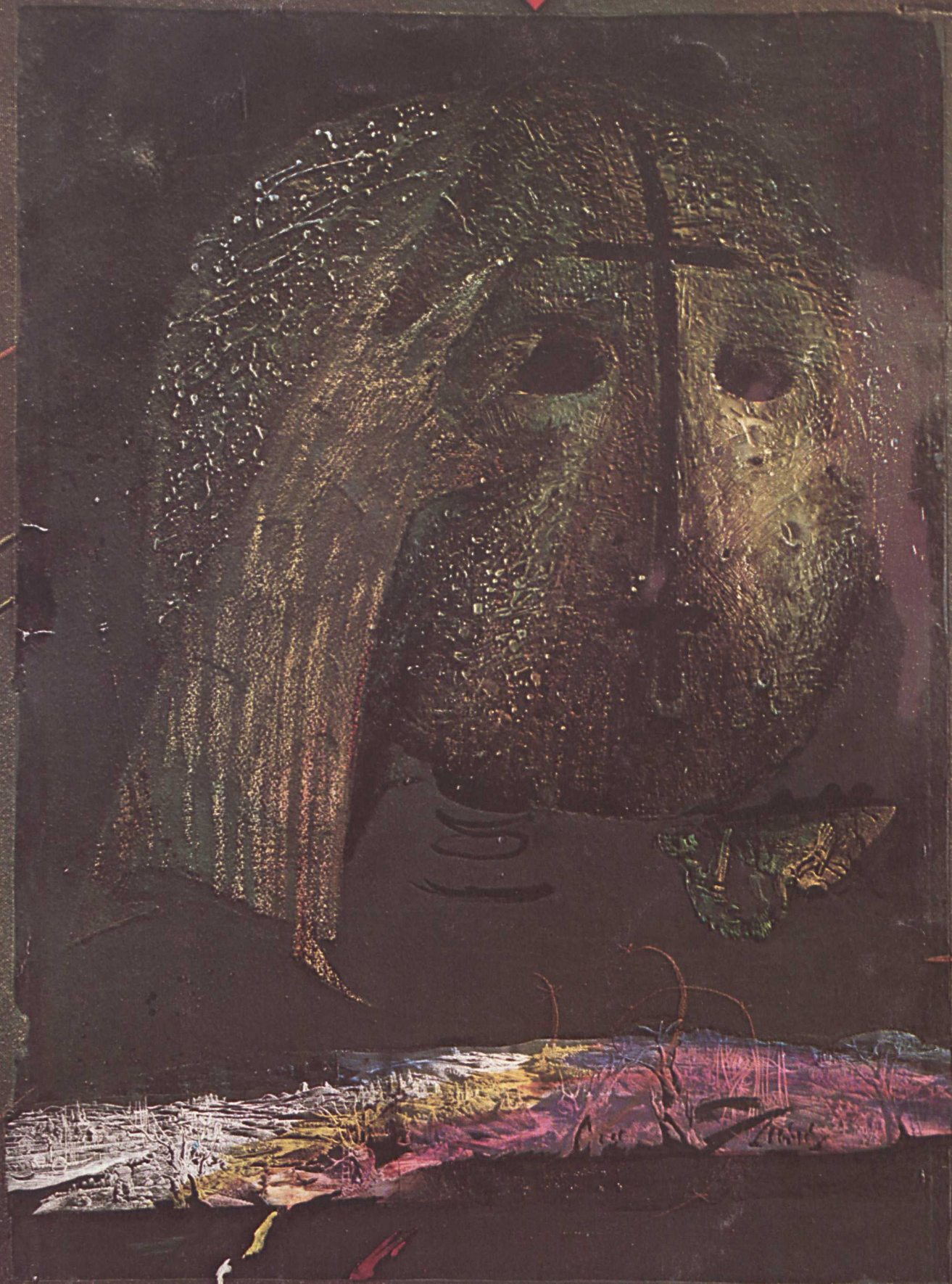


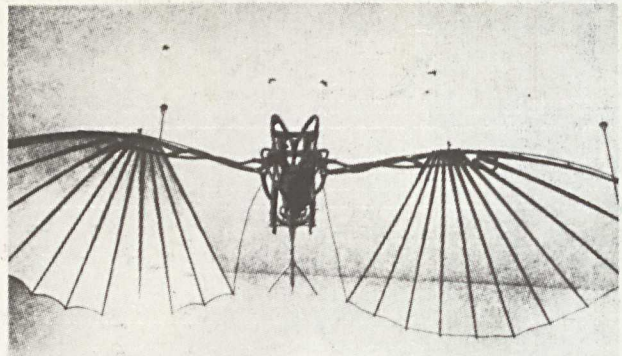
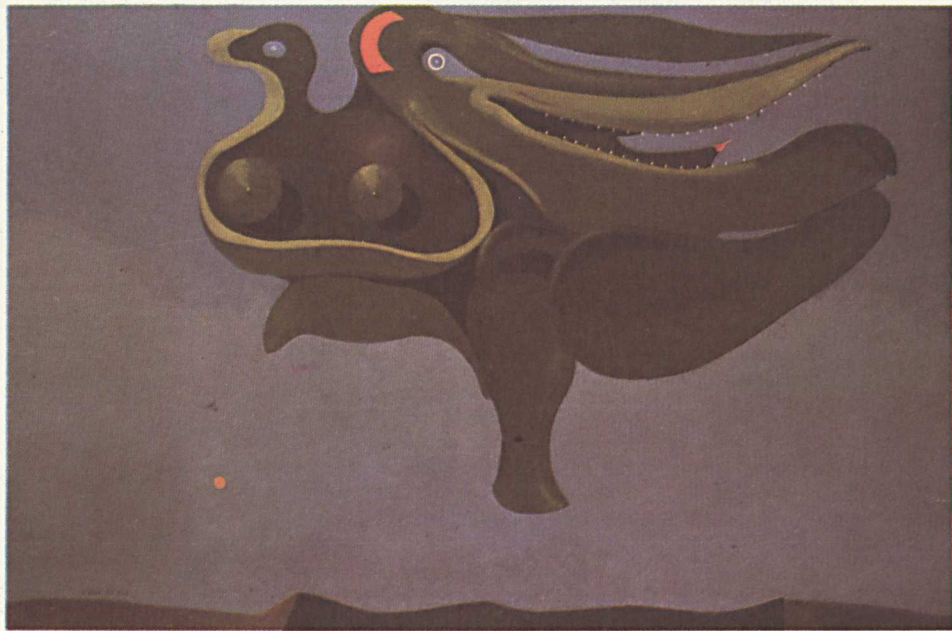


6³⁹¹

1990

Декоративное
Искусство СССР

МЕТАМОРФОЗЫ ПОЛЕТЫ ВО СНЕ и наяву Из альбомов “Lufthansa”



Макс Эрнст. Полет.
Франция. 1920

В. Татлин. Летатлин.
Россия

Рубенс. Падение Икара.
Фландрия. 1636

М. Врубель
Царь-девица.
Россия. 1890.

