Говорится в них о вещах обыденных и будничных. Дом, дерево, дорога, путник... Долгие паузы между словами, заполненные молчанием. Наполненные — смыслом. Самое главное здесь не то, что сказано, а то, что осталось произнесенным. Что создает второй-третий смысловой план, наполняет речь красками, звуками... Волков не утаивает смысл, не лукавит, не играет в аллюзии. Он расставляет вехи из слов и понятий, между которыми оставляет свободное пространство. Но это пространство не аморфно, оно — обратная сторона видимой формы.

При разности сюжетов его работы имеют общее свойство — «сетчатость» структуры. Прихотливостью рисунка она порой напоминает изысканное «кружево», по сути оставаясь той же прозрачной сетью, где металлический каркас составляет лишь одну — видимую — часть произведения. Остальное дорисовывается, досказывается: светом, тенью, воздухом, бликами, пространственными прорывами.

Такое строение сродни строению стиха. Здесь неприменимы законы арифметической (и геометрической) логики. Тут допустимы любые сцепления, соединения и превращения. Мир реальный уравнивается в правах с зеркально отраженным в весенних лужах. А прошлое, настоящее и будущее времена свободно пересекаются, встречаются в одном пространстве старого, покосившегося дома.

Для Волкова характерно стремление к чему-то, в пределе невыразимому. Его привлекают состояния пограничные (как ранняя весна), настроения — неуловимые (как пушкинское: «печаль моя светла...»). То есть к задачам, казалось бы, прямо противоположным материальной природе скульптуры, тяготеющей к вещной определенности и стабильности. И вполне возможно, что задачи эти неразрешимы в принципе. Но на пути поиска, даже жертвуя какими-то качествами, Волков открывает новые пределы у скульптуры как вида искусства. Разрушая наши стереотипы восприятия, он в нас пробуждает способность к восприятию иных свойств окружающего мира.





ный и содержательный диалог, тогда как канадец или немец могут рассуждать почти что в духе советских журналов. К тому же состав национальной секции сильно изменился — и накануне конгресса, и после голосования уже в Тбилиси. В зале была чуткая, заинтересованная профессиональная аудитория — критики (если не по гипотетическому роду занятий, то по призванию и темпераменту), историки и теоретики искусства из разных республик. Как всегда на научных конгрессах, многие из главных разговоров шли в кулуарах, в коротких перерывах, за обеденным столом — непосредственно или с помощью самодеятельных переводчиков.

Выступления и беседы советских критиков не были разочаровывающими, как и вообще знакомство с советской искусствоведческой корпорацией, — об этом свидетельствует то, что Александр Морозов был избран вице-президентом Ассоциации, а Александр Якимович и Борис Бернштейн — членами ее Административного совета. Ассоциация познакомилась, наконец, не с представителями ведомств по искусству, а с довольно пестрой по своим взглядам, но активной и откровенной группой профессионалов, которая время от времени завладевала общим вниманием. Советская критика, еще не став реальностью на своей собственной земле, оказалась международным явлением. Разумеется, советским критикам повезло, что речь на конгрессе шла не о критике, а о современной ситуации в искусстве, и здесь, конечно, им было что сказать. Тема конгресса была «та самая», прямо прикасавшаяся к жгучей тайне современности: «Конец века. Итоги развития искусства». Этот слишком общий предмет разговоров был разбит на подтемы; были предусмотрены коллоквиумы «Традиционное искусство и авангард» и «О границах и критериях искусства», а также открытый форум «Пути искусства XX века в разных регионах». Как показал ход конгресса, эти коллоквиумы и форум были слишком торжественной фантазией организаторов, обычная конференция вполне отвечала целям и возможностям собравшихся, но темы были определены удачно, и дискуссия разгорелась. Естественно, все три подтемы переплетались, и разделение намечалось не по темам, а по позициям.

После конгресса можно было слышать толки, что настоящие, крупные критики в Тбилиси не приехали, что выступали в основном люди, стоящие в своей профессии на втором плане, а сами доклады были неясными и не очень яркими. Кое-что в этой молве справедливо, но главное свершилось: советские критики прикоснулись к горячим точкам мировой критической мысли и сами внесли в нее свой огонь, свою боль.

Оказалось, что при всей общности проблем и забот, у советских критиков и у их западных коллег разное ощущение того, что представляет собой сейчас «жгучую зону» в искусстве и его оценках. Западные коллеги были явно озабочены подысканием искусству его места, поскольку в ходе бурных событий художественной жизни XX века прежние формы возникновения и бытования искусства были оттеснены, а в какой-то мере и разрушены целым потоком форм, с традиционной точки зрения незаконных и даже немислимых. В последний период — поставангардный — произошло окончательное расширение поля, в котором действуют силы искусства, окончательное расширение круга критериев и границ художественного творчества до неопределенной бесконечности, когда искусством оказывается все, что было кем-либо названо искусством. Советские критики успели возвестить в некоторых журнальных статьях, что критериев больше нет и не будет, но вся гигантская ломка привычных методов осталась у нас увлекательной и захватывающей дух игрой. Опыты концептуалистов, кинетистов, акционистов остались обруганными или воспетыми чудачествами и не вошли в городской быт, даже в облик общественного интерьера. Господство традиционных технических средств и станковых форм, неразвитость «технокультуры» побудили как бы вжимать, втискивать все накопившиеся общественные эмоции в холсты, эстампы и миниконструкции, и это придало советскому искусству наших дней характер кипящего котла с закрытой или скорее неплотно прикрытой крышкой. Неудивительно, что в речах советских критиков этот напор общественных страстей звучал в первую очередь и окрашивал даже те выступления, которые оставались в русле споров о художественных проблемах, носили более нейтральный — исторический или информационный характер.

Уже первое выступление Александра Морозова со всей прямоотой ставило вопросы, на которые не могло бы ответить даже самое полномочное собрание историков, социологов, политологов и культурологов: каково соотношение русской революции с классическими европейскими революциями прошлых веков, почему вызвала такой взлет художественного творчества та самая революция, которая привела к губительному тоталитаризму, и является ли конец XX века концом революционной идеи? Доклад, затем прочитанный Александром Якимовичем, был проникнут такой же неистовостью мысли и такой же вызывающей неразрешимостью проблем. Само название доклада «Послекатастрофическая стадия: советский регион» было почти эсхатологическим, с тем важным дополнением, что «конец света» предполагается не впереди, а позади; голос «русской ментальности» остается непонятен вне страны, поскольку доносится из бездны, где угнездились тревога, разорванность, сознание своей ущербности: отсюда варварство культуры, ее жестокая трагическая ирония, сплетение неотразимой Угрозы и всплеск Надежды.

Существенно и другое — то, что советские историки и теоретики искусства не стали отгораживаться от общемировых процессов, предлагая их собственное толкование и принимая ответственность за сложившуюся в художественной культуре ситуацию в том числе и на собственные плечи. Вадим Полевой, например, выразил свое неприятие наполнявшей всю художественную жизнь XX века борьбы направлений в искусстве как чуждого, внеэстетического, приносимого извне фактора, который может быть преодолен только путями просвещения и взаимной терпимости;

им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru

Валентин Лебедев, воздав должное лидерам классического русского и западного авангарда, также высказал сожаление, что общественные антагонизмы не дали им возможности осуществить свои лучшие порывы и стать подлинными властителями дум. Характерно и то, что в выступлениях советских критиков как возможная опора для возрождения художественного творчества выступает не авангард, вообще не современность, а некое вневременное или очень отдаленное культурное наследие.

Примечательно, что никто на конгрессе не стремился констатировать или хотя бы предвещать гибель авангарда: напротив, все подчеркивали закономерность его существования как одного из явлений современной художественной культуры. Другое дело, какое ему отводилось место. Испанка Мария Бегиристайн предположила свои размышления «В защиту критики», — по существу, это апология авангардистской эстетики и критики, включающая их в длинный эволюционный ряд европейской мысли — от Шефтсбери и Хатчесона, Юма и Канта до Харолда Осборна. Такие же параллельные взаимосвязи были предложены другими исследователями. Англичанин Кит Патрик в своем сообщении «Романтизм и модернистский миф» протягивала нить от Гойи и К. Д. Фридриха к экспрессионизму, сюрреалистам — вплоть до «новых диких» Бойса и А. Кифера.

За всеми этими построениями явственно просвечивает мысль, что ничто не случилось в мире искусства. То непредвиденное и необъяснимое, с чем мы сталкиваемся, на самом деле происходит из глубоких корней европейской культуры, предсказано еще в 1910-х годах Хербертом Ридом и Клайвом Беллом и недавно на десятилетия вперед истолковано наиболее проникательными умами, как Клемент Гринберг и Харолд Осборн. Такой взгляд, естественно, противоречил не только социальной эсхатологии советских критиков; концепции постмодерна как особой исторической стадии (при всей их пестроте и разноречивости) тоже вступали с ним в спор, предлагая целый веер эстетических перспектив.

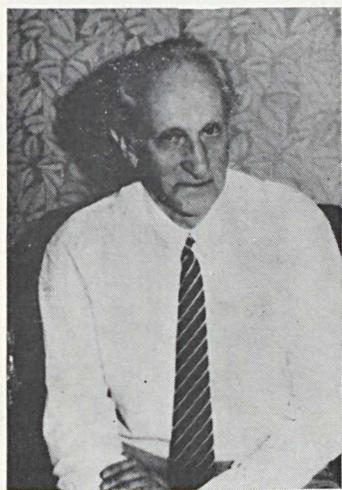
Особое место среди многочисленных докладов и сообщений занял доклад французского эстетика Жака Ленара, названный весьма интригующе: «Дематериализация искусства к концу двадцатого века»; собственно говоря, он произвел впечатление прежде всего тем, что в гущу критических споров ввел жесткий каркас эстетической концепции, обосновывающей логическую неизбежность наступления современного этапа со всей парадоксальностью его художественных увлечений. Этот дух дерзкой необычности выражен даже в терминах: Ленар говорил не о действии, творчестве художественный предмет, а о демаршах (поступке, выходе), которые дематериализуют этот предмет; в искусстве он видит не цель, не результат, а эстетический процесс, воплощаемый в инсталляции, вбирающий в себя динамику эстетического опыта. Он рассматривает музей как кладбище почитаемых и этим умерщвляемых памятников, зато выставка для него тоже эстетический процесс, место игры между художником и публикой. Таким образом, всякая материальность предмета как бы растворяется в создаваемой ситуации, в динамике демарша. Таллиннский искусствовед Борис Берштейн бросился в битву, стремясь в зыбком тумане современных художественных акций нащупать и обозначить границы искусства. Этот спор был продолжен в кулуарах, но и в зале не было недостатка в тонких аналитических суждениях и увлекательных рассказах о тех или иных причудах поставангардного воображения. Бельгиец Жак Мёрис, анализируя «эгоистическую оптику» современного сверхиндустриального «общества потребления», говорил о смещении философской и научно-технической мысли, о «новом барокко» и «новом функционализме». Француженка Элен Лассаль увидела в нынешних концептуалистских фантазмагориях (в том числе у Ильи Кабакова) новый виток возрожденного примитивизма.

Больше неожиданностей принесло, однако, почти массовое выступление, почти что бунт, поднятый против привилегированных направлений искусства XX века. Роль лидера взял на себя здесь швейцарский критик Ханс-Йорг Хойссер, резко напавший на апологетов авангарда и вообще «западнической» ориентации в искусствознании (прежде всего на евро-американскую заносчивость Клемента Гринберга) и призвавший строить новую историю искусства «на чистом месте». Столь же авторитетный канадец Вирджил Хэммон (оба входят в руководство Ассоциации) обрушился на подчинение искусства коммерческому расчету, на вытеснение романтической концепции беспринципной всеядностью, на забвение социальных и гуманистических ценностей, упрекая того же Клемента Гринберга, «уводящего» художников от реальности. Энергично выступили критики Восточной Европы. Как своего рода манифест прозвучало краткое, но решительное заявление ленинградского критика Михаила Германа, с равной страстью осудившего застойный традиционализм и высокомерный, но опустошенный авангард; искусство, по его мнению, можно строить только на третьем пути — вне истории, по законам самого искусства.

Пожалуй, единственной попыткой проникнуть в механизм становящегося искусства нашего времени было выступление поляка Рышарда Станиславского о стиле (или стилях) нашего времени. Польский критик не стал открещиваться от современных течений на каких бы то ни было основаниях, более того, он привлекает другие виды искусства, и рядом с Бойсом и Кифером появляются имена таких режиссеров, как Тарковский и Параджанов, — чтобы показать динамизм современного стилеобразования, для которого важны не только связи синхронных и разновременных явлений, но и богатство расхождений, различных концепций человека и вселенной. Этот смелый и проникательный анализ, впрочем, выходил уже за рамки тем конгресса, посвященного итогам, а не перспективам. Но важно было уже то, что тбилисский конгресс подвел к той черте, за которой начинаются исследование переходного периода, прогноз будущего и поиски его ростков в настоящем.

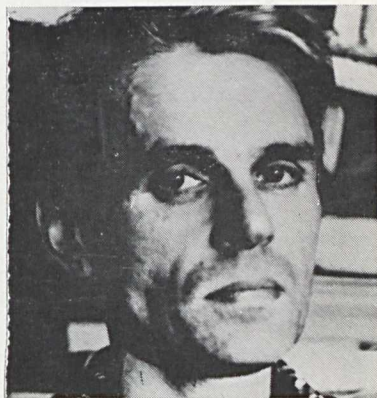


# ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПРИМЕННО НАЗВАТЬ...



**Баскин  
Юрий Соломонович**

ОФОРМИТЕЛЬ,  
МОНУМЕНТАЛИСТ  
Родился 18 марта 1914 года.  
Учился в Училище имени  
1905 года в Москве. Работал  
в мастерской художников  
при Детском парке имени  
Дзержинского в Москве.  
Репрессирован 9 сентября  
1950 года. Приговорен ОСО  
к 15 годам ИТЛ. После Лу-  
бянки и Таганской тюрьмы  
отбывал срок в лагере № 5  
Норильска и в Красноярске.  
Освобожден 24 декабря  
1954 года.



**Свешников  
Борис Петрович**

ГРАФИК, ЖИВОПИСЕЦ  
Родился в 1927 году в Мо-  
скве. Учился в Московском  
институте прикладного и де-  
коративного искусства  
(1944—1946).  
В 1946 году репрессирован  
вместе с группой студентов.  
Осужден на 8 лет ИТЛ. Срок  
отбывал под Воркутой и в  
Архангельской области. Осво-  
божден в марте 1959 года.  
Реабилитирован в 1957 году.



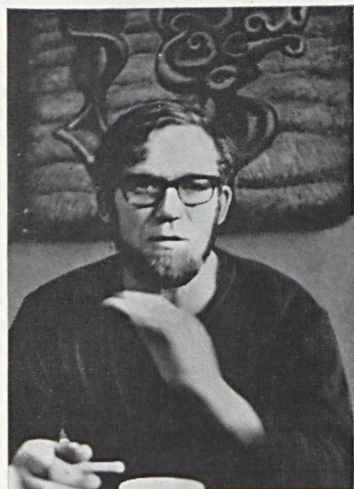
**Галис  
Иосиф Пинхусович**

ЖИВОПИСЕЦ ПО ФАРФОРУ  
Родился в 1888 году в селе  
Довбыш Житомирской губер-  
нии. Умер в 1943 году в селе  
Мормыш Алтайского края.  
Потомственный мастер по  
росписи фарфора. Учился  
у своего отца, П. Галиса.  
Работал на фарфоровом за-  
воде имени Домбаля в г. Олев-  
ске на Волынщине.  
Репрессирован в 1936 году.  
Приговорен к 3 годам ИТЛ.  
Срок отбывал в поселке Мя-  
кит на Колыме с 1937 по  
1941 год. Реабилитирован.



**Шерман  
Исаак Яковлевич**

ИЛЛЮСТРАТОР  
Родился в 1908 году в Риге.  
Умер в 1951 году в Магадане.  
Художественное образование  
получил в Париже. В 1933 го-  
ду переехал из Латвии в  
Россию. В 1937 году репрес-  
сирован. Приговорен к 10 го-  
дам ИТЛ и 5 годам ссылки.  
Срок отбывал в Магадане.  
Будучи зеком, работал ано-  
нимно в Магаданском изда-  
тельстве. Реабилитирован.



**Соостер  
Юло-Ильмар**

ГРАФИК, ЖИВОПИСЕЦ  
1920—1970  
В 1948 году окончил Госу-  
дарственный художественный  
институт в Тарту.  
Репрессирован 28 декабря  
1948 года.  
Осужден ОСО 14 июня  
1950 года на 10 лет ИТЛ.  
Отбывал в Карлаге, отделение  
Долинка.  
Освобожден в связи с Ука-  
зом Президиума Верховного  
Совета СССР от 24 марта  
1956 года со снятием суди-  
мости.  
Реабилитирован в 1956 году.

Фотография не сохранилась



**Комелова  
Анна Сргеевна**

СКУЛЬПТОР, ГРАФИК  
Даты жизни неизвестны.  
Окончила Академию худо-  
жеств в Ленинграде (1924).  
Работала в Царскосельском  
музее.  
Репрессирована в 1932 или  
1933 году. Работала на лесоповале. Жила в Архангельске.  
Перед войной уехала в Ле-  
нинград. Видимо, погибла во  
время блокады города.

**Григорьев  
Анатолий Иванович**

СКУЛЬПТОР  
1903—1986  
Окончил Вхутеин в 1930 году.  
Член Союза художников с  
1932 года. Работал в порт-  
ретной и монументально-де-  
коративной скульптуре. Ре-  
прессирован 17 апреля  
1948 года в Москве. Пригово-  
рен ОСО к 8 годам ИТЛ. От-  
бывал в Бутырской и Лефор-  
товской тюрьмах, в ИТЛ  
Красноярска, Норильска,  
Воркуты, пос. Инта, в под-  
московных лагерях Кучино  
и Марфино.  
Освобожден 6 декабря 1954 го-  
да. Реабилитирован в  
1956 году.

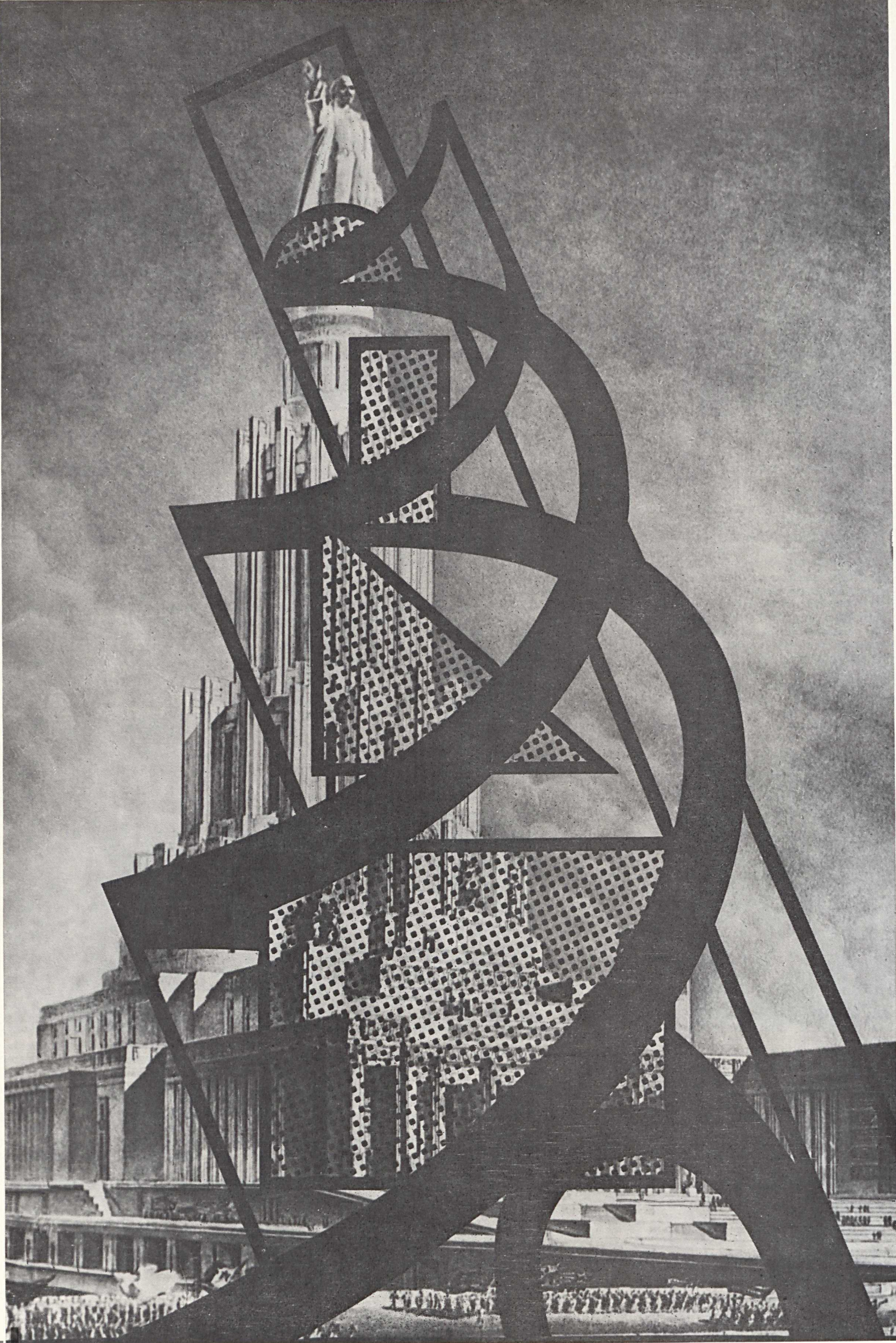
**Горелов  
Ростислав Гаврилович**

ЖИВОПИСЕЦ  
Родился в 1916 году в Ека-  
теринославе. Окончил Мос-  
ковский государственный ху-  
дожественный институт.  
В 1933 году репрессирован.  
Как несовершеннолетний  
осужден тройкой на 2 года  
ИТЛ. Срок отбывал на стан-  
ции Потьма Мордовской  
АССР. Освобожден по заче-  
там в 1935 году.

Публикация  
Валентины Тихановой









# Соц-реализм — авангард по-Сталини

Борис Гройс

Мы много занимались концептуальным искусством 70-х годов и совсем мало — концептуальным искусствознанием. Читателю, который при словах «авангард» и «соцреализм», представляет себе определенный набор произведений искусства, построение Бориса Гройса может показаться надуманным, если не совсем непонятным. Слишком разными были их художественные формы, с которыми мы традиционно отождествляем искусство как таковое. Но концептуальное искусствознание претендует на правомерность иного хода исследования. Оно анализирует внутренние установки, философии, концепции; оно занимается феноменологией духа; его любимая тема — удивительные превращения мировоззренческих импульсов — то, что Гегель называл «иронией истории». Об одной из таких иронических превращений речь идет в этой статье\*.

Миф о безгрешности авангарда поддерживается довольно распространённым мнением, что тоталитарное искусство 30—40-х годов представляет собой лишь простое возвращение к прошлому, в чистом виде регрессивную реакцию против нового искусства, непонятного широким массам. Согласно этой теории, становление социалистического реализма отражает наступление господства масс после почти полного исчезновения слоя европейски образованной интеллектуальной элиты вследствие террора Гражданской войны, эмиграции и преследований 20—30-х годов. Социалистический реализм оказывается в этой интерпретации лишь простым отражением традиционалистского вкуса масс, что, как кажется, находит себе подтверждение в распространённом тогда лозунге «учитесь у классиков». Очевидная непохожесть произведений социалистического реализма на классические образцы заставляет далее говорить о нем как о «неудавшемся» возвращении, о простом киче, о «впадении в варварство», так что искусство социалистического реализма спокойно отправляется в область «неискусства».

Между тем 30—40-е годы в Советском Союзе были всем чем угодно, но только не временем свободного и беспрепятственного проявления настоящих вкусов масс, которые, несомненно, и в то время склонялись в сторону голливудских кинокомедий, джаза, романов из «красивой жизни» и т. п., но только не в сторону социалистического реализма, который был призван массы воспитывать и потому в первую очередь отпугивал их своим менторским тоном, отсутствием развлекательности и полным отрывом от реальной жизни, не уступавшим по радикальности «черному квадрату» Малевича. Если миллионы советских рабочих и крестьян могли изучать в те годы законы марксистской диалектики, вроде «перехода количества в качество» или «отрицания отрицания», то можно не сомневаться, что они несильно бы удивились и отнюдь не стали бы протестовать, если бы им дополнительно к этому предложили изучать теорию супрематизма и все тот же «черный квадрат». Несомненно, что бы ни сказал в то время Сталин, все было бы принято с одинаковым энтузиазмом, будь это даже фонетической «заумной» поэзией в духе Хлебникова или Крученых.

Социалистический реализм создавали не массы, а от их имени — вполне просвещенные и искусные элиты, прошедшие через опыт авангарда и перешедшие к социалистическому реализму вследствие имманентной логики развития самого авангардного метода. не имевшей к реальным вкусам и потребностям масс никакого отношения. Основные формулировки метода социалистического реализма были разработаны в весьма сложных и на высоком интеллектуальном уровне проходивших дискуссиях, участники которых очень часто платили за неудачную или несвоевременную формулировку жизнью, что, разумеется, еще более повышало их ответственность за каждое сказанное слово. Современному читателю этих дискуссий прежде всего бросается в глаза отнесенная близость позиций их участников, которые им самим, разумеется, представлялись взаимоисключающими. Эта близость между исходными установками победителей и их жертв особенно заставляет отнестись с осторожностью к однозначным оппозициям, продиктованным чисто моральной оценкой событий.

Поворот к социалистическому реализму был к тому же частью единого развития европейского авангарда в те годы. Он имеет параллели не только в искусстве фашистской Италии или нацистской Германии, но также во французском неоклассицизме, в живописи американского регионализма, в традиционалистской и политически ангажированной английской, американской и французской прозе того времени, историзирующей архитектуре, политическом и рекламном плакате, голливудской киностудии и т. д. Отличие социалистического реализма прежде всего — в радикальных методах, которыми он насаждался и, соответственно, в

той целостности стиля, охватывавшего все области жизни общества, которая этими методами обеспечивалась и которая нигде, за исключением разве что Германии, не была проведена с такой последовательностью. В сталинское время действительно удалось выполнить мечту авангарда — организовать всю жизнь общества в единых художественных формах, хотя, разумеется, не тех, которые казались желательными самому авангарду.

★ Непризнание искусства авангарда, обречение его творцов на положение аутсайдеров, отнюдь не означает, что они сознательно стремились к такому положению и что им несвойственна была воля к власти. Напротив, внимательное изучение их текстов и их практики свидетельствует об обратном: именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом и к его организации по законам, даваемым самим художником, обнаружилась свою прямую связь с волей к власти. Получается так, что именно искусство социалистического реализма (равно как, скажем, и нацистское искусство) оказывается в положении, к которому изначально стремился авангард, — вне музея, вне истории искусства, как абсолютно другое по отношению к любым социально установленным нормам культуры.

Ликвидация эпэа означала в то же время ликвидацию частного рынка для искусства и полного перехода всех «отрядов советского художественного фронта» к работе исключительно по государственным заказам. Вся культура стала на деле, согласно знаменитой ленинской формулировке, «частью общепартийного дела», а в данном случае — средством мобилизации советского населения для выполнения партийных программ по перестройке страны. Тем самым исполнилось желание вождя ЛЕФа Маяковского о том, чтобы его стихи разбрасывались правительством наряду с другими достижениями «трудового фронта», чтобы, как он писал, «к штыку приравняли перо», чтобы он мог, как и любое советское предприятие, отчитаться перед партией, подняв «все сто томов» своих партийных книжек, и чтобы общим памятником «всем нам» был «построенный в боях социализм». Мечта авангарда о переходе всего искусства под прямой партийный контроль с целью жизнестроительства, то есть как раз программа «построения социализма в одной стране» как истинного и завершенного произведения коллективного искусства, таким образом, сбылась, хотя автором этой программы стал не Родченко или Маяковский, а Сталин, унаследовавший по праву полноты политической власти их художественный проект. Но они и сами были внутренне готовы к такому повороту дела, стоически ожидая «великого разводящего», — главное для них было единство политико-эстетического проекта, а не вопрос о том, будет ли это единство достигнуто путем политизации эстетики или эстетизации политики, тем более что эстетизация политики явилась со стороны партийного руководства лишь реакцией на авангардистскую политизацию эстетики, после того как партия длительное время стремилась сохранить определенный нейтралитет в борьбе различных художественных группировок, каждая из которых посредством политических обвинений оппонентов буквально вынуждала партию вмешаться и принять какое-то решение.

Характерно, что эта длительная стратегия относительного нейтралитета привела к тому, что большая часть творческой интеллигенции восприняла решение 1932 года с радостью. Это решение в первую очередь лишало власти руководство коллективных организаций, таких как РАПП или АХРР, которые создали себе к концу 20-х — началу 30-х годов практически монопольное положение в культуре и преследовали всех неугодных средствами политической травли. В частности, именно РАПП и АХРР, а вовсе не Сталин, фактически ликвидировали авангард как активную художественную силу, симво-

\* Более развернуто точка зрения автора изложена в книге: Groyss B. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gestaltene Kultur in der Sowjetunion. München — Wien, 1988.



лом чего стало самоубийство Маяковского (незадолго до того вступившего в РАПП, чтобы этим хоть отчасти избежать травли), которого Сталин провозгласил затем «лучшим талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Ведущими писателями сталинского времени стали многие близкие авангарду попутчики: Эренбург, издававший в Берлине вместе с Лисицким конструктивистский журнал «Вещь», или входивший в «Серапионовы братья» Каверин; печатались в сталинское время Шкловский, Тынянов, Пастернак и другие. В то же время сделали карьеру и попутчики более консервативного направления, которым РАПП не давал ходу. Поэтому можно сказать, что Сталин действительно в определенной степени оправдал надежды тех, кто полагал, что прямое управление со стороны партии будет более терпимым, нежели власть отдельных художественных группировок. О Сталине было как-то удачно сказано, что он типичный политик золотой середины — но только уничтожающий все, что ему представляется крайностью. Взяв на себя после длительных просьб большинства советских писателей и художников прямое управление культурой, Сталин пришел со своим собственным проектом и был готов принять любого, кто безоговорочно готов будет этот проект осуществлять, вне зависимости от того, из какого лагеря он пришел. И даже напротив, настаивание на какой-либо исключительности, на каких-либо прошлых заслугах свидетельствовало о претензии «быть умнее партии», то есть самого вождя, и потому беспощадно каралось, отчего и получился тот часто удивляющий посторонних наблюдателей эффект, что в первую очередь Сталиным ликвидировались как раз наиболее рьяные защитники партийной линии. Не случайно поэтому, что творчество авангардистского проекта в начале 30-х годов совпало с окончательным поражением авангарда как оформленного художественного движения. Такое подавление авангарда не требовалось бы, если бы квадратики и заумные стишки авангарда действительно замыкались в эстетическом пространстве; само по себе преследование авангарда показывает, что действовал он с властью на одной территории.

Сталинская эпоха осуществила основное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразованию методами тотального эстетико-политического проекта, так что сталинская поэтика, если видеть в Сталине тип художника-тирана, сменивший традиционный для эпохи созерцательного, миметического мышления тип философа-тирана, прямо наследует поэтике конструктивизма. Но все же формальные отличия художественной продукции социалистического реализма и авангарда очевидны, и они должны быть объяснены из самой логики авангардистского проекта, а не из привходящих обстоятельств, вроде малой культурности масс, личных вкусов руководства и т. д. Все эти факторы присутствовали, разумеется, и тогда; в той или иной мере они и сейчас присутствуют повсюду — и на Западе, и на Востоке, — и тем не менее они действуют совершенно иначе, нежели в условиях сталинской культуры. Поэтому не следует полагать, что ссылка на них что-то проясняет в специфической ситуации того времени. Авангардисты видели в многообразии вкусов, определяющих функционирование художественного рынка, аналог парламентарной демократии, которую отменили большевики: вкус масс должен формироваться вместе с формированием новой реальности. Еще С. Третьяков писал в ЛЕФе: «Пропаганда ковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов, которые вне этой направляющей идеи неизменно превращались в словесных эквилибристов... Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества». Сталинская эстетика и практика исходит из той же концепции вос-

питания, формирования масс, для которой Сталин использует «сдвинутую» авангардистскую метафору: «писатели — инженеры человеческих душ».

Социалистический реализм ориентируется на то, чего еще нет, но что должно быть создано, и в этом он — наследник авангарда, для которого также эстетическое и политическое совпадают. В основу понимания было положено высказывание Сталина: «Для диалектического метода важно прежде всего не то, что является в данный момент как устойчивое, но уже начинает отживать, но то, что возникает и развивается, даже если оно в данный момент еще не кажется устойчивым, поскольку для диалектического метода лишь то непреодолимо, что возникает и развивается». Если учесть далее, что в условиях социализма диалектически возникающим и развивающимся признается то, что соответствует новейшим установкам партии, а отживающим — то, что им противоречит (ибо очевидно, что первое со временем возобладает, а второе будет уничтожено), то связь ориентации на типическое с принципом партийности становится ясна: речь идет о визуальной реализации еще только формирующихся партийных установок, об умении ориентироваться в новых явлениях на партийных верхах, держать нос по ветру или, еще точнее, о способности угадывать заранее волю Сталина как реального творца действительности.

Отсюда становится ясным, почему характерной чертой сталинского времени было привлечение писателей, художников, кинематографистов к непосредственному участию в аппарате власти, обеспечение им доступа в привилегированные партийные сферы. Дело тут не в вульгарном «подкупе» деятелей искусства — их можно было заставить работать просто страхом, как и всю остальную страну. Дело именно в предоставлении им необходимой для творчества возможности видеть «типическое», которое им затем надо было отображать, — то есть процесс формирования реальности волей партийного руководства, в котором, отчасти принадлежа к этому руководству, они могли принять даже непосредственное участие: в качестве партийного бюрократа советский художник — более художник, более творец новой действительности, нежели потом у себя за мольбертом. То, что подлежит мимезису средствами искусства, — это, следовательно, не внешняя видимая реальность, а внутренняя реальность внутренней жизни художника, его способность изнутри идентифицироваться с волей партии и Сталина, слиться с ней и из этого внутреннего слияния породить образ или, точнее, модель той действительности, на формирование которой эта воля направлена. Это именно политическая проблема, ибо неспособность художника к такой внутренней идентификации, внешне выражающаяся в его неспособности к выбору «правильного типичного», может только свидетельствовать о его внутренних политических расхождениях с партией и Сталиным на некотором подсознательном уровне, в котором он сознательно, может быть, даже не отдает себе отчета, субъективно считая себя вполне лояльным. Отсюда вполне логичным представляется физическое уничтожение такого художника (за несовпадение его личной мечты с мечтой Сталина), которое в другой эстетике могло бы показаться иррациональным.