Миниатюра XVIII в.
Полет на Гаруде

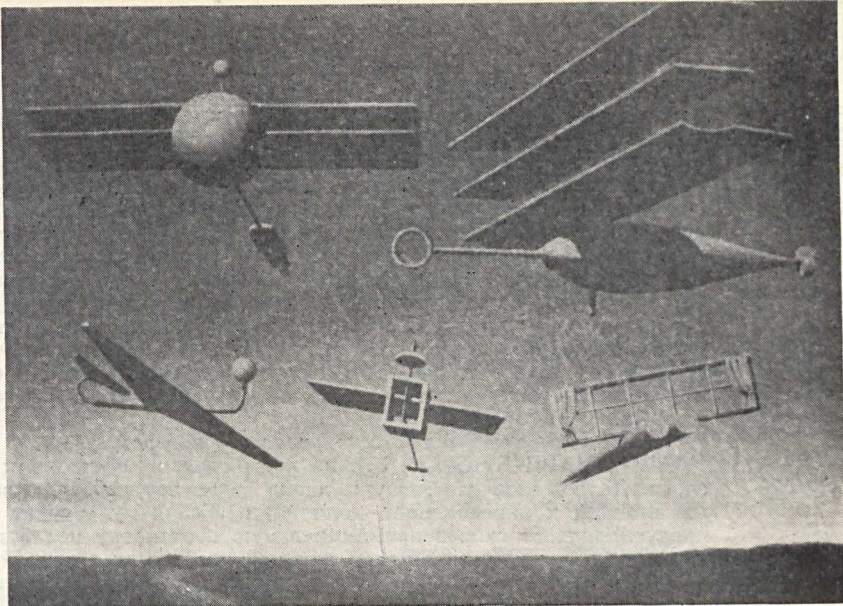
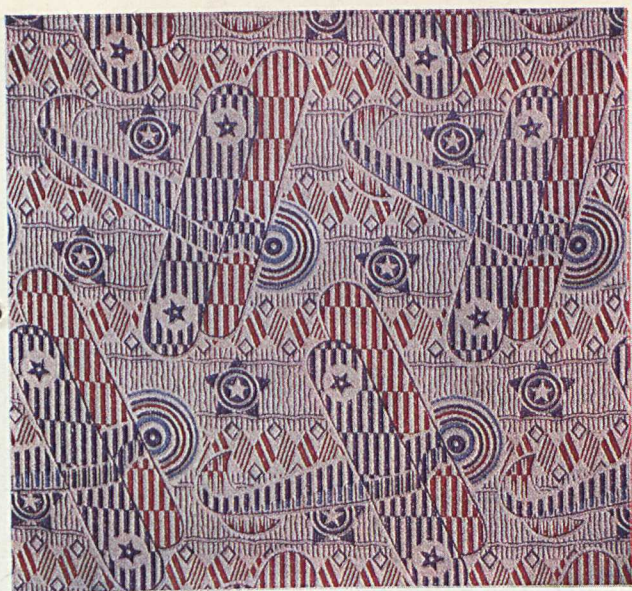


Рисунок на ткани.
Россия. Конец 20-х гг.

Рене Магрит. Черные
стяги. Бельгия. 1937

Марк Шагал
Над городом

Полет на Гаруде
Миниатюра XVIII в.

Илья Басила
Большой космонавт.
Югославия. 1961

Полет
Науяса. XIV в.
Япония



«ДИ СССР»: Мы высоко ценим культурную работу авиакомпании «Люфтганза». Но мы бы хотели узнать, что дают эти огромные денежные затраты самой авиакомпании? С какой целью она все это делает?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Здесь следует назвать две основные цели. С одной стороны, такая поддержка развития культуры — это выражение нашей ответственности перед обществом. Ответственности, которую берет на себя «Люфтганза», дающая работу многим тысячам людей, являющаяся одной из ведущих европейских авиакомпаний, немецкой национальной и в то же самое время транснациональной корпорацией. Мы совершаем перелеты между странами и тем самым вносим свой вклад в расширение связей между народами. Мы чувствуем ответственность перед художниками, перед широкой публикой, а также перед нашими собственными сотрудниками, которые тоже получают свою долю прибыли от этой работы. Наши сотрудники всегда хорошо информированы о событиях культурной жизни, — кстати, они имеют право бесплатного входа на наши выставки во всех странах.

Культурная работа является для нас одним из путей и способов создания нашего имиджа, а также весьма важным преимуществом в борьбе за клиента.

«ДИ СССР»: Кто так сформулировал эту программу?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Это не программа, в собственном смысле этого слова. Дело в том, что мы уже давно ведем эту работу, и за долгие годы мы пришли к определенной концепции. Любая культурная программа предусматривает скорее принципиальную постановку целей и задач, она должна быть эффективной как для нас, так и для широкой публики.

А.-М. Бэкман



Во время международного «Круглого стола» журналов по искусству, прошедшего в мансарте «ДИ СССР» в октябре 1990 года, мы взяли интервью у Анны Мари Бэкман, представительницы авиакомпании «Люфтганза».

Сотрудничая с «Люфтганзой», которая помогает нам во многих наших начинаниях, мы постоянно задавались вопросом: что заставляет «Люфтганзу» вкладывать деньги в культуру?

В результате разговора с Анной-Мари Бэкман и с Николасом Ильиным (руководителем отдела рекламы и связи с общественным мнением) мы поняли примерно следующее. Привычный нам с детства образ капиталистического предприятия, озабоченного только собственными прибылями, достаточно искусственен, если не ложен. Культура для авиакомпании — такое же поле приложения сил, как и сфера воздушных перевозок. Немалые ее возможности предполагают и немалую долю ответственности, которую «Люфтганза» чувствует и претворяет во вполне конкретные добрые дела.

«ДИ СССР»: В налоговой политике учитывается подобная благотворительная деятельность?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Насколько я знаю, мы не пользуемся никакими налоговыми льготами, поскольку это рассматривается как инвестиция, а не как пожертвования. Пожертвования, действительно, не облагаются налогом, но то, что мы делаем — это не пожертвования. Всё, что мы делаем, базируется на договорах и имеет форму бартерных сделок, то есть предусматривает взаимные обязательства и действия сторон. Следовательно, это не может рассматриваться как пожертвования.

Руководителем отдела рекламы и связи с общественным мнением, в котором работаю и я, является Николас Ильин. Этот отдел составляет в свою очередь часть более крупного подразделения — отдела информации и прессы. В круг рабочих задач отдела рекламы и связи с обществом входит также спонсорство различных культурных и экологических мероприятий.

«ДИ СССР»: Вот наше пожелание или идея, которая, может быть, заинтересует компанию «Люфтганза». Мы хотели бы начать издание обзоров советского искусства на немецком или английском языке.

АННА-МАРИ БЭКМАН: Это надо обсудить всем вместе. Вряд ли реально, чтобы «Люфтганза» одна взялась издавать такой дайджест. Но вероятно, наша компания охотно приняла бы участие в таком издании. К сожалению, решение подобного вопроса не входит в мою компетенцию.