Популярное определение метода социалистического реализма как «изображения жизни в ее революционном развитии», являющегося «национальным по форме и

социалистическим по содержанию», имеет в виду именно такой реализм мечты, скрывающий за своей народной (национальной) формой новое социалистическое содержание — грандиозное видение строения мира, тотальное произведение искусства, создаваемое волей его истинного творца и художника — Сталина. Быть реалистичным для художника в этой ситуации означает избежать быть расстрелянным за расхождение его персональной мечты со сталинской, понимаемое как политическое преступление. Мимезис социалистического реализма — это мимезис сталинской воли, внутреннее уподобление художника Сталину, отдача им своего художественного эго в обмен на коллективную действительность проекта. Типическое социалистического реализма есть ставший наглядным мир сталинской мечты, ответ его воображения, — быть может, менее богатого, нежели у Сальвадора Дали, но зато куда более действенного.

★ Характерной чертой героев литературы сталинского времени является их способность совершать подвиги, очевидно, превосходящие человеческие силы, — способность эта проявляется у них вследствие их отказа подходить к жизни «формалистически». Этот отказ позволяет им излечиться одной силой воли от туберкулеза, начать выращивать тропические растения в тундре без парников, одной силой взгляда парализовать врага и т. д. Стахановское движение без всякого дополнительного применения техники, только одной силой воли рабочих повысило производительность их труда в десятки раз. Без всякого применения «формалистических методов генетики» академику Лысенко удалось превратить одни виды растений в совершенно другие.

Лозунгом эпохи стало: «Для большевиков нет ничего невозможного». Всякие ссылки на факты, технические возможности или объективные границы третируются как «малодушные» и «маловерные», недостойные истинного сталинца. Одним только применением воли можно, как считалось, преодолеть любую, кажущуюся бюрократическому, формалистическому взгляду объективно непреодолимой, трудность. Образцом такой «стальной воли» рассматривался сам Сталин, для которого практически не было ничего невозможного, ибо он одной этой своей волей, как считалось, двинул всю страну. Поколения воспитывались на примерах Павки Корчагина или Мересьева, сумевших благодаря своей воле преодолеть крайнюю физическую беспомощность, наступившую вследствие инвалидности, — несомненно, некий символ этой сталинской воли, проявляющейся с абсолютной мощью, несмотря на его неподвижную жизнь кремлевского затворника.

Кстати, сами распространенные тогда формулы, типа «стальной воли» или бесконечно повторяемой песни «Нам Сталин дал стальные руки-крылья, а вместо сердца — пламенный мотор», как нельзя лучше соответствуют фигуре «инженера человеческих душ»: техническая мощь как бы ушла вглубь индивидуальности и прежняя иррациональная вера в нее обратилась в столь же иррациональную веру в скрытые силы человека. Техническая организация мира стала лишь видимой реализацией внутренних сил, заключенных в творце. Одинокий, страдающий, жертвующий собой и побеждающий художник — герой авангарда — стал героем сталинской культуры, но уже в качестве строителя, спортсмена, летчика-полярника, директора завода, парторга колхоза и т. д., то есть реального творца реальной жизни, а не только воздушных замков.

Разумеется, глубина человеческой психологии открылась сталинской культуре не только в ее «созидательной мощи», но и в негации, в разрушении. Недавние лояльные и всем известные коммунисты вдруг оказались извергами, способными на совершенно демонические и ничем не спровоцированные извне проявления спонтанной злобы и духа разрушения: в них воплотилась вторая разрушительная сто-



рона авангарда, чей пафос негаций старого ради очищения пространства для создания нового был столь же абсолютным, как и его творческий, созидательный проект. Фигура «вредителя», столь важная для сталинской мифологии, по существу, не имеет никакой обычной «реалистической мотивировки», так же как и сверхчеловеческая сила созидания в «положительном герое». На сталинских показательных процессах демонстрировалось, что совершенно нормальные с виду люди оказывались в состоянии подсыпаться стеклом в еду трудящихся, прививать им оспу и рожу, отравлять водоемы, распылять яды в общественных местах, вызывать падеж скота и т. д. — и все это в совершенно нечеловеческих, уму непредставимых масштабах: находясь одновременно в самых различных местах и совершая одновременно самые титанические по своей разрушительной мощи деяния, но в то же время опять-таки без всякой помощи техники и организации (ибо в противном случае с них снялась бы индивидуальная вина), практически одним усилием воли (ибо они все время находились под контролем и на партийной работе).

Необъяснимость действий подсудимых сталинских процессов средствами обычной человеческой логики обычно даже подчеркивалась обвинением, ибо свидетельствовала об абсолютности и неискренности их злой воли, подлежащей поэтому уничтожению вместе с ее носителями. На виду у всей страны в душе обычного, ничем по виду не отличающегося человека отверзались таким образом бездны сверхчеловеческих энергий, что, разумеется, не могло не повлиять на понимание культурой человека как такового. Особенно в литературе начали появляться такие демонические двойники демиурга, разрушающие все, что он созидает («Два капитана» Каверина или «Русский лес» Леонова). Как положительные, так и отрицательные персонажи сталинской культуры, таким образом, не принадлежат действительности, в которой они действуют, не связаны с ней системой обычных психологических мотивировок, характерных для действительно реалистической литературы или искусства. Традиционная форма реалистического повествования, театра, кино, картины и т. д. в этом случае вводит (при поверхностном рассмотрении сталинской художественной продукции) в заблуждение относительно ее истинной природы. Как положительный, так и отрицательный герои сталинской культуры — по сути два lika демиургической практики предшествующего авангарда.

Мощь авангардного разрушения старого мира, демоническая энергия его провокации черпали свои силы не из мирских страстей, а из абсолютного, трансцендентного события — смерти или, точнее, убийства Бога, — и из этого же источника происходила сверхчеловеческая творческая энергия авангарда. В тот момент, когда место авангардного художника занимает партийное руководство и реальная фигура «нового человека», «переустроителя Земли», авангардный миф сам становится предметом передачи средствами искусства, причем фигура авангардного демиурга распадается на божественного творца и его демонического двойника: на Сталина и Троцкого, «положительного героя» и «вредителя».

Искусство социалистического реализма является поэтому не реалистическим в традиционном смысле слова, то есть отражающим внутримирские события в их внутримирских связях и мотивациях, а агнографическим, демонологическим и т. п., то есть изображающим внемирские, трансцендентные миру события вместе с их внутримирскими последствиями. Не зря поэтому эстетика социалистического реализма всегда говорит не об «изображении» положительного или отрицательного героя, а об их «воплощении средствами искусства». Сами по себе положительный и отрицательный герои не имеют внешнего облика, поскольку выражают трансцендентные демиургические силы, но для демонстрации этих сил образом, «понятным для народа» (здесь под

народом надо понимать смертных, не способных к потустороннему, сущностному зрению, а вовсе не интересы каких-то реальных потребителей искусства), они должны быть символизированы, воплощены, инсценированы. Отсюда постоянная забота эстетики социалистического реализма о правдоподобию. Ее герои должны во всем походить на людей, чтобы не утратить их своим истинным обликом, и поэтому писатели и художники социалистического реализма постоянно с большим прилежанием выдумывают им биографии, привычки, одежду, внешность и т. п., как это делало бы какое-нибудь проектное бюро в иной галактике, планируя путешествие на Землю и желая сделать своих посланцев по возможности антропоморфными, хотя в результате потусторонняя пустота продолжает зиять из-за всех дыр.

Художник сталинской культуры — это медиум, спонтанно воспевающий и прокликающий, согласно внутренним велениям сердца. На основании этого спонтанного свидетельства власть судила о состоянии сердца художника, и даже если диагноз оказывался отрицательным и пациент неизлечимым, вина за это возлагалась не на самого певца, а на соответствующую партийную организацию, не сумевшую его воспитать, «допустившую собой, брак в своей идеологической работе». Сам же певец даже вызывал своего рода уважение и в качестве «честного врага» служил положительным примером «неискреннему», трусливому формалисту, к которому обращался призыв «открыть свое подлинное лицо» и дать, наконец, возможность себя достойно ликвидировать.

Этот глубокий романтизм сталинской культуры, видевший сердце художника либо одержимым божественной жаждой добра и благодарностью за это своему создателю — Сталину, либо попавшим в соблазнительный плен к «вредителю», естественно, породил культ любви как своего рода «внутренней утопии», сменившей внешнюю механическую утопию авангарда. Любимыми героями сталинской культуры становятся Ромео и Джульетта, Кармен и т. д. — во исполнение знаменитой сталинской резолюции на одном из романтических рассказов Горького: «Эта штука посильнее «Фауста» Гете — Любовь побеждает смерть». Если художник авангарда полагал, что достаточно только построить мир как машину, чтобы он начал двигаться, жить, то Сталин понимает, что машину эту, для того чтобы она ожила, надо оживить силой любви к своему создателю — только тогда смерть будет побеждена и новый человек соединится со своим создателем в «унионистика», отдаст ему свою индивидуальную волю, чтобы исполнить волю его, творца.

★ Постановка себя на место Бога, реконструкция и новое прочтение мифа о художнике, дающем форму «быту» и при этом «преодолевающем сопротивление материи», — все это скрытые мифологемы авангарда, которые лишь вышли в сталинское время на поверхность.

Хотя каждый из художников-авангардистов утверждал свой проект как внеличный, очищенный от всего случайного, от «натуры» художника, от его индивидуальных спонтанных реакций, — проекты эти продолжали быть в высшей степени индивидуализированными.

Социалистический реализм, настаивающий совершенно романтически на индивидуальности и спонтанности художника, добился очень быстро полной унификации культурной жизни, поскольку объединил все сердца единым чувством

любви к Сталину и единым трепетом перед ним. Открытие в индивидууме сверхиндивидуальных глубин творческого и демонического разрушили индивидуальность (а вместе с ней и классический реализм или «натурализм») изнутри и в известном смысле окончательно. Сталинское искусство представляет собой почти сплошной массив, особенно в последние годы: большие многофигурные композиции исполнялись в нем «бригадным методом», равно как и крупные архитектурные проекты. Литературные произведения также столько раз переписывались писателями под влиянием указаний, исходивших из самых различных источников, что практически утрачивали авторство. Соответственно, почти сошло на нет значение музея, против которого титанно боролся авангард, лишь пополнявший этой своей борьбой его фонды. В центре сталинской культуры стали архитектура и монументальное искусство, как того и требовал авангард, притом что роль станковой картины, под лозунгом возрождения которой был сокрушен авангард, оказалась в результате практически сведенной на нет. Разумеется, все эти соображения мало могли утешить самих художников, писателей и критиков авангарда, желавших (что бы они ни говорили) индивидуального признания, как этого хотели все «творцы» до того и, видимо, будут хотеть и после.

★ Предполагаемая обычно строгая дихотомия авангарда и социалистического реализма оказывается, таким образом, при ближайшем рассмотрении лишь результатом помещения обоих в ложную перспективу, против которой они оба боролись, — в перспективу музейной экспозиции, превращенной к тому же в символ истинной веры и этической апроприации. В отношении основной задачи авангарда, а именно — выхода искусства непосредственно в жизнь, социалистический реализм оказывается одновременно и завершением и рефлексией авангардистского демиургизма.

Даже в самом своем радикальном, левом, продукционистском варианте русский авангард сохранил, однако, веру в дихотомию художественного, организованного, сделанного — и нехудожественного, непосредственного, бытового, «материального» (слова, образа и т. д.), вследствие чего подменил на деле работу с действительностью работой с ее отражением в средствах массовой информации, то есть газетной статьей, фотографией и т. д., на деле давно уже манипулируемыми властями и поэтому ставшими стимулятором реальности, если говорить современным языком.

Сталинская культура открыто сделала именно первичное и непосредственное областью художественной организации, опираясь на опыт партийной манипуляции, ими практиковавшейся на уровне социальной практики с самого начала, и в то же время тематизировала в автономной художественной деятельности образ самого демиурга — творца новой действительности, чего не мог сделать своими средствами авангард. В этом отношении искусство социалистического реализма стоит в ряду других рефлексий такого рода, выявивших механизмы креативного и демонического в авангарде на психологическом уровне — сюрреализма, магического реализма, искусства нацистской Германии и т. д. Преодолев исторические рамки авангарда и сняв присущую ему оппозицию между художественным и нехудожественным, традиционным и новым, конструктивным и бытовым, искусство сталинской эпохи выдвинуло претензию на построение новой вечной империи за пределами человеческой истории, апокалиптического царства, способного окончательно принять на себя все благое в прошлом и отвергнуть все негативное. Эта претензия, утверждающая исполнение авангардистского утопического проекта не-авангардистскими традиционалистскими, «реалистическими» средствами, составляет саму суть этой культуры и потому не может быть отброшена как внешняя поза.



# «Душа болит и мается...»

Судя по количеству книг - 60  
установил в историю, учась  
в своем личном учебном  
гребне гробов пиратства. А  
мы привозили к этой галере,  
мы, зрители галереи.

Идеи и чувства политическая.  
всезнание свидетельствую, что  
они были гурзо как хороши, то  
нежные филеры, то позлые сурзы  
с доблыми осклами. А то их как  
пожмиши, красные багеты на  
габардиновое дуди, поод что-то.  
прогневливное, крожекдуду кересей-  
ке, за и только. Сокроши торому,  
воступиши зек (самы же и зне-  
ли), суроз еллу буретик, кака  
радоет. Только зек устало про-  
Битиотекано, цведов не взев...

Студийцы — самостоятельный и самоценный народ, так их и нужно понимать.

Двадцатый век болит и кается,  
Он ранен, он в ожогах весь.  
Бездущию политиканства —  
Поэзия противовес.

...Захотелось вновь — в юность. В «незабываемые шестидесятые», в их начало, когда все еще просто и ясно, и кружится голова от иллюзий дарованной свободы. «Мне живой бы напиток воды из колодца московского дворика», — писал из тюрьмы опальный поэт-правозащитник В. Делоне. Знать бы тогда, что впереди, — может, стали бы смелей и отчаянней, и за эту «живую воду», за душу живу бились бы не одиночки, а «тмы и тьмы»? Слепое племя кухонных борцов, дети войны, дети режима, дети застоя — нынче мы вспоминаем те десять лет оттепели как неповторимый миг счастья. Счастья, которого нет...

3.  
А как ~~мы~~ играют "нас" эти  
малышечки и взрослые?  
Да никак. Им же хорошо-не  
знаю, Липкавой типажности,  
да, кстати, и никаких проб-  
лем, например, неара или  
еще чего-либо сразу графав-  
ного. Сначала просто редовали  
гармоничны валимел, остоузы, об-  
щности, толкования, обилия.  
Потом поздравляли что-то и  
так далее (см. сфраницу Глинка  
одеггесвенной кедри).



# «Третье направление»

«Московские кухни» — спектакль о нас — и о них. О нас, так и не вышедших из «кухонного» мировоззрения, довольствовавшихся анекдотами, «голосами» и самиздатовской «ксерой», — и о них, мужественно противостоящих Системе, наступившим заморозкам, бесправию, доктринам «серых кардиналов». Запертые в тесном кухонном метраже, рождались и вызревали идеи демократии, «противления злу», билась Истина, писалась трагическая «Хроника...»

Спектакль, как и наша юность, запеваётся с того незабываемого сплетения души, общения «на высшем уровне». Атмосфера влюбленности, раскованности, свободомыслия — о, как помнится это и поныне! Но что же не занимается долгожданный вольный рассвет за окнами кухни? Что же так зловеще поблескивают в темноте барьеры-заграждения? Они еще сыграют — и на подмостках, и на московских улицах — свою позорную роль: сквозь них, как сквозь строй, будут прогонять нас в 70-е годы на выставки и кинофестивали, даже ко входу в метро. В спектакле эти барьеры превратятся в баррикады, в барабаны, которые, как у Галича, будут «бить, бить, бить»; они разлучат подруг и друзей и любимыми, станут тюремной клеткой и затем, в финале — распадутся, как врата рая, и замрут — бездыханные, отслужившие, как ржавые механизмы ушедшей «по состоянию здоровья» власти...

Крах иллюзий — как больно! Да полноте, была ли свобода? Видимость свободы — вот и серо за окнами. Режим, официоз уже взял «на изготовку» старое, но грозное оружие. Мы-то заметили вот что: исчез с московских улиц «синий троллейбус, последний, случайный» и уже другой — специализированный — транспорт подбирает «всех потерпевших в ночи крушение, крушение...» Был отдан негласный указ — больше трех не собираться! Ан нет, собирались — на кухнях. Сто человек на десяти квадратных метрах. Наивные люди! Покуда вы на кухнях — вы Системе не страшны. Вас подслушают, вызовут куда надо, пожурят или предупредят. Круг друзей начинает стремительно сужаться. «Старик, извини, больше мне не звони!» И мир вокруг, такой уютный, открытый, превращается в «зону». Распад молекул-человеков: чистый — нечистый, выездной — отказник, конформист — диссидент. Анкетные данные в порядке? Проходи, не задерживайся. Какое тебе дело до этих бунтарей, протестующих против советских танков в Праге; до сфабрикованных процессов; до этих сумасшедших, требующих свободы политическим законом? Согласная с любым режимом, «всегда готовая» официальная печать ведь разъяснила, кто такие эти диссиденты: отщепенцы, предатели Родины. Нынче прозрели: оказывается, на тех процессах не инакомыслящих судили — а Мысль, Слово, Свободу, ну да, Гласность по-нашему... Однако массовое прозрение недорого стоит. Где ж были мы? А кто судьи-то? Да эвон — сменив личину, бойко выпешивают в первых рядах под снова ставшим актуальным лозунгом: «Вся власть Советам». Мгновенно перестроились...

«Душа болит и мается...» Эпоха андерграунда и самиздата, прощаний и гонений. Нереализованные мечты, не востребовавшее искусство, молчаливый протест... Тьма накрыла этот забытый богом и Воландом город. Холодные ветры дули на «свободных планировках» безликих микрорайонов, куда нас, коренных москвичей, ссылали, «улучшая жилищные условия»; в долгом ожидании метро и телефонов рвались нити общения. Мы забыли, простужались на этих ветрах. Они — выстояли. Но какой ценой!

... Они знают нас, знают  
изрядно обаявшись, как я позо-  
вредую. Кажется, мы были  
среди них и востан...

... Когда же эта сцена пера  
спектакля по перьям Галича, родив-  
шая зрителя из интеллигентной  
московской семьи был шокиро-  
ван: — Какой же это Галич?  
Матиндорфских лет с его запятыми  
не кричат, рукописные тексты не  
лежат в убранных в отступлении  
шрифтах

Вот так эти созданные ребята

Библиотека

им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru

4.

не хобят замечатель: напряжен-  
ный, мучительный вздох  
из рабства. Похотел, аки свободный  
от рождения. Свободный актер  
никогда так будет играть даю  
Томе и его хитрости...

А сцена безлика, как безли-  
ки были тогда их кухни; воспе-  
тые Кимом. Судьба, судьба —  
Катюша-то, и еще златокудрый. Ну  
много в городе, они сидели там —  
какие, но описав их не в 80-  
миллионной. Зато на сцене они  
свободно играли как зная  
несвободе. Что для горла их  
образован не хватало, пришлось  
составить <sup>составную клетку</sup> ~~составную клетку~~ ~~составную клетку~~.

Благодаря памяти Су-  
ркова Соин! Его актера начинали  
в сцене отрываясь извне —  
слова. В «Третьем направлении»  
сохранена верность старому кри-  
стику. В финале же сыграли  
судьба, даурет — сработали сис-  
тематической трагедии. Но тех  
составили портреты погибших и  
умерших, тех, кто в былые времена  
сидели на кухнях. Перед порт-  
ретами затежаны люди, свет вырван.

Такой же как действо, свобо-  
ренный с киношной легкостью.  
Перед зрителем было:

— То у вас что происходит?  
— Срабатывал Коммунизм, кри-  
стичный сегодня с Западом,  
движимый московским голода-  
нием, мушкетером с Кухней  
в эмиграцию

— А у нас революция?  
— Значит уже взяли  
— Нет, но Романовы скинули  
— А расстрели где?  
— В Сибири, как бы не так?  
— Ну, а кто у вас Ленин?  
— Ленин, конечно, кто же еще...

(Шуток, о себе знающим в те-  
атральном мире). Так запой-  
лись, с текстом свернув не  
хотелось. Да пальцы-то горят.

Но автор, автор на сцене!  
Автор — Юлий Ким, пишущий как  
«Московские кухни» (именно  
он). Того мне много не хватает  
в пьесе и в спектакле.  
На московской кухне-60 мне  
не достало одного совершенно  
необходимого персонажа. Вот  
персонаж — Юлий Ким.



Возжигаются свечи — и выносят на подмостки их портреты. Мальчики и девочки, не успевшие наглотаться застойной тины, поют «Вечную память» тем, кто до конца боролся «за нашу и вашу свободу». Галансков и Галич, Даниэль и Делоне, Губанов и Марченко... Их было много на члене, пожалуй, не хватило бы места ни на сцене, ни в стене Кремлевской, если бы поминать всех поименно.

А что же мы? Аплодируем «безумству храбрых»? Статисты на этом спектакле жизни и гибели, мы молча сыграли роль согласной толпы «такомыслящих». В зале пахнет потухшими свечами. О, как бесконечна эта минута молчания!..

Нынче искусству нелегко. Политизировано все. И разве может театр, скажем, соперничать с драматизмом трансляций депутатских Съездов, с острой публицистикой «Взгляда» или «Пятого колеса»? Но, наверное, это и не нужно. У искусства — иные задачи, вневременные. Поэзия, Музыка приходят внезапно — и открываются непознанный мир. Или, напротив, такой до боли знакомый — содрогнешься: это же тобой пережито, перечувствовано, оплачено сполна!.. Ради этого состояния, чтоб душа «болела и маялась» — и очищалась в покаянии, и обретала мужество жить и верить, — нет-нет, да и выберешь в этой усталой круговерти то Настоящее, коего всегда так мало.

И как драгоценны эти моменты единения с чудом, зовущимся истинным Театром! «Третье направление» — так образно называли свой музыкально-поэтический театр поэт Юлий Ким и режиссер Олег Кудряшов. О Киме когда-то говорили: вот удивительный человек, чем невыносимее окружающая действительность, тем веселее песенки он сочиняет. Его незабываемый городской фольклор: «А как у вас дела насчет картошки?», «Стаканчики граненые», «диссидентско-отсидентские» частушки «Джан-джан», за которые ссылали в места не столь отдаленные, — все это в полную силу звучит сегодня в «Московских кухнях» в великолепном исполнении талантливых студийцев. Но какой трагизм — за этой кажущейся веселостью! Как дивно ложится на бесмертную музыку «русского композитора» Моцарта послание к любимой из «глубины сибирских руд»... Спектакль-реквием. Спектакль-ностальгия по чистоте помыслов и высоким идеалам...

Простите нас! Те, кто ушли, не дожив до Пражской «бархатной революции», до крушения Берлинской стены, до митингов на московских площадях... Простите и вы, нынешние мальчики и девочки, идущие на подмостки театров-студий не для славы, не для денег — ради постижения Истины. Ради счастливых мгновений духовного братства, такого же, какое было когда-то и у нас, «шестидесятников». Боже избави вас от участи обманутых поколений! Уходит злой век, расплатившийся сполна за то, что судьбами людей распоряжалась, увы, не история — система. Верую: Свобода — как осознанная необходимость — уже не будет отдана этими ребятами на поруганье. К барьеру всех, кто запрещал и отлучал, выкручивал руки на процессах, ловко манипулируя «общественным мнением»! К барьеру трусов и сексотов, предателей и «свидетелей обвинения»!

Все. Ваш спектакль окончен. На подмостки выходят дети и внуки инакомыслящих, наши дети — им несть числа.

Как эстафету из рук своих героев, принимают они тревогу за будущее, мятежность духа, избавление от страха.

Их глаза, их взволнованные голоса, их вера — это уже не от режиссуры, это от Бога, Бога Правды, Свободы, Истины... И это для них, для грядущих поколений, не желающих играть роль послушной или агрессивной толпы, занимается за окнами долгожданный рассвет...

А мы? Нас они — прощают.

Муза Юлий Кима все-  
милана милое там, на  
миско-венных рудных. Ой-а  
ним с селам гай из оного старина  
табачного таба, а шурт пидеших  
сперод грей ей на похву.  
Тыбо за ведемь снаты на вем,  
Она выдумашь снаты на вем,  
то сел там снаты.  
Земь вай снаты снаты - вем-  
немь то-мнеть и Кима.  
Хочу привести то-мнеть и Кима.  
сем - и одерживаю себя, потому то  
только сем - не снаты, и  
будет сем - не снаты, и  
(во вем то-мнеть!)

Какие руды: «Ах, Маша-  
Маша, ты посмотри, какие руды-  
мнеть вем и вем, и вем в  
Руды, Маша, вем, хлеба не  
руды и снаты руды»  
и, Маша, какая руды вем.  
и - М. Ким - Маша - Маша - Маша.

Какие руды: «Ах, Маша-  
Маша, ты посмотри, какие руды-  
мнеть вем и вем, и вем в  
Руды, Маша, вем, хлеба не  
руды и снаты руды»  
и, Маша, какая руды вем.  
и - М. Ким - Маша - Маша - Маша.

Такое Юлий Ким 1.  
«Ах, Маша, ты посмотри, какие руды-  
мнеть вем и вем, и вем в  
Руды, Маша, вем, хлеба не  
руды и снаты руды»  
и, Маша, какая руды вем.  
и - М. Ким - Маша - Маша - Маша.

Какие руды: «Ах, Маша-  
Маша, ты посмотри, какие руды-  
мнеть вем и вем, и вем в  
Руды, Маша, вем, хлеба не  
руды и снаты руды»  
и, Маша, какая руды вем.  
и - М. Ким - Маша - Маша - Маша.



Георгий Флоровский родился в 1893 году в семье одесского протоиерея, ректора одесской семинарии, но учился в светских школах. В Новороссийском университете (в Одессе) он окончил историко-филологический факультет, но изучал также историю философии и естествознание. А за работу по зоологии получил золотую медаль. Он был блестящим ученым, блестящим вероучителем, неслыханно талантливым, гениально пишущим и говорящим на русские темы.

Приход в 20 году в Одессу новой власти закрыл перед ним будущность на Родине.

В 1926 году он принял приглашение на кафедру патрологии в только что образовавшемся в Париже Богословском Институте. В 1932 году он был рукоположен в священник сан, с этого времени он о. Георгий.

В 1948 году, по приглашению митрополита Американского Феофила, переехал в Нью-Йорк, где стал профессором, а затем и деканом Св. Владимирской Духовной Академии, участвовал в создании Всемирного Совета Церквей.

Скончался о. Георгий в Принстоне 11 августа 1979 года.

Его книга «Пути русского богословия» (из которой берутся отрывки для данной публикации) является наиболее фундаментальной историей интеллектуальной эволюции русской церкви.

## Праздно томимся на роковых перекрестках

Георгий Флоровский

«Конец века» означал в русском развитии рубеж и начало, перевал сознания. Изменяется самое чувство жизни. «Все более и более нарастает чувство чрезвычайности» (А. Белый)... И то было не только душевный сдвиг. То был новый опыт... В те годы многим вдруг открывается, что человек есть существо метафизическое. В самом себе человек вдруг находит неожиданные глубины, и часто темные бездны. И мир уже кажется иным. Ибо уточняется зрение. В мире тоже открывается глубина... Религиозная потребность вновь пробуждается в русском обществе, как это уже было однажды, в Александровскую эпоху. И это пробуждение опять было болезненным и трудным. Соблазнов стало больше, когда «душа пробудилась», и жизнь стала опаснее... Религиозная тема ставится теперь как тема жизни, не только как тема мысли. Теперь ищут уже не только религиозного мировоззрения. Вспыхивает жажда веры. Рождаются потребность в «духовной жизни», потребность строить свою душу. И вдруг все становится как-то очень серьезно... Это значит не то, что все тогда были серьезны и верно оценивали значительность происходившего. Напротив, тогда было слишком много опасного легкомыслия, мистической безответственности, просто игры. Но самые события тогда вдруг стали серьезны. И в них явно обозначился суровый апокалиптический ритм... Тогда решалась судьба людей. Тогда спасались и погибали, сбивались с пути, теряли себя, или приобретали душу свою и души братьев. Тогда было много крушений, и редкие надежды сбылись. Павших было больше, чем достигших. «Еще летали сны, и схваченная снами душа молилась неведомым богам»... Это было время искания и соблазнов. Пути странно скреплялись и расходились. И всего больше было противоречий... Обостряется тревога совести. Но рядом вспыхивает и подпольный бунт. Для девятидцатых годов равно характерны

и влияние Толстого, и влияние Ницше. Влияние Ницше было все же сильнее. Ницше понимали по-разному. Для одних он был отрицателем, «человеком последнего бунта», ломавшим историческую мораль. Для других он был учителем, именно учителем и проповедником новой нравственности, «любви к дальнему».

Очень показательно для 90-х годов возрождение естественного права, связанное прежде всего с именем П. И. Новгородцева (1866—1924). Это был отход от одностороннего историзма в общественной философии и в политике права и восстановление прав морального суждения и оценки. Несколько позже получают большое распространение идеи «эстетического критицизма», идеи Виндельбанда и Риккерта. «Прелюдии» Виндельбанда были у нас в свое время решающим чтением для многих. Это было обожование этического идеализма... Антитезой этому моралистическому мировоззрению был марксизм. Марксизм же был практически возвращением к онтологии, к действительности, к «бытию». В самом историческом детерминизме сказывался тот же реалистический сдвиг и затем чувство общественной солидарности.

Снова начинается душевный ледоход в русской культуре... С 90-х годов начинается ренессанс русской поэзии. И это не было только литературное или поэтическое движение. Здесь был новый опыт, и снова поэзия и литература получают особую жизненную значительность. То был рецидив романтизма в русском сознании, вновь вспыхнула «жажда вечности». В поэтическом движении 90-х годов, в этом раннем русском «символизме» и в декадентстве, все было как-то странно спутано и перемешано, все было двусмысленно, все двойлось. Русский символизм начинался восстанием, бунтом и отречением, отрицанием, обличением старого и скучного мира. И в этом чувствовалось некое иступление «подпольного человека».

Для всего движения характерно стремление перейти за черту, «по ту сторону добра и зла». Иначе сказать: преодолеть этику эстетики. Это была новая антитеза к привычному морализму предыдущего поколения. И это типичная удачная черта, она повторяется и позже, уже в более зрелых опытах религиозного или мистического синтеза. «И зло, и благо два пути, ведут к единой цели оба, и все равно, куда идти» (Д. С. Мережковский)... И это было не столько «переоценка», сколько прямое ниспровержение «всех ценностей»... Преобладают в поэзии 90-х годов унылые и блеклые тона, «песни сумерек и ночи». Но в самой этой усталости разверзается новая глубина. Характерна эта глухая, тяжелая, ползучая тоска. Она не кажется искренней, о ней слишком много говорят. В ней слишком много самолюбования. И это тоскливое и тоскующее сознание слишком охотно отрывается от дневной действительности, уходит в какие-то сумеречные тупики. «В моей пещере темно и сыро, и нечем ее согреть. Далекий от земного мира, я должен здесь умереть» (Ф. Сологуб). И привыкали жить в мире каких-то полутеней и полужвуков, «несозданных созданий». «Но сердце хочет и просит чуда, чуда! О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает» (З. Гиппиус)... Эту тоску и этот надрызг нельзя объяснить ни психологически, ни социологически разложением буржуазного быта.

Но испуг был искренним, — испуг перед случаем, роком, судьбою, слепыми или темными силами бытия, — все это характерные темы искусства «на рубеже столетий». Открывается бессмыслица и призрачность мира, и в нем жуткая заброшенность и одиночество человека. Еще нет выхода, только тоска, порыв, искание. Решающим было предчувствие, мир становится точно сквозным: «Я стал всему удивляться, на всем уловил печать»... Это был особый путь возврата к вере, через эстетизм и через Ницше, и в самой вере оставался осадок этого эстетизма, осадок искусства и литературности. Раньше у нас возвращались к вере через философию (к догматике) или через мораль (к

Евангелизму). Путь через искусство был новым.

Творчество Мережковского всего характернее для этого перехода от литературы к религии. У Мережковского болезненное пристрастие к логическим схемам, к контрастам всего больше, — не к диалектическим антитезам, но именно к тем эстетическим контрастам, которые не поддаются разрешению в синтезе (срв. резкое замечание Бердяева: «тайна Мережковского и есть тайна двоения, двоения мысли»). И все его мировоззрение построено на этом противопоставлении Эллады и Христа. Эллада была для Мережковского открытием и освобождением. Христианство для Мережковского есть — чрезмерность духа, как в эллинизме чрезмерность плоти.

В IV веке, конечно, вся сила жизни была в Церкви, и эллинизм умирал внутренней смертью. Но Мережковского именно и привлекали эти упавшие люди умиравшей античности, так напоминавшие современных людей, все эти уточненные и одинокие эстеты, софисты, гностики, — люди упадка, не возрождения... Но Мережковский идет дальше и ставит тему синтеза. Как сочетать эти «две бездны», верхнюю и нижнюю, дух и плоть? Здесь очевидное двоение понятий: воссоединить и освятить не-преображенную плоть, все эти экстазы плоти и страстей. Синтез был бы возможен только в преображении, но получается обманное смешение, блудящий пламень. Мережковский говорил о «христианском Возрождении», в противовес слишком языческому Ренессансу, и спрашивал, не начинается ли уже это возрождение в русской литературе?