«ДИ СССР»: «Люфтганза» конкурирует с другими авиакомпаниями?

АННА-МАРИ БЭКМАН: На рынке или в области культуры? На рынке — да, конечно. В области культуры — нет, я не могу этого сказать. Мы являемся ведущей авиакомпанией на западногерманском рынке и единственной авиакомпаний в Германии, проводящей культурную программу.

Интервью с

СМЕРТЬ НАША БОЛЬШЕ

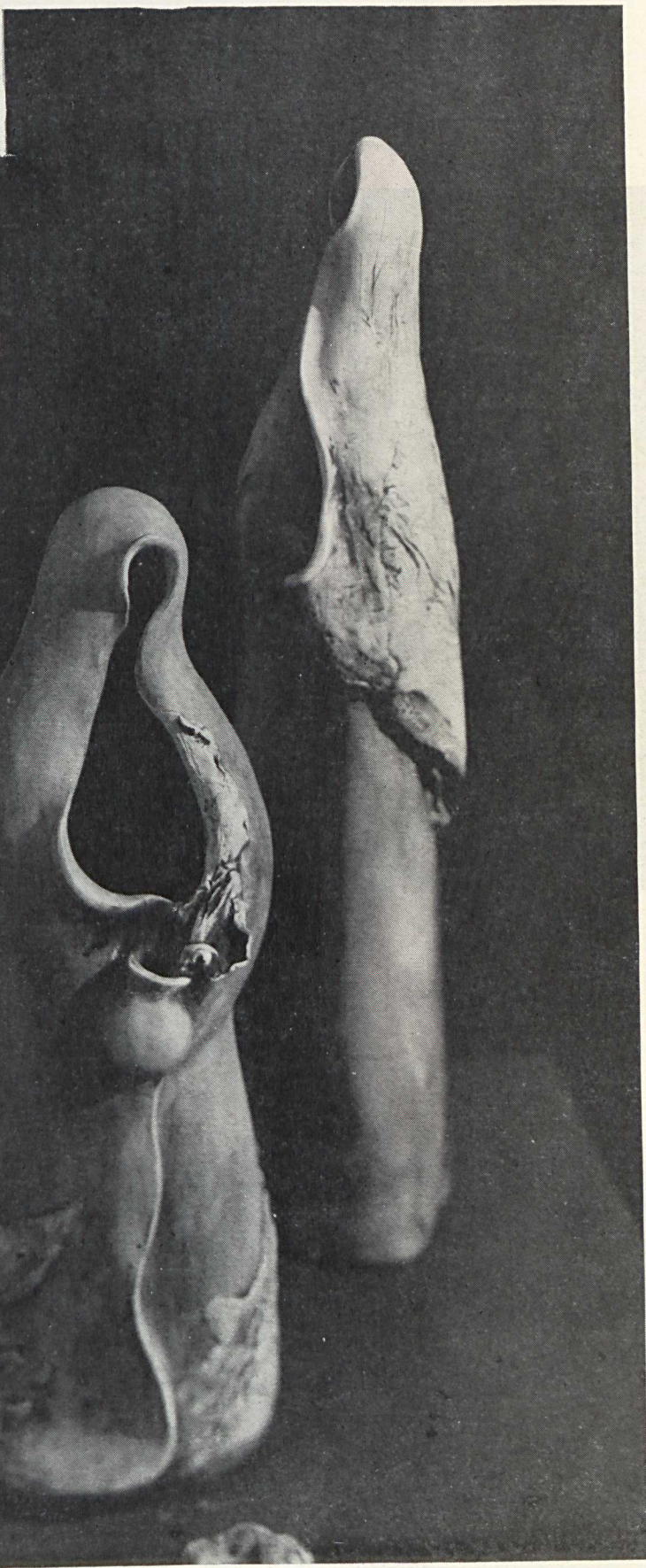
ЧАРНОБЫЛЬ
26
КРАСАВІКА
ГАДЗІНА СМУТКУ
І МАУЧАНЬНЯ



Гнев и тревога белорусских художников



Фоторепортаж Е. Коктыша
Т. Васюк. Вечное. Керамика



Это было 30 сентября в 15 часов в Минске. Черным пологом, повисшим над людьми в лихую годину, плыли над толпой полотнища необычайных хоругвей. Высоко держа над головами, их несли жители зараженных районов. Зловеще-желтые на черном знаки радиоактивности, смертоносные цифры ее уровней открывали тайну и масштабы трагедии.

Зрелище это потрясло даже непосвященных, тысячи минчан, заполнивших улицы и застывших в окнах домов. Но задумано это было отнюдь не зрелищем, каких немало повидала белорусская столица: шествий, демонстраций с красными транспарантами и лозунгами, бодрими речами и здравицами. На этот раз все было непривычно — по цвету, по звуку, по сути... Это была общенациональная гражданская акция «Чернобыльский шлях», организованная Белорусским народным фронтом по просьбе жителей «зоны особого внимания».

Это был марш бедствия, поиск выхода из политического и экологического кризиса, путей спасения народа Белоруссии.

С тротуаров вливались в колонну все новые и новые потоки людей, они образовали на площади перед Домом правительства взволнованное предштормовое море. Минутой молчания начался митинг — поистине шторм боли, гнева, отчаяния, сострадания.

Алесь Адамович и академик Велихов, жители малоизвестных деревень и на весь мир славной уникальным музеем народного искусства и рукописных книг «Ветки», лидеры БНФ, старики, молодежь. Они обращались к руководству республики. Но оно не услышало и не вышло к народу.

«Чернобыльский шлях» — главное событие, тема и боль республики определили содержание и образ выставки «Художник и экология». Ставшие уже фактом истории колокол и хоругви с «Чернобыльского шляха» встречали зрителя во вводном зале выставки, они звучали как камертон цветового, образного, эмоционального строя ее оформления.

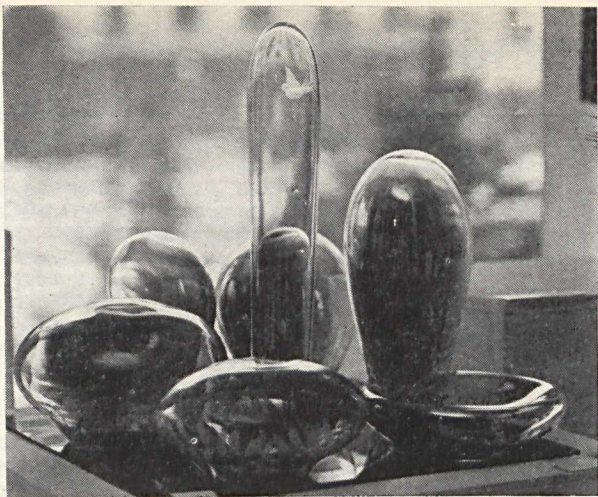
Тема выставки «Художник и экология» поднимала проблему насущную, острую, всеобщую, с особым свинцово-горьким чернобыльским привкусом для Белоруссии. Впервые так широко и взволнованно заявила о себе эта боль в белорусском искусстве. Доселе тема эта не имела прецедентов такого масштаба, хотя и не могла не волновать художников человечески и творчески.