Тему о христианстве и эллинизме у нас поставил он первый. И с большим, чем у Мережковского, проникновением и с большей остротой ее вслед за тем поставил и развивал Вячеслав Иванов (1866—1949). К христианству он приходит от культа Диониса, от древней «эллинической религии страдающего бога». У него это скорее эстетическая схема, чем религиозная, но именно религиозная жажда и утоляется здесь эстетическими подделками. Основная мечта Вяч. Иванова была о «соборности», о соборном действии, он хотел религиозно освоить проблему «народа» и «коллектива». Но сам оставался всегда уединенным мечтателем. И подлинная «соборность» не есть тайна мистического коллектива. То и было главной опасностью «символизма», что религия здесь превращалась в искусство, почти что в игру, и в духовную реальность надеялись прорваться приступом поэтического вдохновения.

Тема двойного религиозного возрождения была в то время очень энергично поставлена Н. А. Бердяевым. «Мы зачарованы не только Голгофой, но и Олимпом, зовет и привлекает нас не только Бог страдающий, умерший на Кресте, но и бог Пан, бог стихий земной, бог сладострастной жизни, и древняя богиня Афродита, богиня пластичной красоты и земной любви... И мы благоговейно склоняемся не только перед Крестом, но и перед божественно-прекрасным телом Венеры». Для самого Бердяева эти настроения были только коротким этапом. Но для эпохи они характерны. Это был взрыв темного и очень страстного натурализма. Еще резче и острее этот религиозно-натуралистический соблазн сказался на творчестве и мировоззрении В. В. Розанова (1856—1919).

У него какое-то разложное и разлагающее сознание, — разлагающее потому, что придирчивое, раздражающее по черточкам, по мелочам. И сразу же наворачиваются какие-то раздражительные ассоциации, больше по смежности. «Я никогда не владел своим вниманием». Это предел субъективизма, романтической прихотливости. Характерно, прежде всего, это «эстетическое понимание истории» (так называется первая из статей 1892). Все мерили снимаются ради эстетического. Эти мотивы романтического натурализма всегда сильны у Розанова, а ведь в романтический натурализм уже включен интерес к этим стихийным культам древнего Востока, которые завлекали Розано-



ва. Но к этому неожиданно присоединяется мотив крайнего сентиментализма, какого-то обывательского умиления. И ясновидение плоти и пола, которым Розанов был несомненно одарен, было у него болезненным и нездоровым. Он находил в Библии только сказания о родах и рождениях, только песни страсти и любви. Он читает и эту ветхозаветную книгу не библейскими глазами, а глазами скорее восточного язычника, служителя какого-нибудь оргиастического культа. Человек, загнипнотизированный плотью, потерявший себя в родовых переживаниях и пожеланиях... И оказывается, в этой загадке есть что-то типическое. Отдельные тропинки, которыми в 90-х годах русские интеллигенты возвращались если не к вере, то к религиозным темам, разнообразно переплетались между собой, сплетались в какой-то дремучий лес.

Очень характерен путь Вл. Соловьева в эти годы. 90-е годы для него были временем разочарования. Разочарование Соловьева было много глубже, чем то принято думать. На время он как-то совсем отходил от церковных тем. Начало 90-х годов было для Соловьева временем самого нездорового эротического возбуждения, временем страстной теософической любви, «обмороч духовный». С этим опытом и связаны его известные статьи о «Смысле любви». Смысл любви в том, по Соловьеву, чтобы прозреть в «идею» любви, но сама идея эта есть только образ «всеединой сущности». Здесь открываются какие-то жуткие просветы в мистический опыт Соловьева. Розанов имел повод говорить, что у Соловьева был «роман с Богом...»

Вокруг «вечно-женственного» возникали такие марева, что кружились не только слабые головы, но и головы достаточно сильные. И «высшее» оказывалось порою «бездною внизу».

Я имел случай теперь (в 1922 году) изучить некоторые загадочные автографы Вл. Соловьева, до сих пор неопубликованные. Эти автографы — особого рода записи поэта-философа, сделанные им автоматически в состоянии транса. Это состояние (как бы медиумическое) было свойственно Соловьеву по временам. Темой соловьевских записей является все она же, «София», подлинная или мнимая, — это другой вопрос. Во всяком случае, характер записей таков, что не приходится сомневаться в «демоничности» переживаний, сопутствующих духовному опыту поклонника «Девы Радужных ворот»... Опыт Блока тоже свидетельствует об опасностях соловьевского пути. Конечно, нельзя отождествлять опыт Блока с опытом самого Соловьева. Но, во всяком случае, Блок исходит из Соловьева.

«Мистика — богема души, религия — стояние на страже» (слова самого Блока, 1906 год)... Блок не управлял своими лирическими эмоциями, отдавался их вихрю, переходя от «стояния на страже» к оргиям «снежных ночей». В опыте Блока всего удивительнее его безрелигиозность. Мистика Блока отнюдь не религиозна, в ней не достает веры, она вся безбожественна... Блок весь в космическом опыте.

Крушение Блока можно сравнить с судьбою Врубеля. Здесь та же тайна, или та же тема, о том же соблазне, о «демонизме» в искусстве («лиловые миры»). Можно ли художественной интуицией проникать в духовный мир? И есть ли в ней надежный критерий? Крушение романтик терпит именно в этой точке. Критерия нет, духовного опыта нельзя подменить ни медитацией, ни восторгом, — и неизбежно все начинает расплываться, змеейтся. Блок знал, что он ходит по демоническому рубежу.

Тема «вечного возвращения» всегда становится темой Белого: «кольцо возвращения, никакой поступки, только вращение или пульсация (это хорошо подметил у Белого Ф. А. Степун)». «Стоящее в начале и конце — одно». Отсюда какая-то странная прозрачность всего существующего, потому и призрачность — «сквозные лики». Все грани как-то странно прозрачны.

кое-то клубящиеся, клубчатое строение. И проблема «соборности» получает очень своеобразный смысл. Лик почти что только личина, личности точно переливаются одна в другую. Здесь не то что перевоплощение, скорее какое-то гипнотически властное овладение друг другом или взаимная одержимость, vampirическая жизнь в другом. Здесь хлыстовский соблазн... это демонический дублет соборности (на это в свое время тонко указывал С. Н. Булгаков).

И с Белым можно сравнить А. Н. Скрябина (1871—1915). Интересны не взгляды Скрябина, в философии он был беспомощно подражательным, но его опыт и его собственная судьба. Это опыт космической истомы, опыт мистический. И демоническая природа этого опыта вполне очевидна: достаточно назвать «Девятую симфонию» Скрябина («черная месса»). Творчество Скрябина тем характерно, что в самом намерении творца оно было неким магическим действием, теургическим актом или предварением, должно было осуществить мистерию, мистерию космического разрушения и гибели. Скрябин чувствовал себя великим призванным, более чем пророком. Космическое томление в нем достигало такой остроты, что он стремился к смерти, готовил смерть миру, хотел бы зачаровать и погубить мир, — зачаровать в опьянении или иступлении смерти. Это будет вселенским и окончательным чудом. Острым эротизмом пронизано все творчество Скрябина. И чувствуется у него эта люциферическая воля властвовать, магически и заклинательно овладевать. Притязаемая теургия оборачивается волшебством, колдующим насилием, где нет ни смирения, ни духовного опыта, ни священного трепета, но почти обнаженная похоть «тайным действием», но и темным действием, темным действием. Творчество Скрябина тем и показательно, что в нем разоблачаются сатанинские глубины самодовлеющего искусства, темные бездны артистической гениальности. И у него своеобразно преломляется апокалиптическая тема. Скрябина можно назвать обреченным апокалиптиком. Его задуманная «Мистерия» ведь должна была быть именно концом мира, соответствует в его замысле Второму Пришествию христианского упования. Из космических ритмов можно освободиться только таким магическим смертоубийством, вселенским чародейным поджогом. Мечтательность разоблачается здесь, как насилие... Искусство перестает быть нейтральным. Оказывается, что искусство не может оставаться нейтральным. И вне истинной веры оно обречено на вырождение в темную магию... Здесь нужно еще упомянуть о магических мотивах в поэзии В. Брюсова, о загадочном творчестве Чуковского, пронизанном какой-то тоскливой прелестью, — это зарисовка каких-то мистических туманов, игры духовных теней... В эпоху недавнего нашего эстетического возрождения вся эта религиозная значительность искусства открылась с полной очевидностью, но открылась и в жуткой двусмысленности прельщения и ворожбы... Речь идет не о психологии, но о более глубоких измерениях, о феноменологии религиозного соблазна...

И это был задний или глубокий фон тогдашнего философского движения...

Душа останавливается на пути, остается в промежуточной области колеблющихся переживаний, текущих образов и символов. Здесь и вспыхивает снова со всей жгучестью соблазн психологизма. И только в познании истины восстанавливается свобода человека... Именно в религиозной философии восстанавливается недогнущее чувство истины, твердость умного видения и созерцания. Об этом в те годы всего больше писал В. Ф. Эрн (1879—1917), мыслитель с темпераментом бойца. Сборник его полемических статей «Борьба за Логос» (1911) остается самым характерным в его творческом наследии. Он всегда именно борется, бьется, и не столько с Западом вообще, сколько с новейшим Западом и западничеством, с «меонизмом» современной и всей новой европейской мыслью, оторванной от бы-

тия, утратившей чувство природы. И его задачей становится это освобождение из-под власти кажущегося и только переживаемого, возврат к бытию, прорыв вновь к вечной и подлинной действительности. «Истина может быть доступна человеку только потому, что в человеке есть место истине, или человеку самому есть место в истине. Но человек должен еще стать самим собою, восходить к полноте своего умопостижаемого существа. Так вводится момент подвига и подвижничества в самое познание. Гносеология открыто превращается в аскетику и учение о духовной жизни...

Две основных мысли тесно сплетаются: личный подвиг и пафос безусловных ценностей. «Безусловное» только через личный подвиг или обращение и достигается. Об этом в те годы с какой-то особенной выразительностью говорил Н. А. Бердяев. Он сравнивал две душевных установок: чувство вины и чувство обиды. Творческая сила открывается только чрез раскаяние и примирение. Так начинается открытая борьба с утопическим «нигилизмом», столь опасно поразившим русское сознание в 60-х годах... То был творческий выход в культуру... И, прежде всего, восстановление исторической памяти, более того — трепет истории... Именно в эту эпоху начинает крепнуть чувство исторической связности и непрерывности. История открывается не под знаком конца только, но и под знаком творчества и длений, — не в апокалиптическом только, но и в культурном измерении. Такое же чувство творимой истории у С. Н. Булгакова.

Самым характерным памятником предвоенной эпохи остается известная книга о. П. Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914). И в ней всего резче сказывается вся двусмысленность и неустойчивость религиозно-философского движения... Книга Флоренского намеренно и нарочито субъективна. И не случайно она построена в типе дружеской философской переписки. Это, конечно, литературный прием. Но она очень тонко передает самую тональность духовного типа, — Флоренскому так и подобало богословствовать в письмах к другу. Слишком у него силен пафос интимности, пафос психологического эсотеризма, почти снобизма в дружбе. Флоренский много говорит о церковности и соборности, но именно соборности всего меньше в его книге. Это книга очень самозамкнутого писателя. В его размышлениях и рассуждениях всегда чувствуется одиночество. От него он может освободиться только в дружбе, в каком-то романтическом «братотворении» или побратимстве. И самая соборность Церкви распадается для него в множественность интимных дружеских пар, и двуединство личной дружбы психологически для него заменяет соборность. Он живет всегда в каком-то укрывном уголке, и там хочет жить, в таком эстетическом затворе. Он уходит с трагических распутий жизни, укрывается в тесную, но уютную келью.

В историческом прошлом он чувствует себя как в музее, он в нем эстетически наслаждается, любит, созерцает, и всегда по личному выбору или вкусу. Книгу личных избраний он выдает за исповедь соборного опыта. По своему западническому смыслу это очень западническая книга. Книга западника, мечтательно и эстетически спасающегося на Востоке. И тем самым ставится под вопрос и вся «религия романтизма», религиозный эстетизм, или эстетическая религия. Соблазн изживается в искушениях, иногда не изживается, но побеждает. Ведь иные идут в храм не молиться, но мечтать. Религиозное бытие возвращавшейся в Церковь русской интеллигенции было положено и отравлено этим соблазном. Тем острее нужда в аскезе.

Произносились речи, подобные молитвам и пророчествам. Рождалась та огненная атмосфера, в которой кажется все возможным: вот-вот совершится чудо, разделяющие людей перегородки растают и произойдет соединение. Но то была новая встреча, встреча интеллигенции с Церковью, после бурного опыта нигилиз-



ма, отречения и забвения. То было преодоление «шестидесяти годов». Интеллигенты же ожидали от Церкви нового действия, ожидали новых откровений, еще нового завета. И мотивы Апокалипсиса резко звучали на всех почти собраниях. «Мы стоим на краю истории», говорил В. А. Тернавцев.

Здесь всего ярче открывается «русский соблазн». Обнажается встревоженная стихийность человеческой души, русской души, и через нее проносятся какие-то мутные струи душевных и духовных влияний. И со всей остротой выдвигается аскетическая проблема. Становится ясно, что решаются не только вопросы мысли, но и живая судьба человека. «Философия не мечта, но действие» (Н. А. Бердяев).

История русской культуры — вся в переборах, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменах, разрывах. Всего меньше в ней непосредственной цельности. Русская историческая ткань так странно спутана, и вся точно перемята и оборвана. «Для русской истории наиболее характерны расколы и катастрофические перерывы» (А. Бердяев). Влияния в русском развитии вообще чувствуются сильнее, чем творческая самостоятельность.

Издавна русская душа живет и пребывает во многих веках или возрастах сразу. Не потому, что торжествует или возвышается над временем. Напротив, расплывается во временах. Несоизмеримые и разновременные душевные формации как-то совмещаются и срастаются между собой. Но сrostок не есть синтез. Именно синтез и не удавался... Эта сложность души — от слабости, от чрезмерной впечатлительности... В русской душе есть опасная склонность, есть предельная способность к тем культурно-психологическим превращениям или перевоплощениям, о которых говорил Достоевский в своей Пушкинской речи. «Нам внятно все — и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений...» Этот дар «всемирной отзывчивости», во всяком случае, роковой и двусмысленный дар. По-

вышенная чуткость и отзывчивость очень затрудняет творческое собирание души. В этих странствиях по временам и культурам всегда угрожает опасность не найти самого себя. Душа теряется, сама себя теряет, в этих переливах исторических впечатлений и переживаний. Точно не поспевает сама к себе возвращаться, слишком многое привлекает ее и развлекает, удерживает в инобытии. И создаются в душе какие-то кочевые привычки — привычка жить на развалинах или в походных шатрах. Русская душа плохо помнит родство. И всего настойчивее в отрицаниях и отречениях... Принято говорить о русской мечтательности, о женственной податливости русской души... В этом есть известная правда... Но источник болезни не в том, что пластичная и легкоплавкая «стихия» природной жизни не была скреплена и охвачена «логосами», не окристаллизовалась в культурном делении. Нельзя русский соблазн измерить и исчерпать в таком натуралистическом противопоставлении «природы» и «культуры». Этот соблазн рождается внутри культуры. Вообще сказать, «народный дух» есть не столько биологическая, сколько историческая и творимая величина. Народный дух создается и становится в истории. И русская «стихия», это совсем не врожденный «эффект бытия», не тот «древний хаос», природный и родимый, еще не прозревший, еще не просвещенный и не просветленный умным светом. Это хаос новый и вторичный, хаос исторический, хаос греха и распада, падения, противления и упорства, — душа потемненная и ослепшая. Русская душа поражена не только первородным грехом, отравлена не только «природным дионисизмом». Еще более обременена она своими историческими грехами, как ведением и неведением. «Студных помышлений во мне точит наводнение тинное и мрачное...» Действительный источник русской болезни не в этой «естественной» текучести народной стихии, скорее в неверности и непостоянстве народной любви... Только любовь есть подлинная сила

синтеза и единства. И вот, русская душа не была тверда и предана в этой своей последней любви. Слишком часто заболела она мистическим непостоянством. Слишком привыкли русские люди празднично томиться на роковых перекрестках, у перепутных крестов. «Ни Зверя скинтри нести на смея, ни иго легкое Христа»... И есть в русской душе даже какая-то особая страсть, и притяжение к таким перепутиям и перекресткам. Нет решимости сделать выбор. Нет воли принять ответственность. Есть что-то артистическое в русской душе, слишком много игры. Душа растягивается, тянется и томится среди очарования. Но очарование не есть любовь. Не любовь и любованье. Укрепляет только жертвенная и волевая любовь, не накат страсти, не медиумизм тайного сродства. Не было в русской душе именно этой жертвенности, не было этого самоотречения перед истиной, этого последнего смирения в любви. Душа двойится и змется в своих привязанностях. И позже всего просыпается в русской душе логическая совесть, — искренность и ответственность в познании.

В русском переживании истории всегда преувеличивается значение безличных, даже бессознательных, каких-то стихийных сил, «органических процессов», «власть земли», точно история совершается скорее в страдательном залоге, более случается, чем творится. «Историзм» не ограждает от «пиетизма», потому что и сам историзм остается созерцательным. Выпадает категория ответственности. И это при всей исторической чувствительности, восприимчивости, наблюдательности... В истории русской мысли с особенной резкостью сказывается эта безответственность народного духа. И в ней завязка русской трагедии культуры.

Это трагедия духовного рабства и одержимости. Потому разряжается она в страшном и неистовом приступе красного безумства, богоборчества, богоотступничества и отпадения. Потому и вырваться из этого преисподнего смерча страстей можно только в трезвении души.

## Рубрику ведет Лев Николаевич Гумилев

О чем же говорит Флоровский? Если не отвлекаться на немецкие авторитеты XIX века Виндельбанда и Риккерта, на которых покоилась убежденность русской позитивной профессорской культуры (в том числе и упоминаемого в тексте П. Новгородцева) в своей «исторической правоте» и судьбоносности?

Флоровский говорит о втором Ренессансе между 1890 и 1920 годами как очевидном факте. Его зоркая опись этого времени убедительна, но зиждется она не на чем ином, как на собственном свидетельстве современника. Религиозное Возрождение и Ренессанс в художественной культуре слились в нечто одно, для краткости именуемое сегодня серебряным веком. Он же говорит не о смене одного времени другим, а о смене фаз культуры — от Золотого века к Серебряному и о значении религиозного сознания в этой смене. Он говорит, не утаивая главного, о чем высказался до него К. Н. Леонтьев.

По этому великому писателю, развитие идет от первоначальной простоты к цветущей сложности, Золотому веку, и от него к смесительному упрощению, к смешению. И потому между смешением, Серебряным веком и пошлым концом его — нашей современностью — находится с историко-религиозной и историко-культурной точек зрения время псевдостили. Устрашающий вид городов, жилищ, дорог, больниц, поведения самого населения, и дискуссии, которые оно ведет, носит отпечаток вторичности упрощения. То, что сказал Леонтьев: «Если дело идет к победе болезни — упрощается картина организма». При этом в организме во взаимном притяжении находятся вовсе благоденствующая сегодня демонология и вера в прогресс, соединение спасительных предрассудков и завоевания НТР, и всемирная поддержка церкви.

Говорит Флоровский и о роли церкви в истории культуры. В истории этногенезов необходимо прежде всего отметить три ее ипостаси: религиозную, социальную и ментальную. В аспекте религии церковь — хранительница догматов, место теологических учений и носительница традиций. Эта специфическая область является достоянием очень немногих мыслителей, эрудитов-философов и людей, одержимых жаждой истины. Таких всегда немного, и книги русских религиозных мыслителей тому доказательство. Социальная ипостась церкви обеспечивала устойчивость религиозного сознания, сохраняя учение в книгах, картинах или, точнее, в библиотеках и музеях, без которых культура не была бы культурой.

В эмоциональном аспекте каждая религия — форма определенного мироощущения. Подавляющее большинство искренне им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru

верующих не умеют разобраться в догматических спорах и руководить жизнью своей общины. Они просто чувствуют феномен мироощущения той или иной религии и выбирают тот ее вариант, который отвечает их психологическому настрою. Их нельзя переубедить аргументами, которые им не нужны.

Ментальная ипостась подвергалась описанию многократно, но редко указывалось на ее роль в формировании стереотипов поведения, хотя в параметрах формирования присутствовали как религиозные концепции, так и атеистические. Причем атеистические концепции оказывали на историю воздействие, которое трудно поддается окончательной оценке. Ведь атеизмов на Земле было не меньше, чем религий, а различия между ними часто бывали глубже, чем между религиями. Это конфуцианство, рекомендовавшее не тратить времени на бесполезные размышления; чань-буддизм, предлагавший созерцать собственные фантазии и не расстраивать себя, наблюдая окружающую дисгармонию; гностицизм, признающий материю несуществующей (мэ он), а источником существования считающий безличную Плерому (полноту) и ее эманации — эоны; шаманизм — способ общения нашего, «среднего» мира с «верхним» и «нижним»; исмаилизм, отрицающий Аллаха, но проповедующий Антимир, обратный нашему миру, — это все виды безбожия, хотя на научный атеизм, разработанный нашими учеными, они непохожи.

Может быть, и следует говорить не о религиозном возрождении в конце XIX века, а о постепенном проникновении торжествующего атеизма. Ритм, начатый в культуре в те далекие века — XIV и XV, в Московском государстве вполне сказался на конце XIX века и начале XX века, и именно потому этот период не Ренессанс и не Возрождение (возрождение чего?), но эпоха смещения. И если освободить свое зрение от ненужных терминологических параллелей, нам станет яснее картина того надлома, который случился в русской жизни XX века. Таков вывод Флоровского, сделан он человеком безжалостным, иногда проницательным, верующим, пережившим все, что выпало на долю поколения, так смело начавшего в 1916 году, а затем вытолкнутого в европейские покои предвоенной чехардой.

Мы стоим на краю истории, повторяет Флоровский Тернавцева, малоизвестного историка. Эти слова — постоянный лейтмотив «века нигилизма, гражданских войн», величия и упадка Российской империи, по перефразированным словам английского историка Гиббона.

Отрывки выбрала  
и скомпоновала Ада Сафарова

Лев Гумилев



# Молодая для нас навсегда



Композиция «Три птаха»  
Керамика  
1988

## Владимир Никитин

При беглом взгляде на чуть гротескный, но яркий и добрый мир, вылепленный Мариной Хусид, кажется, что он отражает чувства, согласные между собой и с внешним миром, но постепенно за демонстрируемой игровой легкостью проступает обычно не замечаемая нами глубинная стихия жизни. Мне представляется, что молодая художница, теперь, к сожалению, молодая для нас навсегда (М. Хусид трагически погибла в сентябре 1988 года), все время напряженно решала одну и ту же задачу — достичь единения несовместимых начал, которые, переплетаясь и расходясь, создают индивидуальный и общий мир. И эта философская задача решалась ею в керамике — материале, который сегодня уже вырос из декоративных одежд и ложно-утилитарных жестов.

Одной из ведущих тем стала для нее тема детства. В композиции «Ночная жизнь игрушек» озорная, слегка шаржированная фантастика с динамичным силуэ-

том, опутанная рельефными линиями и легкой, как бы небрежной живописью, удивляет свежестью и оправданностью необычных соединений. Ведь именно в детстве мир кажется удивительно разнообразным, ярким и целостным. Таким, как на вазе «Осень», где и «натюрмортная» форма, и разномасштабная легкая графика создают, несмотря на тяжесть пластики, воздушное призрачное чудо единства жизни растений, животных, погоды с общим движением атмосферы и времени.

Фарфор, посуда — это особая тема творчества М. Хусид, требующая гораздо большей традиционности, чем керамика. Привлекательность ее вещей — в соединении четких привычных линий лаконичных сосудов с необычной свободой графического изображения, в том чувстве ансамбля, где уместной оказывается и мелкая пластика статуэток, как бы вылепленных из штрихов росписи.

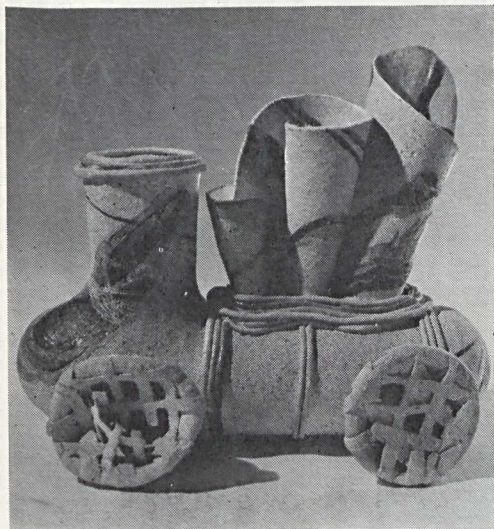
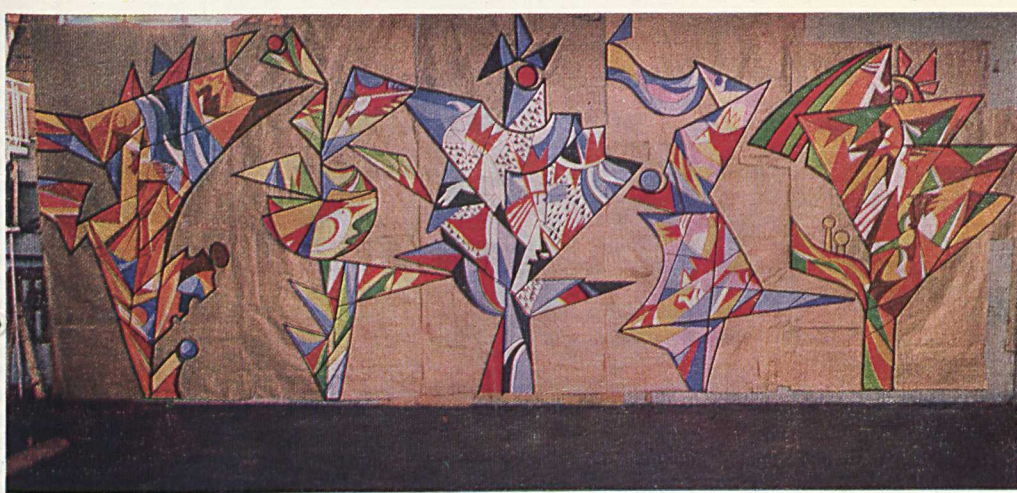
Сосуды при этом оказываются не

просто безликим фоном, но как бы средоточием того мира, который только отдельными линиями прорвался на белую изогнутую поверхность.

Исторические реминисценции всегда у художницы выражены намеком, как в многочисленных работах, связанных со старым Киевом, или в пластинах «Воспоминание о Ренессансе». Особое место в этом ряду занимают три вазы олимпийского тренировочного комплекса под Киевом, в которых вполне узнаваемы мотивы античности, как в графике и цветовом решении, так и в самом силуэте сосудов. В то же время они своеобразно трансформированы — вазы как бы получили текучее состояние и приобрели современный характер.

Вообще основная драматургия формы разыгрывается в произведениях М. Хусид на отношениях противопоставленности и дополнительности графики и пластики, покоя и движения.





Ваза «Осень»  
Керамика  
1986

Тайна  
Керамика  
1986

Вазы «Спорт»  
Керамика  
1986

Чаепитие на киевских  
холмах  
Фарфор  
1986

Вот перед нами две старухи, глядящие с тревогой на небо,— композиция сделана в достопамятном для киевлян 1985 году — это две массивные глыбы, в складках которых как бы приоткрывается хрупкость человеческих лиц, а общее впечатление неустойчивости создается динамичным рельефом и резкой, скользящей графикой. В этой группе намечается новый шаг в познании художницей формы — демонстрация единства и обособленности пластичного монолита и тяжелой, иссеченной линиями поверхности.

Самой крупной осуществленной работой М. Хусид стало керамическое панно «Встреча победителей» в Центре олимпийской подготовки под Киевом. Изображенное событие как бы распространилось во времени и пространстве. Это достигнуто размещением пластин керамики на плоском живописном фоне, с чуть местами проступающим рельефом, точно дозированной небрежностью и незавершенностью линий и силуэтов.

На выставке к 1000-летию принятия христианства демонстрировалась композиция, где тема карнавала передана сочетанием в единой форме архитектурных, скульптурных и декоративных мотивов, в ней в барочной изобильности сплавляются ныне уже обособленные фрагменты праздника искусства и жизни.

Музыка народных  
праздников  
Эскиз витража  
1987

Фрагмент композиции  
Керамика  
1988

Тревога  
Керамика  
1986



Поиски Марины Хусид сливаются, на мой взгляд, в общее движение к новому синтезу современного мира, без обычного стремления свести его к единой всепоглощающей субстанции то ли материала, то ли изображения.

Уход от простого монтажа к единению разнообразных миров техники и природы, исторических стилей и жанровых предпочтений, архаики и творчества — все это сегодня демонстрирует архитектура, к которой тяготеют работы художницы, в широком диапазоне формальных исканий, в разнообразии подходов от иронии и гротеска до архетипической лапидарности.



## ● Наша гостя из Болгарии ● Выгодно ли торговать искусством?

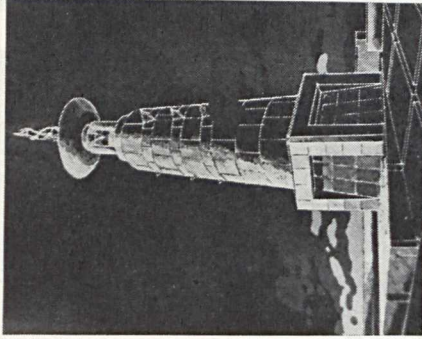
Начиная Газету нашего «военного» номера, напомним: 23 февраля умер поэт Давид Самойлов. Бывший сержант и полковой разведчик, замечательный русский поэт. Он был блестящим, веселым, умным и отважным человеком, и его любили и им восхищались друзья, точно так же, как любили мы все прекрасные и честные его стихи. В самые трудные годы он умел рассказать о войне и мире правду, принадлежа к тем немногим в искусстве, кто не заиграл себя ни трусостью, ни подхалимажем.

А еще он написал для всех художников: «Искусство — это смесь небес и балагана...» Очень грустно, что нет его больше.

## Новые работы

### Сельские памятники

Проблема памятников для нашей страны, к сожалению, относится к категории проблем вечных. Уже сорок пять лет прошло со времени окончания Великой Отечественной войны, но до сих пор из года в год возводятся памятники павшим. Да и современность не слишком к нам милосердна и природа губит людей, как некогда танки, самолеты и пушки. Перед нами один из проектов памятников, выполненных архитектором Т. Кацем для Киргизской ССР. В этой древней стране, населенной



разными народами, где древние цивилизации сталкиваются с современностью, художник использует в своих работах и современные конструкции, и древнюю символику традиционных местных захоронений.

Мемориальная стела в многонациональном селе Советское (б. Рот-Фронт), где живут киргизы, русские, украинцы, немцы и корейцы, имеет форму цилиндрической стелы, увенчанной чашей с фонарем из витражного

стекла. Памятник для киргизского колхоза «Прогресс» включает в себя элементы традиционных для местных погребальных сооружений гамбазы и бал-бало (округлая каменная стена с рельефом). Памятник людям, погибшим от селевого потока в г. Кызыл-Кие в 1982 году, имеет силуэт минарета с побегамивечнозеленой арии — элементами «священной рощи» мусульманского кладбища.

Е. Жигалов

## Выставки

### «ДИ» представляет

Эта маленькая хрупкая женщина, похожая на изящную птичку, — художница из Болгарии Диди Андонова. Она текстильщик и модельер, рас-



сывает ткани, моделирует и сама шьет свои модели. Окончила два года назад Академию художеств в Софии, отделение прикладного искусства. Диди серьезно и с увлечением занимается живописью и графикой, и отсвет этих занятий ложится на ткани. Ее текстильные росписи поистинне живописны — это свободные ритмичные штриховые композиции на черном фоне текстиля. Они решены то в золотисто-бронзовых, то в лунно-серебристых тонах. Использование шелкографии в оформлении текстиля иден-

это модные плащи, нарядные «воздушные платья», спортивные куртки.

Когда мы свободно развесили их в выставочном зале редакции, а затем даже прикинули их на себя, то почувствовали особое романтическое настроение, которое излучают платья Диди.

## Из истории искусства

В США сейчас все чаще и настойчивее говорят о связи искусства и политики. Иногда эти теоретические размышления реализуются в неожиданной форме. Так, например, в последнюю пятницу ноября этой осенью по всей стране были закрыты художественные музеи. Они объявили «день без искусств» в знак солидарности с теми, кто требовал от правительства увеличить ассигнования на борьбу со СПИДом. Растет, соответственно, и интерес к разного рода политически окрашенным движениям искусства в прошлом. Так, в Бостоне в Институте современного искусства была открыта осенью выставка «Международные ситуационалисты 1957—1972: О том, чем занимались несколько человек на протяжении весьма короткого отрезка времени». Ситуационализм возник в послевоенной Европе и объявил себя антидвижением, которое намерено было заняться антиискусством. Это была небольшая группа европейских интеллигентов: французский кинорежиссер Дебюсси, датский живописец Йорн Асгер (участник группы «Кобра»), итальянский живописец Пино-Галлициано и другие. Они увлеклись марксизмом и учением Фрейда, заинтересовались сюрреалистическим театром и вообще были склонны трактовать жизнь современного им общества как один сплошной спектакль абсурда. Они считали, что každодневная жизнь таит в себе достаточно много материала для того, чтобы делать на ее основе настоящее искусство, и искали вдохновения в «ситуации», то есть в любом событии или пейзаже.

Отсюда и знаменитые карты дрейфа по Парижу, дрейфа, направленного на постижение глубины бытия этого поколения, составленные в свое время Дебюсси. Он говорил, что такие путешествия позволяют ощутить особую геопсихологию Парижа. На выс-

тавке, экспозицию которой сделал бывший участник движения архитектор Н. Котс и К. Эгерт, была показана индустриальная живопись Пино-Галлициано (он в свое время покрывал холст красными цветными пятнами с помощью специально сконструированного приспособления и продавал его на метры), на стенах лестничной клетки висели девять полотен Аггера, в воздухе парили красные стрелы, такие же стрелы были нарисованы на полу, они напоминали о картах дрейфа Дебюсси, стены и проходящий по всем четырем этажам музея мол были исписаны лозунгами ситуационалистов. Некоторые из них были длинными и малопонятными, иные, напротив, звучали чрезвычайно современно.