Некоторые виды искусства уже имели опыт ее художественного осмысления — это в первую очередь белорусский плакат. Кроме того, ряд художников побывали в Чернобыле и их произведения, созданные под впечатлением увиденного, были показаны два года назад на выставке «Чернобыль черная боль».

Для большинства авторов новизна и острота проблемы, личная обеспокоенность ею стали залогом предельной искренности, что ощущалось во всех произведениях, независимо от их художественных достоинств и мастерства исполнения.

Пожалуй, наиболее убедительно концепцию выставки отразило само ее оформление. Цельный образ — нечастая удача на наших экспозициях. На сей раз единое органичное решение всей экспозиционной структуры (автор В. Чуглазов) звучало как своеобразный эмоциональный набат. Она открывалась символическими скульптурами: черным деревянным «Мутантом» А. Кузнецова и белой мраморной фигурой «Черное облако» Э. Астафьева. А над лестницей, ведущей в залы, давяще нависала огромная, словно перевернутая, клумба из мертвых бумажных цветов, обрамленных траурно-черными волнами драпированных тканей.

Повышенная активность оформления подчас подавляла, поглощала отдельные экспонаты, но оправдывалась общим



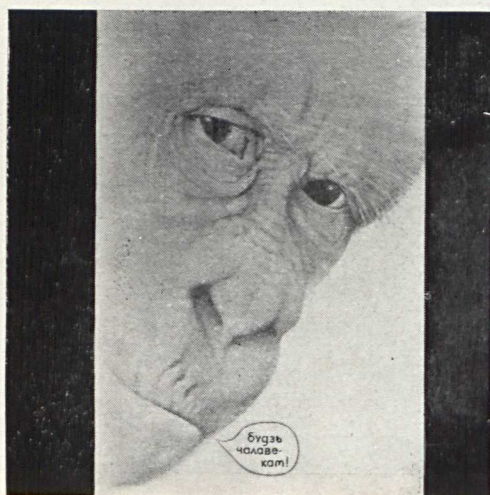
Карта радиактивности
районов Белоруссии

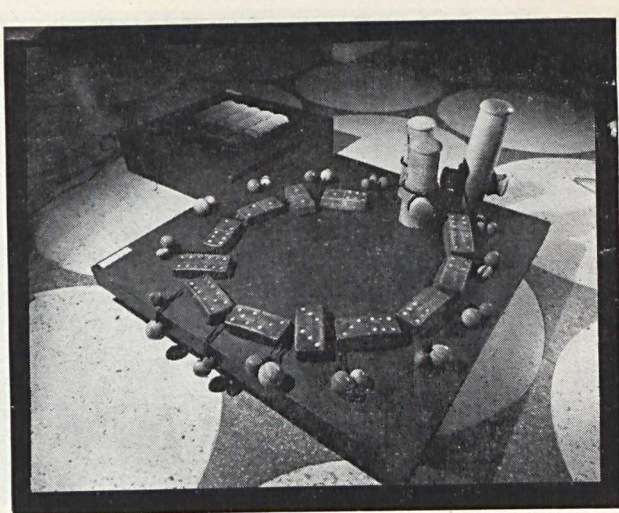
В. Самохвалов
Цезий-86. Стекло



О. Демкина. Гобелен
«Черная былина
о нерожденных детях
Полесья»