Например: «Наши мысли таются в голове у каждого человека, настанет день и они выйдут на свет божий». Как раз в дни выставки в Бостоне автора этой заметки разбудил отчаянный англо-русский вождь из гостиницы: «Иди сюда, послушай!» На ярком экране цветного телевизора световослосый и голубоглазый Тед Конал показывал потрясенной Америке, что именно происходит с Берлинской стеной...

Е. Елагина



«Первая саморазрушающаяся конструкция Жана Тэнгели была воздвигнута в течение трех недель под стенами собора Букминстер Фулер в саду Музея Современного Искусства. Запущенная 17 марта 1960 года, она развернула перед глазами зрителей спектакль, полный юмора, безумный и поэтический. Ее выступление длилось всего полчаса. Сейчас она больше не существует», — так начинается свое пунктуально точное описание помощник Тэнгели в постановке этого спектакля шведский инженер Билли Клювер.

Еще когда Жан летел в Нью-Йорк, в самолете он уже придумал название для этого несуществующего нечто: «Посвящение Нью-Йорку».

— «Не обладает ли в какой-то мере двойным смыслом название машины, которая сама себя разрушает в честь Нью-Йорка? — спросил Тэнгели через несколько лет, в 1966, критик французского журнала «L'Oeil» Ален Жюфруа.

— Конечно. Это был объект циничный, люциферский и призрачный одновременно — призрак, который от них ускользал. Я был уверен, что это было нечто, чего американцы не могли бы никогда усвоить... Тем не менее, все были в ярости, все об этом говорили и никто его не видел! Действительно, идеальное произведение искусства».

В 1960 году Жану Тэнгели было 35 лет, природа наделила его неумной энергией. Он родился в Швейцарии, на родине движения Дада, прошел школу в Париже у состарившихся к этому времени бывших дада Марселя Дюшана и Макса Эрнста... Идеальным объектом искусства для него было что-то совершенно новое, шокирующее и переворачивающее привычные представления.

Жану всегда везло, и, вероятно, это следствие того, о чем пишет художница Ники де Сен Фаль: «Жан — великий каталлизатор... Все годилось, чтобы получить то, чего он хотел, обаяние, сентиментальный пантаж, хитрость, щедрость, чувственность и шутка. И все это вместе, в большом пакете, перевязанном красивой ленточкой». Как бы то ни было, молодой инженер Билли Клювер немедленно проникся идеей потрясающего соединения самых разных элементов: уже существовавших в практике Жана Тэнгели машин «Метаматик» — роботов, делающих живопись; автомобиля-самоубийцы; автоматически играющего пианино и еще множества несоединимых деталей в одну конструкцию, которая должна была заработать, постепенно включая все новые и новые сюрпризы, и в конце концов на глазах зрителей сама себя уничтожить, доказав свою антиутилитарность.

Они начали подготовку. Прежде всего, нужно было собрать строительный материал. Жан покупал у старьевщиков вышедшие из употребления моторы, стальные трубки, ненужный метеорологический шар. Незаменимой оказалась свалка, около которой жили Билли с женой: оттуда они притащили ночной горшок, детскую ванночку, 25 колес от детских и взрослых велосипедов и еще много всякой всячины. Еще одну экскурсию совершили на другую свалку, которая привела Жана в восторг: он нашел там бесчисленное множество самых фантастических форм. Приступили к постройке. В основу Жан положил свою «Метаматик», — ее замечательная рука, на которую ушло два дня труда, должна была на глазах зрителей производить живопись на рулоне бумаги. Ему очень недовольствовало пианино, пианино становилось просто наваждением. Наконец Билли повезло: торговец музыкальными инструментами продал им за десять долларов старое пианино с условием немедленно его забрать. Были у них и пишущая машинка, и радиорепродуктор, и вторая «Метаматик»... И, конечно, пилы, которые в определенный момент должны были подпилить основу конструкции.

Сюрпризы начались с того самого момента, когда Жан и Билли включили машину в сеть. Оказался разрушенным регулятор скорости, приводивший в действие автоматическую игру пианино.

им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru

Жану удалось исправить его, однако теперь пианино играло только на трех нотах. Через три минуты начала работать первая машина «Метаматик», но оказалось, что бумага почему-то разворачивается из рулона снизу вверх, а не сверху вниз. И главное — бумага появлялась без живописи — отказала та самая рука, над которой так долго трудился Жан. На шестой минуте с невероятным шумом вступило в действие радио. Вентилятор погнал белесый дым из детской ванночки прямо на публику. Посудина с бензином опрокинулась, и пианино вспыхнуло ярким пламенем. Мотор вентилятора выбивал марш на стиральной машине. Маленькая двухколесная машинка начала свое бесконечное движение туда и обратно. На десятой минуте выступила на сцену вторая «Метаматик», которая играла безупречно, — выпускаемые ею листы бумаги летали над горящим пианино. На восемнадцатой минуте должен был всту-

## Голова Жана Тэнгели

Наталья Бродская



пить в действие огнетушитель позади пианино, однако этого не произошло. Автомобильчик-самоубийца вовремя отправился в путь, но его скорость оказалась недостаточной для того, чтобы достичь водоема, в который он должен был броситься. Зато на двадцатой минуте, когда конструкция должна была уже начать разрушаться, но мужественно сопротивлялась трагическому финалу, с огромной скоростью выскочил второй автомобильчик и устремился к лестнице, на которой сидел корреспондент «Paris Match».

Пианино тем временем пылало все сильнее, что испугало даже невозмутимого режиссера. Жан побежал звать пожарного, появление которого на сцене было воспринято всеми как нежелательное вторжение в ход спектакля. Несмотря на многочисленные неожиданности, через полчаса осталась лишь груда обломков, из которой зрители уносили с собой что-нибудь на память.

То, что устроил в Нью-Йорке Жан Тэнгели тоже было очень странным явлением. В искусствоведческой литературе встречается термин «скульптура-событие». В 1961 году Тэнгели принял участие в выставке «Движение в искусстве», которая была сначала в Стедлик музее в Амстердаме, затем переехала в Стокгольм. Одна из построенных в Стокгольме машин была подвешена к потолку в зале музея. Она спазматически выбрасывала самые разные и неожиданные вещи: грязную ночную рубашку, искусственную ногу в красном носке, тазик для мытья посуды, коробки из-под кофе, какие-то ржавые железки и т. д. Жан любил каждой своей машине давать индивидуальное имя, он относится к ним как к живым существам. Эту он назвал Мирамар, но публика в Стокгольме, которую Мирамар очень веселила, назвала происходящее перед ее глазами Балетом нищих. Интересно, что зрители оценили не машину как таковую, но производимое ею действие. Может быть, именно по признаку отношения зрителей к творчеству Жана Тэнгели созданное им выходит за пределы изобразительного искусства и переходит в некое другое измерение: люди смотрят не на выставленный в музее объект, но присутствуют на своего рода спектакле.

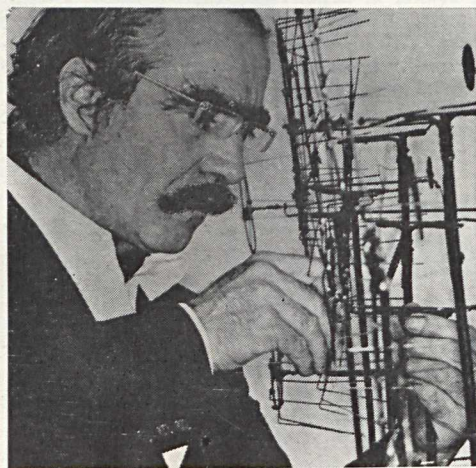
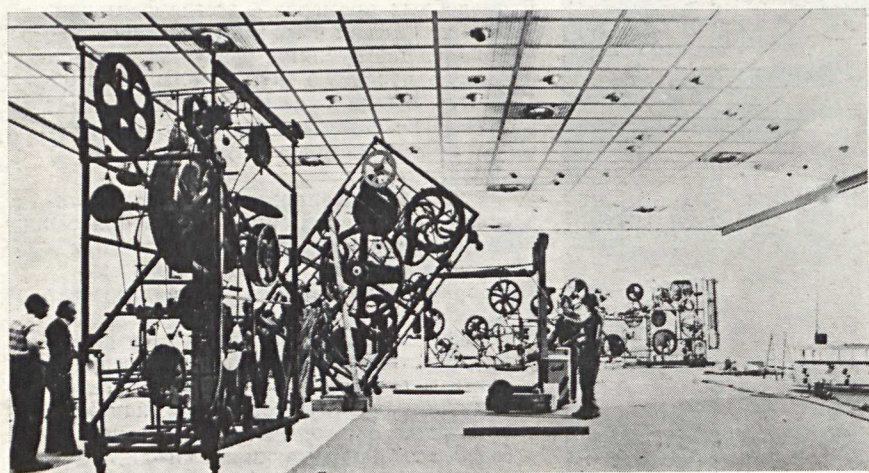
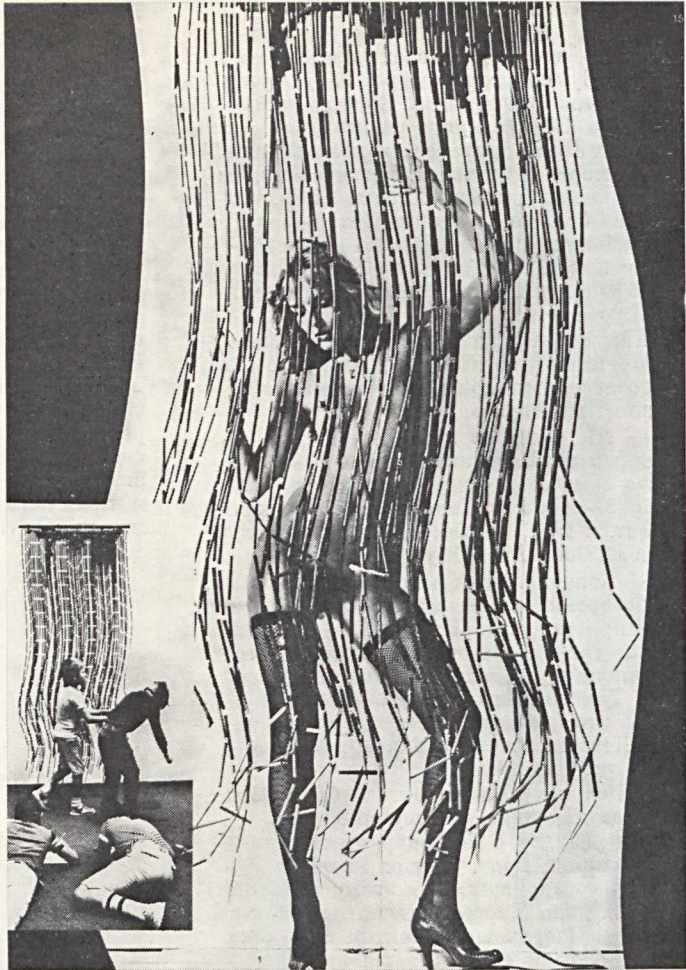
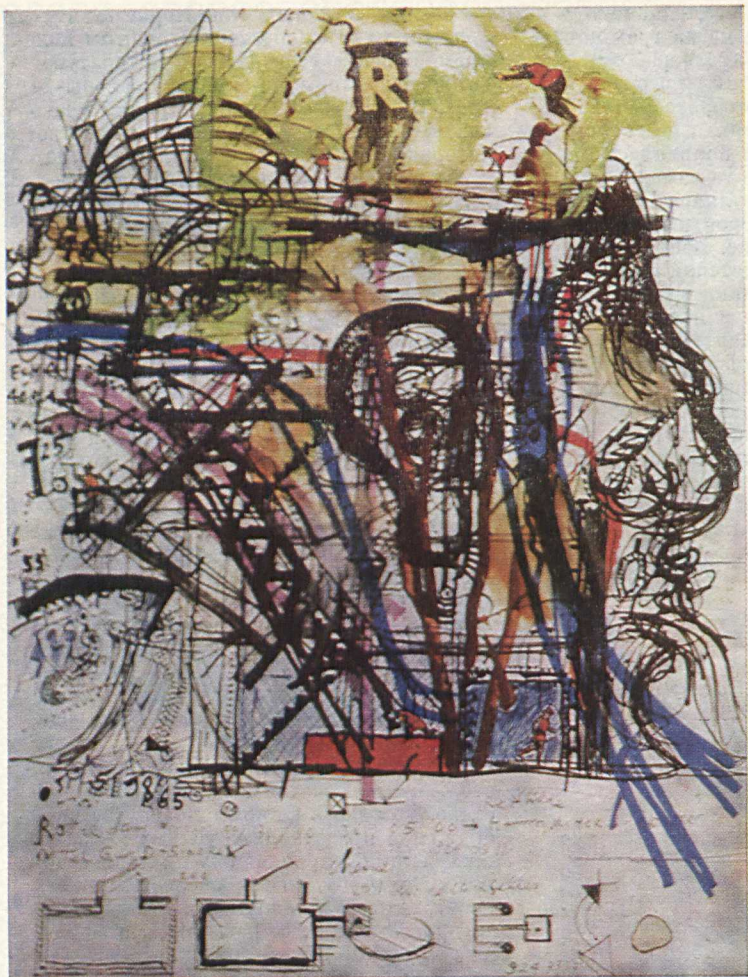
Более того, зритель Жана Тэнгели часто сам оказывается вовлеченным в действие. Там же в Стокгольме другое сооружение представляло группу небольших машин, укрепленных на черном коле. Когда ничего не подозревающий посетитель приближался, машины одна за другой начинали работать, запущенные нечаянно самим зрителем, наступающим на спрятанные под ковром выключатели.

Можно было бы привести множество подобных примеров, — всегда фантазии Жана Тэнгели вызывают радостное оживление публики, разрушая традиционную музейную скуку и благопристойность. Выйдя за стены музея, его творения не перестали быть скульптурами, но приобрели нового, «уличного» зрителя.

Для современников постановки Тэнгели носят некий символическо-сатирический характер, как это выявилось уже при саморазрушении «Посвящения Нью-Йорку». Прежде всего, Тэнгели бросает вызов нашей технической эпохе: ведь смысл нормальной машины в ее рациональности и производительном результате, в то время как машины Тэнгели демонстративно паразитичны, напрасно растрачивают горючее и ничего не производят. Однако ирония Тэнгели направлена не только против машинизма и заключена не только в самой машине. Еще во время выставок 1961 года в Швеции Тэнгели сделал в парке неподалеку от Стокгольма свой первый «Эскиз конца света», скульптуру-чудовище динамически саморазрушающуюся и агрессивную, — ансамбль из пяти больших и ряда маленьких фигур-машин из железа и гипса. Об этом событии рассказывает друг и биограф скульптора Понтус Хультен: «С наступлением ночи Тэнгели запустил свои скульптуры... Это спектакль удивительный и чудесный. Ракеты загораются и взрываются в небе, дико раскачивается лошадь на качалке, кукольная коляска отрывается от скульптуры, русский astronaut Юрий Гагарин в виде сломанного паяца кувывается в пространстве. В финале французский флаг, прикрепленный к парашюту, медленно спускается на землю». После спектакля в руинах машины искатели сувениров подбирали убитого голубя, который, по замыслу Тэнгели, должен был взлететь в самом начале. Мертвая птица стояла постановщику самых серьезных обвинений со стороны шведской прессы (вплоть до угрозы тюрьмы), причем упреки распространялись на все современное искусство...