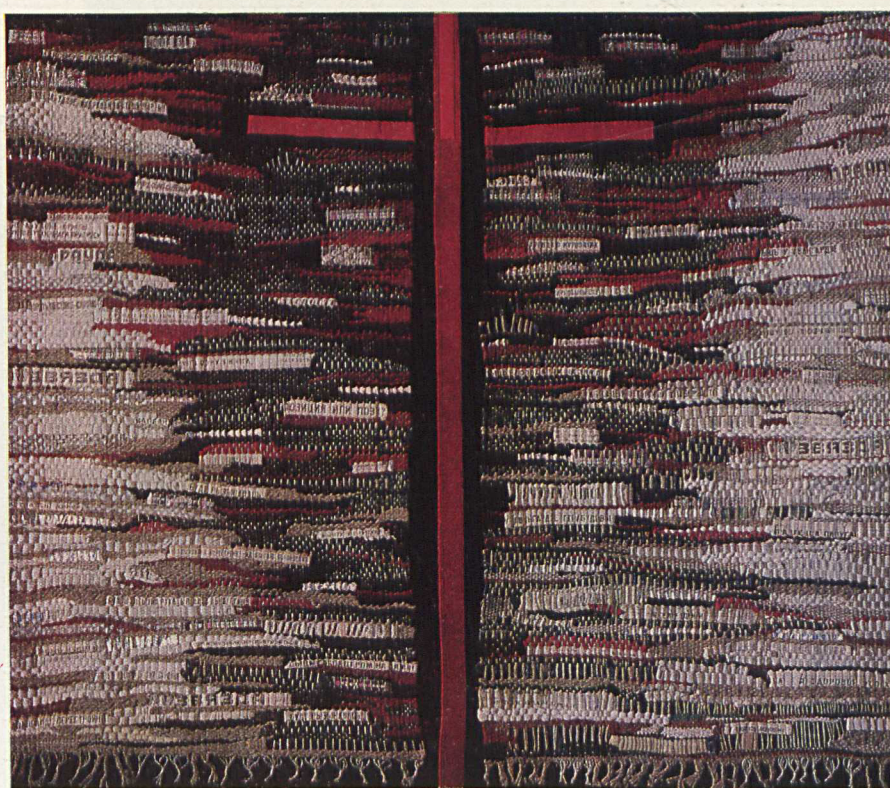
В. Тихонов
Предначертание.
Масло





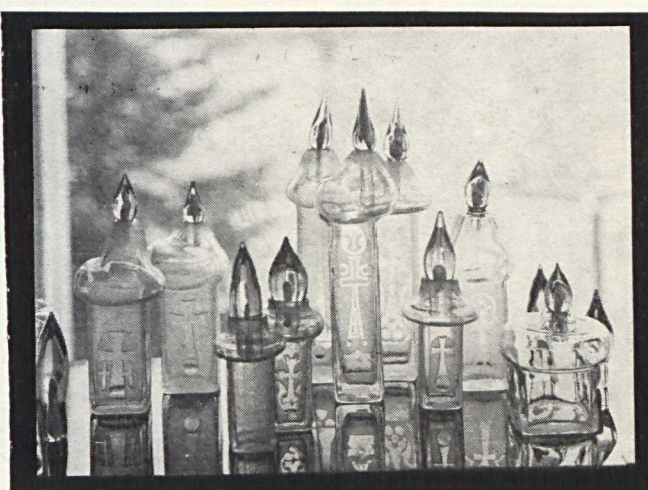
Н. Грук. Рыба.
Керамика

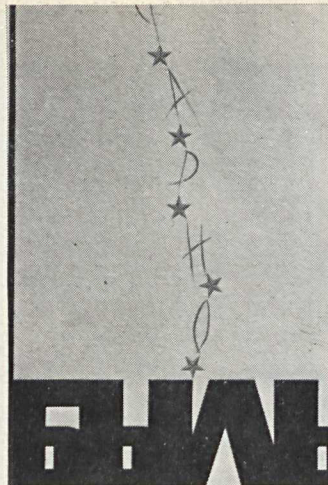
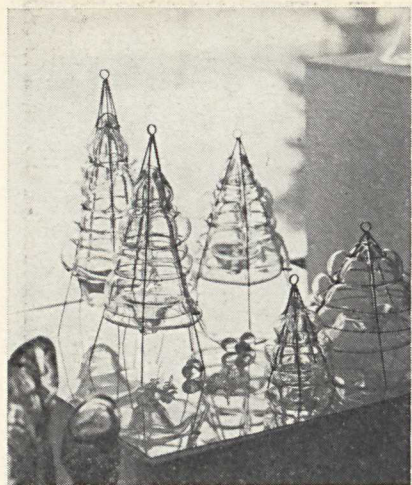
А. Зименко. Сон
разума. Керамика



В. Марковец-Бартлова
Поле экологии.
Смешанная техника

М. Пюкке
Посвящается
землетрясению
в Армении. Стекло





О. Сазыкина
Пойманный ветер.
Стекло

Г. Ноздрин-Плотницкая
Плакат

А. Метлицкий
Семья. Гипс

Г. Сидоревич
Композиция.
Кобальтовое стекло

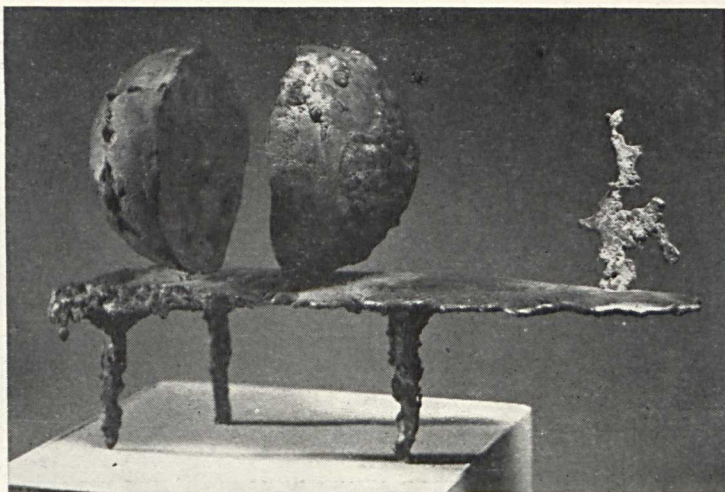
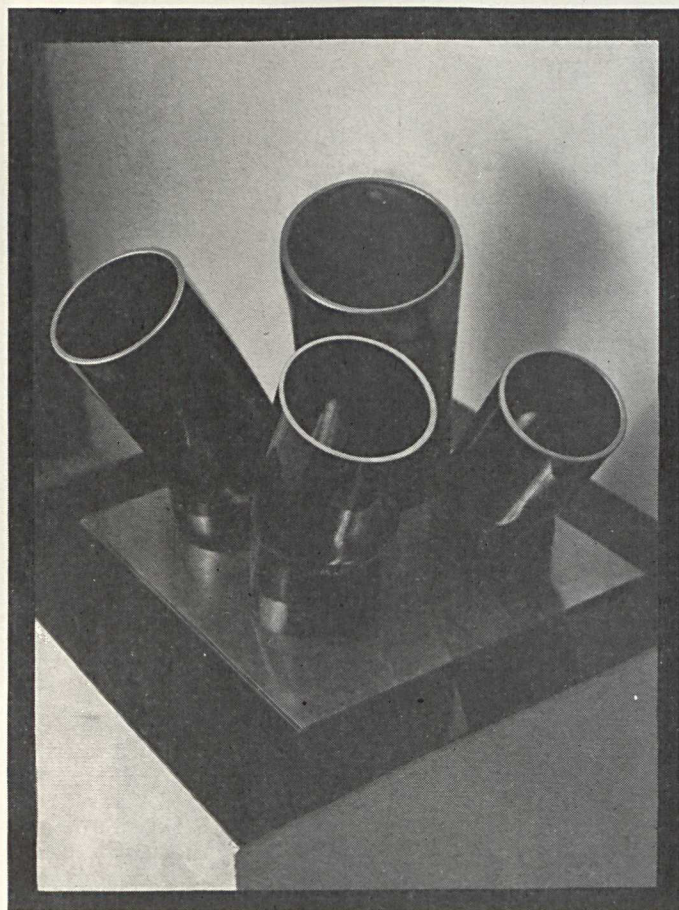
А. Крохалев
Пришелец. Бронза

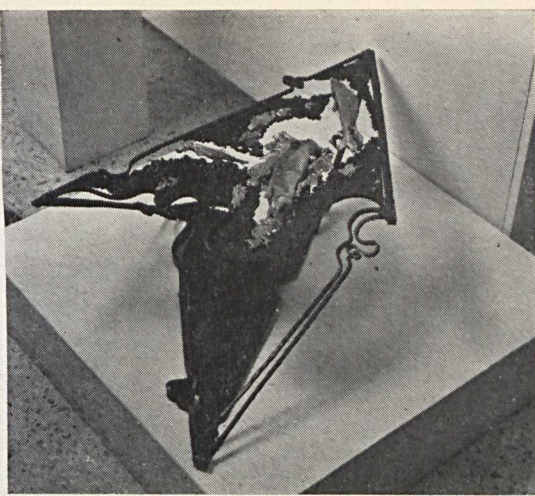
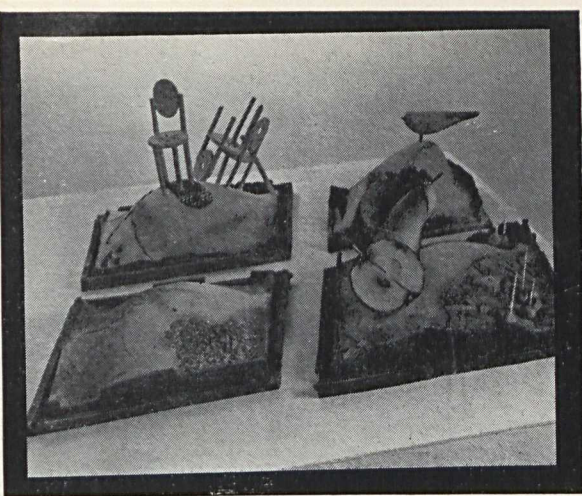
стр. 7
А. Дятлова. Гербарий.
Керамика

Ю. Гудинович
Мертвые воды. Металл

П. Артемов. Цветы
Чернобыля. Дымчатое
стекло

стр. 8
Часть экспозиции
выставки «Художник
и экология»





эффектом, который заставлял зрителя снова и снова возвращаться к произведениям, размышлять, чувствовать, открывать в них новые сюжеты.

Выставка «Художник и экология» — это первая мощная художническая акция в защиту человека, его души и естества, от его неразумного разума — имела большой социальный, психологический, эстетический резонанс и еще раз показала, как тонко и сложно чувствует, осознает, отражает экологическую болезнь современное искусство.

По-разному происходит это в искусствах станковых и декоративных. В графике и живописи, в большинстве своем изображающих человека, природу, предметный и событийный мир, художественно интерпретируется свершившийся факт или, реже, прогнозируются возможные последствия, как, например, в картинах А. Кищенко «Памяти погибших деревень» и В. Тихонова «Предназначение», близких гобеленовому решению.

Что же касается скульптуры, то она в ряде работ неожиданно решительно отмежевывается от своей станковой пасты, от изобразительного языка. По существу, многие композиции были очевидными произведениями декоративного искусства. К таковым можно отнести сложно-ассоциативные работы «Пришелец» (бронза), А. Крохалева, «Пробуждение» (бронза) и «Равновесие» (камень, металл) Н. Андреева, «Памятник чистому воздуху» (стекло) В. Слободчикова. Это симптоматично для признания особой роли декоративного искусства в выражении современных глобальных тем и явлений адекватным им, сложно-опосредованным языком.

Становится очевидным, что само декоративное искусство, преодолев украшательскую интерьерность, сугубую функциональность, а также чисто выставочную абстрактность, вышло на уровень концептуального осмысления мира.

Условно, по эмоционально-содержательному характеру, произведения на выставке можно было разделить на два направления. Первое — боль и скорбь по уничтоженному, невозвратному и суровые угрозы-предсказания близких последствий сегодняшних дней. Второе —

культ красоты, любование совершенством природных форм.

Трагедию живого мира по-своему глубоко переживают все виды искусства. Высокая степень обобщения этого переживания проявилась в ряде произведений. Среди них, словно пробитые током, облысевшие матовые «Цветы Чернобыля» П. Артемова и тончайшие бесцветные гутные формы с «напыленными» бочками «Цезий-86» В. Самохвалова, зловещие кобальтовые растрескивающиеся в «Композиции» и вспенившиеся, готовые взорваться, литые формы «Блока» Г. Сидоревич. Эти произведения, выполненные в разных технологиях стекла, которое издавна принято считать самым мажорным из искусств, здесь звучит своеобразным реквиемом.

Необратимость последствий развития цивилизации веет от беспомощно всплывших из черной воды серебряных рыб в композиции «Мертвые воды», выполненной с мастерским соединением разных металлов Ю. Гудиновичем.

Тема пытки, пронзительно и тонко инструментованная в прозрачных формах грегорианских церквей с поминальными свечами, нашедший и армянских хачкаров М. Пюкке в «Посвящается землетрясению в Армении», продолжается и словно обретает цветную материальность и плоть в скорбных фигурах белорусских женщин в гобелене «Черная былина о нерожденных детях Полесья» О. Демкиной.

Острой уничтожающей сатирой, характерной для современного искусства, отмечены «Синяя птица», стилизованная под зеленый танк, Л. Трапевского, «Рыба», превратившаяся в огромные «костяшки» домино, Н. Грука (керамика), десяток рук из разноцветного стекла в композиции «Голосум» А. Анищика, переросшие в пожирающих человека насекомых в «Зоне» А. Малышева (фарфор), и другие произведения. Умело используя стереотипы наших представлений, авторы этих работ находят поистине парадоксальные интерпретации привычного. Особой удачей в этом направлении представляется композиция О. Сазыкиной «Пойманный ветер». Символ неудержимой свободной стихии — ветер (овеще-

ствленный в прозрачном стекле) оказывается закованным решеткой металлических прутьев.

Особую роль живительного источника, гуманистического оазиса играют произведения, полные поэзии, тихого любования. Они усиливают общую тональность ностальгии по гармонии.

Плакательной дальнобойностью и философской глубиной отличается целая группа остросоциальных работ выставки в целом. Условно можно вынести в своеобразный эпиграф два живописных произведения — «Игры в гласность» В. Губарева и «Зона молчания» В. Вишневского, которые уже в названиях как бы вскрывают главные причины сегодняшнего положения в экологии, культуре и других сферах жизни. Гневным ультиматумом, вызовом душевной и социальной глухоте, демагогии, утопившим здравый смысл, заключительным аккордом художественного протеста можно считать два произведения декоративного искусства: это керамический диптих с тончайше проработанным лепным рисунком А. Зименко «Сон разума» и двухчастный, соединенный крестом, гобелен В. Марковец-Бартловой, гладко сотканный из красных, черных, белых нитей — традиционного для белорусского национального орнамента сочетания — символа Судьбы и... газетных лент с лозунгами, призывами, бумажного мусора, что разбедает ткань жизни, засоряя вековое «Поле экологии».

То обстоятельство, что разговор о выставке, а тем более о ее декоративно-прикладном разделе, вопреки современной тенденции анализировать прежде всего формальные искания, сам собой переместился в плоскость решения «Темы», еще раз убеждает в правомерности в данном случае тематической направленности выставки и актуальности самой темы.

Быть может, острое, глубокое, эмоциональное и образное переживание экологии искусством вообще, и декоративным в частности, не как темы, а как заботы, боли и тревоги искусства, станет гуманистическим импульсом к осмыслению и разрешению ее в жизни.

Лариса Финкельштейн





Окружающее пространство

Костюмы и реквизит

Куклы и маски

Свет и звук

Вода и огонь

Актеры и зрители

Театр на улицах мира

Анатолий Силин

Международный фестиваль уличных театров «Караван мира» проходил с 12 мая по 21 сентября в Москве, Ленинграде, Варшаве, Праге, Западном Берлине, Копенгагене, Базеле и Лозанне (Швейцария), Блуа (Франция) и Париже. По всему маршруту проехали со своими спектаклями восемь трупп: клоун-мим-театр «Лицедеи» и музыкальная шоу-группа «Своя игра» (СССР), «Дивадло на Провазку» (ЧССР), интернациональный театр «Футсбарн», польская группа, эмигрировавшая в 1985 году в Италию, — «Театр 8-го дня», французский театр «Компани дю Азар», испанский бродячий цирк «Периллос» и театр «Нуклео» из Италии. В разных городах к ним временно подключались другие труппы. Так, в СССР, где фестиваль был наиболее представительным, работали еще семь театров и пять соло-клоунов, в их числе известные уличные театры «Догтруп» (Нидерланды), «Космос колей» и «Ройял де люкс» (оба — Франция), клоун Леонард Питт (США), «король дураков» Джанго Эдвардс из Нидерландов и другие; в Западном Берлине — местные театры «Уфа-фабрик» и «Пан-оптикум» и т. д.