В 1962 году Нью-Йорк переживал пик хепенингов, их устраивали повсюду: в мастерских, в подвалах, в отелях, на улицах... Казалось, ничем уже нельзя было удивить. Тем не менее Жан Тэнгели вы-





«Кламак». Машина  
принимает участие  
в автогонках 22—  
23 августа 1981

Голова, или Монстр  
в лесу

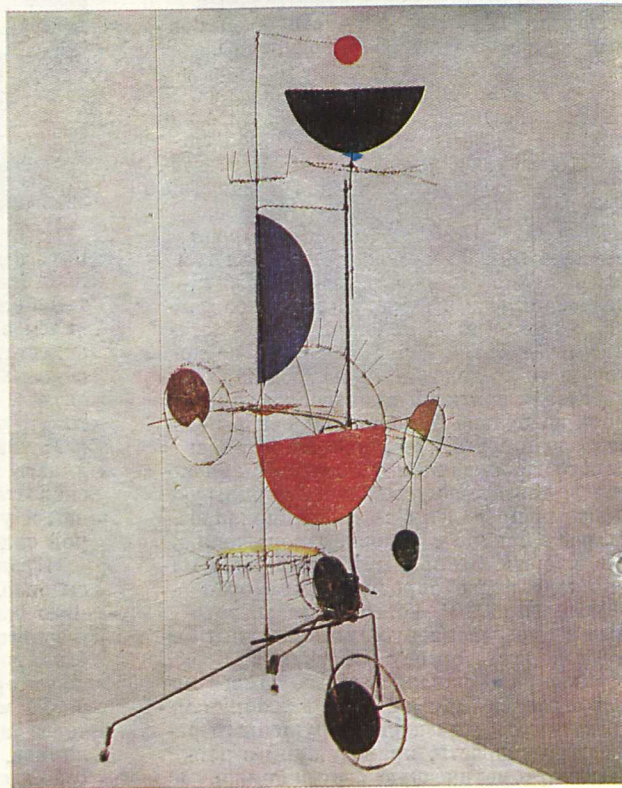
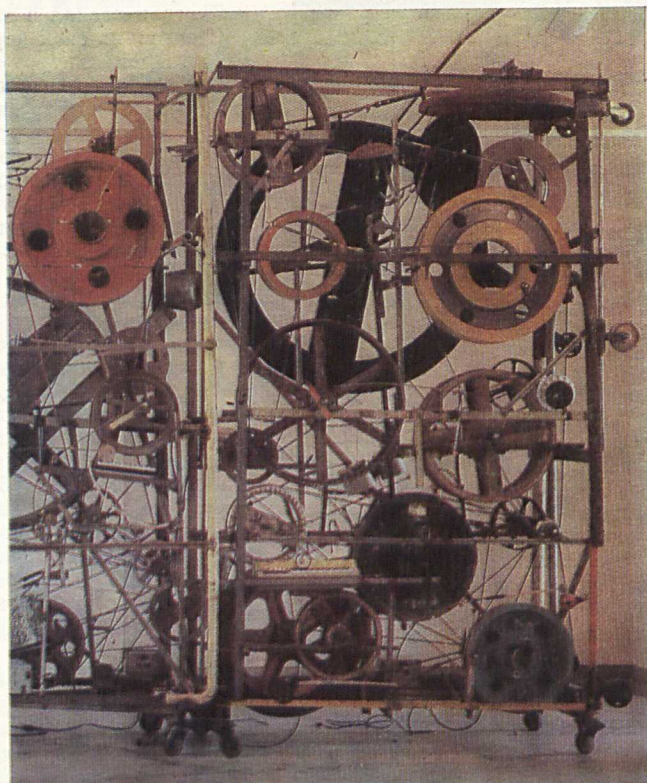
Эскиз. 1971

Жалюзи II. 1961

Мета-Гармони II.  
Ассамбляж

Мета-Гармони II.  
Фрагмент

Автомобиль. 1954





брал для своего представления место весьма необычное: в пустыне Невада, на пересохшем соляном озере, в 40 километрах от Лас-Вегаса, где производились первые атомные испытания. Еще необычнее было полное исключение публики из участия в зрелище: зрителей заменило телевидение, функцией которого было донесение спектакля до многомиллионной аудитории. Непосредственное присутствие зрителей было бы, кроме того, опасным: саморазрушение новой машины Тэнгели должно было сопровождаться нешуточными взрывами. Были куплены сотни килограммов взрывчатки. В Лас-Вегасе, в паркинге отеля Фламинго были смонтированы элементы Оперы-бурлеска-драматического-Биг-Тинг-скульптур-Бума. Затем их переправили на место и расположили на плоскости пустыни по горизонтальной линии. 21 марта на закате Тэнгели поджег свой «Этюд конца света № 2».

Как всегда, в театре Жана Тэнгели действие разворачивалось с невероятной стремительностью, хотя его длительность, как и первый раз в Нью-Йорке, составляла полчаса. И как всегда у Тэнгели, в процессе представления возникла масса непредвиденного, что вызвало необходимость авторских импровизаций. В стихии хаоса и абсурда вырисовывалась грандиозная панорама бессмысленности и самоубийственности технического мира XX века. Одним из эпизодов, поразивших присутствующих, был взрыв холодильника, наполненного перьями. К сожалению, перебои с электричеством не позволили операторам зафиксировать каждый из многочисленных элементов происходящего. Полностью оценить спектакль фактически смогли только его непосредственные участники — рабочие, электрики и журналисты. Один из них, Герм Льюис, рассказывает: «...мы не предполагали, что совершенные ошибки могли позволить Жану сделать их частью своего произведения. Когда одна из динамитных шашек никак не могла взорваться, он бросился в дым и пламя, чтобы взорвать ее самому. Позже, когда опасности уже не было, он вернулся на кучу дымящихся обломков и вытащил оттуда еще годный для употребления мотор. Некоторые зрители увидели в этом жесте знак того, что полностью разрушить мир не удастся: человек возродится из пепла и, унося под мышкой спасенный предмет, начнет все с нуля». Самого Тэнгели это представление, кажется, удовлетворило больше, нежели предыдущие. «Нельзя же ждать, что конец света произойдет именно так, как мы его воображали», — сказал он.

Не в характере Жана Тэнгели повторять самого себя. Зачатки его театра таились в тех юношеских рельефах, которые он назвал «Мета-Малевич» или «Мета-Кандинский» и тогда еще никак не связывал с действием. Просто пластике не хватало движения, и Жан заставлял элементы картин Малевича и Кандинского составлять бесчисленное количество непредсказуемых сочетаний. Каждая скульптура приобретала все новые качества, в нее включались звуки и запахи, внутрь скульптуры входил зритель, она становилась зрелищем как памятник изобразительного искусства и таила в себе массу других неожиданных зрелищ. Так было со знаменитой гигантской женщиной, названной «Нони» — «Она».

Лежащая великанша достигала 28 метров в длину, 7 метров в высоту, 9 в ширину и занимала огромный зал Музея современного искусства в Стокгольме. Раскрашенный макет скульптуры был сделан Ники де Сен Фаль, а на долю Жана Тэнгели досталась скорее работа режиссера-постановщика. Зрители входили внутрь скульптуры между ее ногами и попадали из одного развращения в другое. Привожу описание Ники де Сен Фаль: «Гигантская беременная женщина лежала. По лестнице поднимались на террасу на ее животе, оттуда открывалась панорама посетителей, входивших в скульптуру, и прекрасный вид на ее вечно растущие ноги... Жан сконструировал плаветтарий в правой груди и молочный бар в левой, где он поместил также машину, разбивающую бутылки...

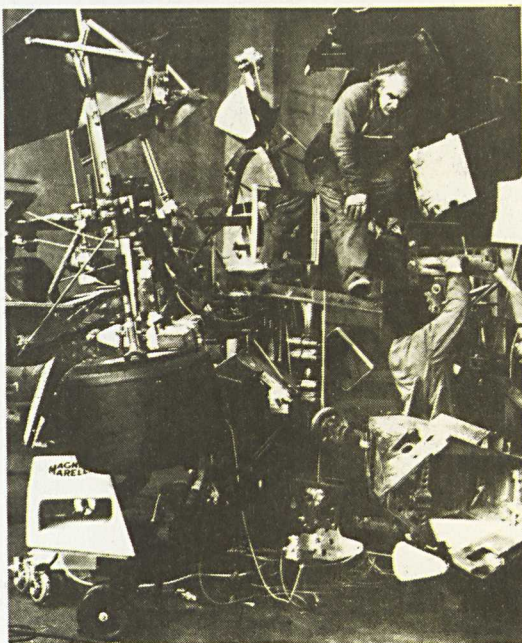
В одной ноге — галерея фальшивых картин — Пауль Клее, Матисс и т. д. — все написанные критиком Улфом Линде. В одном колене Жан поместил «Скамейку влюбленных». Это был старый диван с блошиного рынка, когда на него садились, он начинал медленно двигаться. Под сиденьем разместили микрофоны, чтобы улавливать беседу и передавать ее в другую часть скульптуры.

Понтус поставил первый фильм Греты Гарбо (длительность: 15 мин) в левой руке. Там было двенадцать стульев. Пер Олоф Ультведт сделал для НЕЕ прекрасный мозг из деревянных частей, приводимых в движение моторами.

Шок и удивление ЕЮ были настолько велики, что никто не осмелился ничего сказать».

Шел 1966 год, и директор музея Понтус Хултен многим рисковал, став инициатором этого зрелища. Интересно, что первой его идеей было нечто вроде механического театра, и собранная Хултенем группа — Тэнгели, Ники де Сен Фаль и Пер Олоф Ультведт — уже начала ее разрабатывать. В результате возникла ОНА, не задуманная заранее и по своей сути противоположная предыдущим саморазрушающимся машинам Тэнгели. Она скорее несла в себе идею созидания, — по словам Ники де Сен Фаль, возрождая древнюю религию богини-Матери

Очень давно, двадцать лет тому назад, Жан Тэнгели вместе с Ники де Сен Фаль задумал Голову. Все эти годы работа над ней не прекращалась. И проект, наконец, включил в себя настоящий театр — сцену для труппы в 10 актеров и зал на 20—30 зрителей. Жан задумал его под



впечатлением японского театра Но. Может быть, актеров заменят автоматы. Но главное, что движение здесь буквально распространяется на зрительный зал: места в виде старых садовых скамеек, сидений от автомобилей и тракторов раскачиваются, как океанский пароход на волнах, — под ними размещается приводящая их в движение машина.

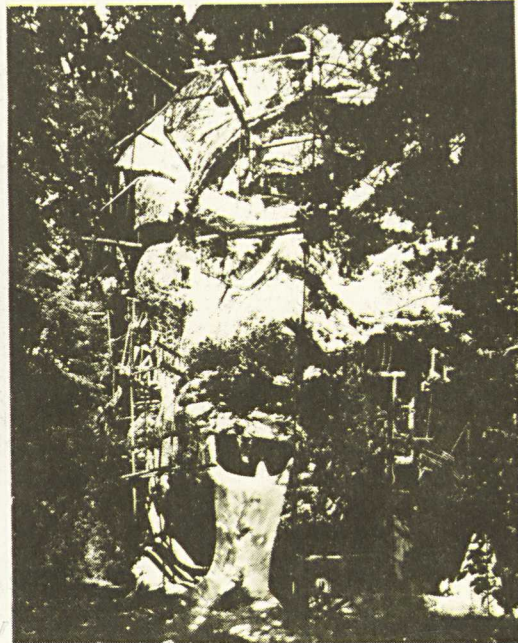
В Мийи-ла-Форэ, около Парижа, немножко ниже окружающих ее вековых деревьев, стоит ГОЛОВА высотой в 22,5 метра. Подходящий к ней издали видит гигантское УХО — дар монументу от друга Тэнгели швейцарского скульптора Бернара Люгюнбюля. Внутри сооружение представляет собой целый лабиринт разных помещений и объемов, — ОНА в Стокгольме была прообразом, первой идеей ГОЛОВЫ. Изменившимся в процессе работы лицом занималась целиком Ники де Сен Фаль. А что Жан? Он был архитектором, скульптором, инженером, а если собрать все это вместе, то вернее всего — драматургом и режиссером. Он задумывал развитие действия — тот путь, по которому будет двигаться зритель. Он приглашал разных художников, предоставляя им полную свободу, и собирал воедино сделанное ими. Проходя по узким коридорам, карабкаясь по винтовым лесенкам, попадаешь то в железнодорож-

ный вагон 30-х годов, где разместились строгие черные скульптуры — памятник погибшим во Второй мировой войне евреям, сделанный швейцарской художницей Евой Элли; то в Комнату служанки — произведение швейцарского художника Споери; то к механическому бильярду Бернара Люгюнбюля... На верхней террасе зеркальная поверхность бассейна — это памятник умершему французскому художнику Иву Клейну. Говорят, что блеск воды можно увидеть даже из самолета, подлетающего к аэропорту Орли. Если повезет, можно набрести в этом сложнейшем пространстве лабиринта на маленькую квартирку с кухней и всем необходимым, а если повезет еще больше — можно застать там самого Жана. Мне очень хочется, чтобы мне наконец повезло — ведь ГОЛОВУ пока еще не видел никто из посторонних, никто кроме ее создателей...

Р. С. Я видела Голову. Я ее нашла, хотя это было не так-то просто.

В воскресенье, когда мы с подругой поехали на машине в сторону Фонтенбло, я спросила: — Кажется, Мийи-ла-Форэ где-то здесь поблизости?

От Барбизона до Мийи-ла-Форэ оказалось два шага, однако там, на месте, никто не знал о Голове. Путь нам указал антиквар: мы поехали по одной из местных дорог, отсчитали третий поворот направо и отпаровились в самую глубину леса. Начинало темнеть, мы с трудом нашли тропинку, оставили машину и вошли в чащу пешком. Метров через двести впереди что-то заблестело — как ручей, струящийся не по земле, но где-то среди древесных крон. Еще через два



шага Голова открылась нам целиком: огромная, темная и молчаливая, с Ухом Б. Люгюнбюля и подвешенным на уровне второго этажа ржавым вагоном. Я так себе ее и представляла, за исключением одной детали: лицо и спускающаяся до земли катальной горкой борода переливались и сверкали множеством осколков зеркала. Впрочем, блеск только подчеркивал мрачное запустение заброшенного дома.

Позже друзья сказали мне, что был какой-то слух о хулиганах, которые разгромили или обокрали Голову. А возможно, это был пожар... Удается ли когда-нибудь кому-нибудь войти в эту Голову-музей или она останется для будущих поколений непонятными руинами, свидетельством таинственной культуры нашего поколения? На этот вопрос может ответить один человек в мире — Жан Тэнгели.



| РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ                                                                            |                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Главный редактор                                                                                 | Базазянц С. Б.                                                                                                                                                                                                             |
| Зав. отделом<br>Главный художник                                                                 | Андронов Н. И.<br>Асс Е. В.<br>Дондурей Д. В.<br>Канцедикас А. С.<br>Коник М. А.<br>Крамаренко Л. Г.<br>Курбатов Ю. К.<br>Курчки А. И.<br>Левашов В. Г.                                                                    |
|                                                                                                  | Мадий И. А.<br>Невлер Л. И.<br>Сажин Т. П.<br>Степанян Н. С.<br>Хорошилов П. В.<br>Шаховский Д. М.<br>Якимович А. К.                                                                                                       |
| Ответственный секретарь<br>Зав. отделом                                                          |                                                                                                                                                                                                                            |
| КОНСУЛЬТАНТЫ                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                            |
| Зав. отделами редакции                                                                           | Василенко В. М.<br>Глазычев В. Л.<br>Горяинов В. В.<br>Иконников А. В.<br>Кантор К. М.<br>Розенблюм Е. А.                                                                                                                  |
|                                                                                                  | Давыдова Н. И.<br>Сафарова А. Д.<br>Тарханов А. Ю.<br>Уварова И. П.                                                                                                                                                        |
| Художник номера<br>Худ.-техн. редактор<br>Корректор<br>Фотохудожник<br>Фотомонтажи<br>Фотографы: | Крылова Н. Л.<br>Перчихина М. К.<br>Шорсткина И. А.<br>Шахов В. С.<br>Холин В. Н.<br>Алексеев Н. Н.<br>Гильбо И. А.<br>Гребцов К. П.<br>Евстигнеев В. М.<br>Капустин Г. Ю.<br>Курбатов Ю. К.<br>Маев Я. Е.<br>Петров С. А. |

На обложке:

Ив Клейн. Голубая Ника Само-  
фракийская. Франция  
Из альбома «Авиация и авангард»  
авиакомпания «Люфтганза»

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

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

Сдано в набор 11.03.90  
Подписано в печать 17.04.90  
Формат 70×90½  
Бумага мелованная  
Высокая печать  
Условных печатных листов 7,02  
Бумажных листов 3  
Учетно-издательских листов 10,731  
Тираж 38 000. Заказ 77.  
Московская типография № 5  
Государственного комитета СССР  
по печати  
129243, Москва,  
Малая Московская, 21

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

Библиотека  
им. Н. А. Некрасова  
electro.nekrasovka.ru  
Всеми вопросами подписки  
и доставки журнала занимаются  
местные и областные отделения  
«Союзпечати»

журнал современной практики,  
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал  
Союза художников СССР. 5(390). 1990  
Основан в декабре 1957 года

В номере:

1 *Метаморфозы*

1945—1990

2 *Мир искусства*

ЦДХ «Молодость России»  
На выставке, как в мастерской...  
А выставка-то с лысинкой  
На керамической поляне

6 *Звезда сезона*

Елена Белоус

8 *Новые работы*

Чистота исполнения

10 *Выставки*

Московские архитекторы в Калифорнии

12 *Мир искусства*

Памятник Победы: победа или поражение?

14 *1945—1990*

Моя идея памятника

17 *1945—1990*

Они родились после войны

19 *Имба-читальня*

Квартира на последнем этаже

21 *Ракурс*

Вещи не в себе

29 *Конференции, симпозиумы, встречи*

АИКА. Искусство в оценке критики

30 *1945—1990*

Опаленные войной  
Дом, дерево, дорога...

33

Хотелось бы всех поименно назвать...

34 *Мнения, суждения, споры*

Соцреализм — авангард по-сталински

38 *Театральный бинокль*

Студия «Третье направление»  
Спектакль «Московские кухни»  
«Душа болит и мается...»  
Заметки редактора

41 *Этнос, история, культура*

Праздно томимся на роковых перекрестках

44 *Вернисаж*

Молодая для нас навсегда

46 *Газета ДИ*

47 *Последняя страница*

Голова Жана Тэнгели

Светлана Рязанова  
Наталья Давыдова  
Наталья Полторацкая

Антонина Воронова-  
Свиотковская

Инна Пронина

Елена Жигадло

Наталья Иванова

Владислав Кирпичев

Борис Биргер

Анатолий Кантор

Александра Свиридова  
Елена Егорьева

Валентина Тиханова

Борис Гройс

Юлия Баклакова  
Ирина Уварова

Георгий Флоровский

Владимир Никитин

Наталья Бродская