Помимо спектаклей в каждом городе проходили рекламные уличные шествия («парады», как их называют на Западе), было несколько совместных гала-концертов, состоялся даже комический мини-матч в перерыве между таймами официальной отборочной встречи чемпионата мира по футболу между командами СССР и Исландии в Лужниках. Наконец, в процессе совместной работы все театры «Каравана» подготовили и показали в разных странах грандиозный совместный уличный спектакль «Одиссея-89».

Традиционная драма и классическая опера, театр модерн-танца и цирк, варьете и ансамбли старинной музыки, великая поэзия и площадная клоунада, трагедия и фарс, пантомима и сюрреалистические грезы — все это жило и работало рядом, одновременно, а иногда сосуществовало в одном спектакле. Ничто не было общим. Ничто, кроме общей идеи — нести средствами театрального искусства добро и мир всем людям Земли. На Западе так и писали «Mir caravan». Чисто уличными театрами, то есть такими, которые работают только под открытым небом, были «Догтруп», «Космос колей», «Ройял де люкс», «Пан-оптикум» и цирк «Периллос». Другие имели в репертуаре как традиционные, так и уличные спектакли: «Лицедеи» — «Катастрофу», «Нуклео» — «Лючи» (лучи, свет), «Компани дю Азар» — «Фигаро» (адаптация оперы Моцарта) и «Сарабанду», «Театр 8-го дня» — «Донесение из осажденного города» и «Мясо и революция», «Дивадло на Провазку» — представление для детей «Мир снов», «Академия руху» (ПНР) — политические хеппенинги и т. д. Наконец, некоторые театры играли на воздухе отдельные сцены своих спектаклей. Так, «Футсбарн» играл на крыше своего шашито пролог «Мастера и Маргариты» — появление Воланда и его свиты, а в антракте на улице у входа в шашито — сцену казни Христа; «Уфа-фабрик» исполнял в городской среде (в том

числе в Москве на Красной площади) отдельные номера своей кабаре-программы; данс-театр «Шусаку и Дорму» из Голландии показывал в парке среди деревьев некоторые хореографические композиции.

Окружающее пространство.

Все, что окружает театр под открытым небом, — земля и водное пространство, воздух и деревья, архитектурные сооружения и зрители — все это обычно «задействуется» в представлении. Так, театр «Нуклео», играя «Лючи» в ленинградском парке, поселил своих персонажей (обезьяну, ведьму, певца) на деревьях и на крышах торговых киосков, а в московском парке ЦДСА — на пьедестале групповой бронзовой скульптуры, изображающей бравых пограничников с верным Джульбарсом. Когда «Одиссею» играли в Копенгагене на берегу канала, то в финале к берегу подошла настоящая трехмачтовая шхуна, на которую взойшли все участники представления и отплыли в никуда...

Очень интересный эпизод на стене многоэтажного жилого дома показал «Компани дю Азар» в спектакле «Сарабанда». С крыши вниз медленно спускается девушка (закреплена за пояс на тросе, переброшенном через блок). Снизу так же медленно поднимается к ней юноша с букетом цветов (закреплен на втором конце троса и одновременно служит как бы противовесом). На середине пути они встречаются, он дарит ей цветы, после чего они сплетаются в горячем объятии и поцелуе, болтая ногами в воздухе. Но вот кавалер отпустил на секунду свою даму, она стремительно низвергается вниз, он так же стремительно возносится на крышу...

Группа «Космос колей» («Железная дорога и космос») у себя во Франции выступает на маленьких железнодорожных станциях, обыгрывая платформы, пристанционные постройки, даже проходящие поезда и вовлекая в действие всех встречающих, провожающих и пассажиров. Но в ленинградском ПКЮ им. Кирова актеры нашли ветхое, полуразвалившееся здание бывшего летнего театра. Атмосфера запущенности, заброшенности, замшелости полностью соответствовала атмосфере их спектакля. Шел он всего 30 минут, и как бы ни о чем — так, зарисовка из прошлого, вокзальная суета периода первой мировой войны. Но, Боже мой, какая ностальгия стояла за этим, какая атмосфера царил на площадке, как щемило сердце от этой старой польской песни, обреченности, суety и тщетности надежд, от мальчишеской ссоры и девочки с цветами, от звуков аккордеона и дыма проходящих поездов. Руководитель театра, постановщик спектакля и один из шести актеров — Владислав Знорко — поляк по крови. Может быть, поэтому все время вспоминалась атмосфера старых фильмов Анджея Вайды?.. Окна старого театра стали окнами проходящего поезда, в котором мелькали забытые лица давно и навсегда уехавших из жизни людей.

Костюмы и реквизит.

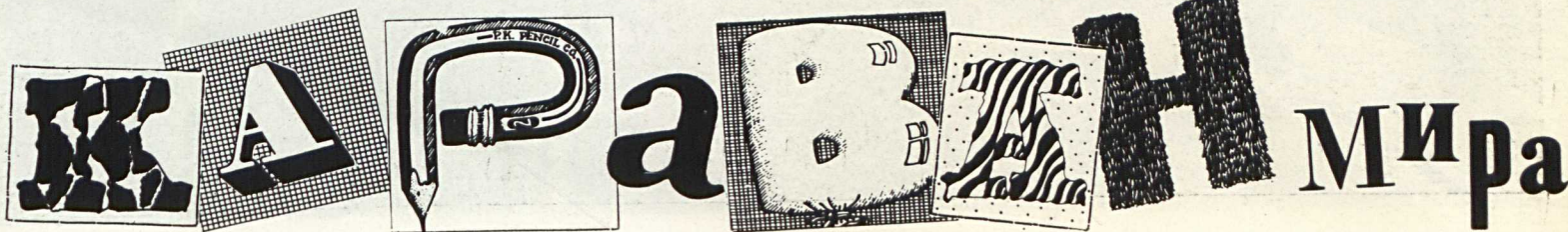
Нередко костюм определяет характер персонажа (костюмы Белого и Черного ангелов в «Нуклео»), костюмы дирижера и оркестрантов в «Ройял де люкс», костюмы амазонок и рыцарей в «Периллосе»). Но есть и бытовые, и исторические костюмы, как-то переосмысленные.

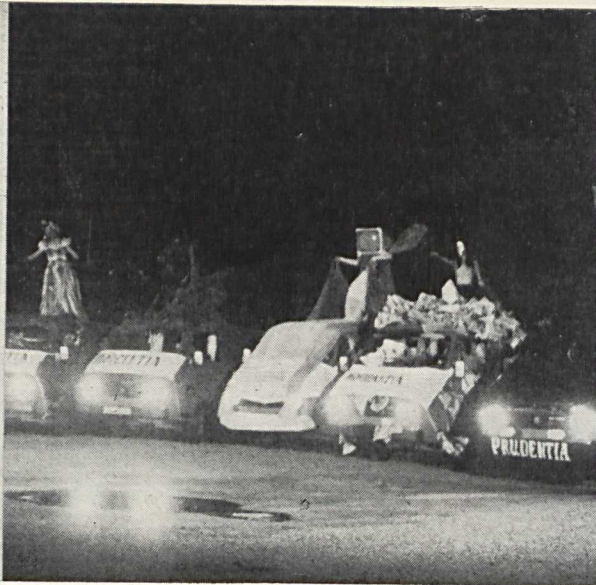
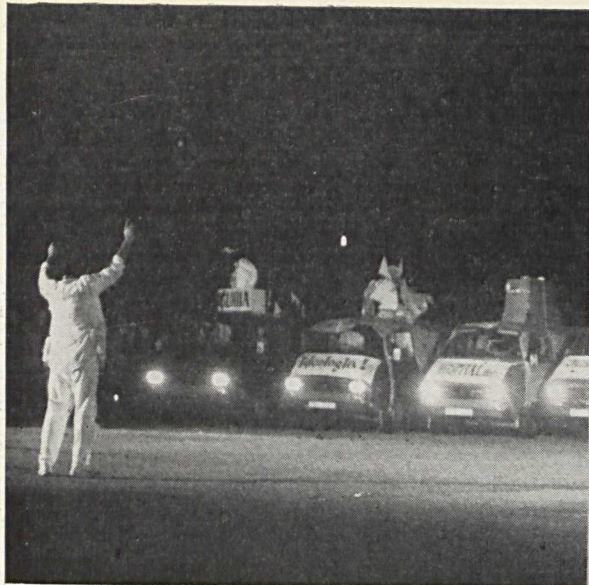
Чаще всего уличные театры сочиняют некие абстрактные костюмы из всего, что попадает под руку. Так, негры ансамбля «Коко» были в белых пудренных париках (спектакль «Фигаро»), так, из мотоциклетных шлемов, горнолыжных ботинок, рюкзаков, повешенных на грудь, и комбинезонов родились костюмы «летчиков» («Катастрофа» в театре «Лицедеи»). Иногда сценический костюм — это просто полуодетые (чтобы не сказать «полуголые») люди, выставившие напоказ части тела, которые обычно прячут или с подчеркнута утрированными вторичными половыми признаками. Цель одна — эпатировать, шокировать зрителя.

Реквизита в спектаклях уличных театров много. Иногда это обычные бытовые вещи, исполняющие какие-то символические функции, а иногда — просто предметы для игры: яркие флаги, булавки и горящие факелы, которыми фехтуют и жонглируют актеры театра «Нуклео»; конфетти, клочки бумаги, пух и перья, которые летят по воздуху в «Одиссее» (эпизод «Лицедеев»); стиральные машины и холодильники, чашки, тарелки и блюда, которые плющат молотами и бьют об асфальт актеры «Ройял де люкс»; потроха и освежаванные туши животных в эпизоде «Циклопы» из «Одиссеи» (театры «Нуклео» и «Футсбарн»); огромные надувные шары и длинные удильщицы с привязанными серебряными лентами, которые постоянно использует в своих спектаклях и парадах театр «Лицедеи».

Многозначно используют театры обычную краску. Актеры «Ройял де люкс» с помощью краски устраивают «салют» среди бела дня. Они набирают из бочек полные ведра краски разного цвета и выплескивают ее высоко в воздух. Феерическое зрелище! А в «Сарабанде» той же краской долго, сосредоточенно и ритуально мажут друг другу ступни ног, кисти рук, лица...

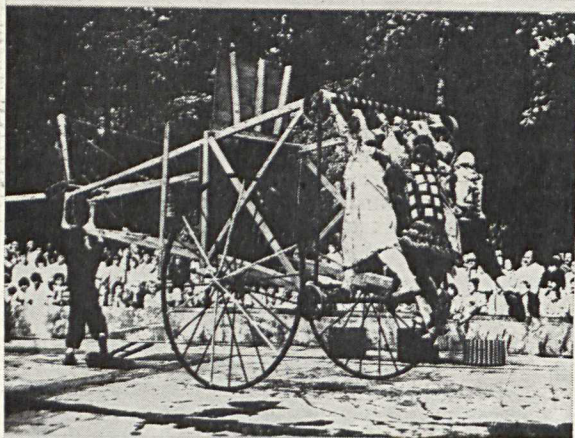
В театре «Нуклео» в спектакле «Сумерки» (пластическая версия пьесы Жана Жене «Служанки») на сцену выходит актер с маленьким макетом театральной сцены, висящим на груди. Он

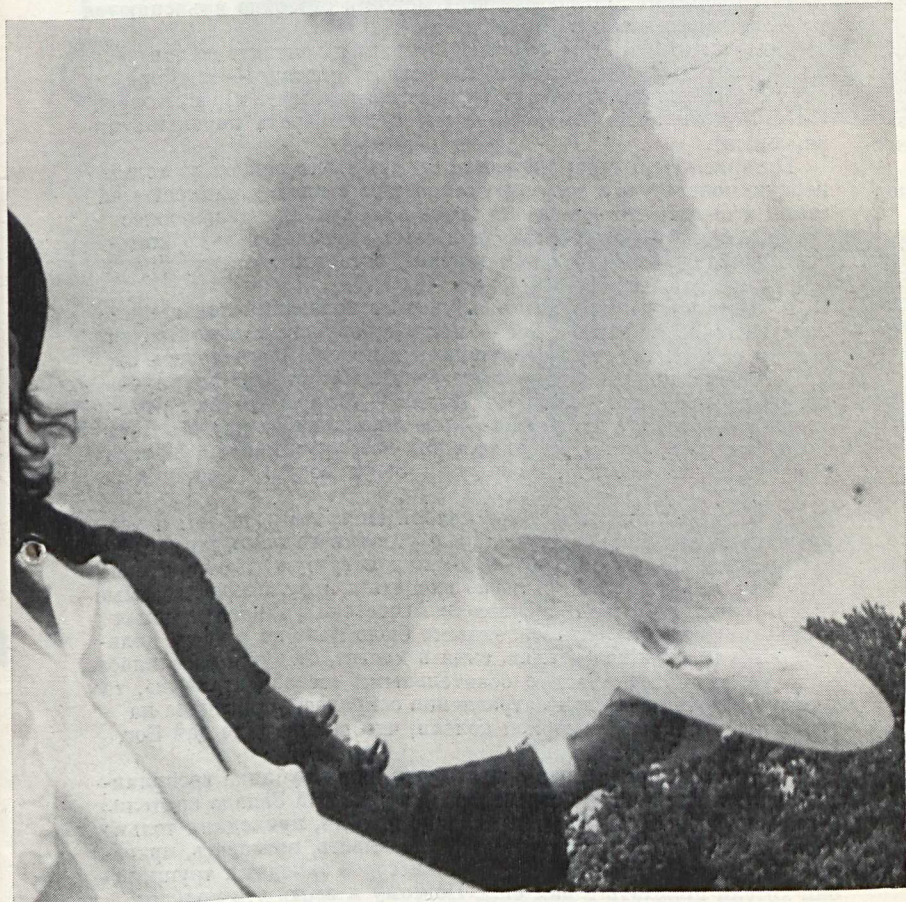
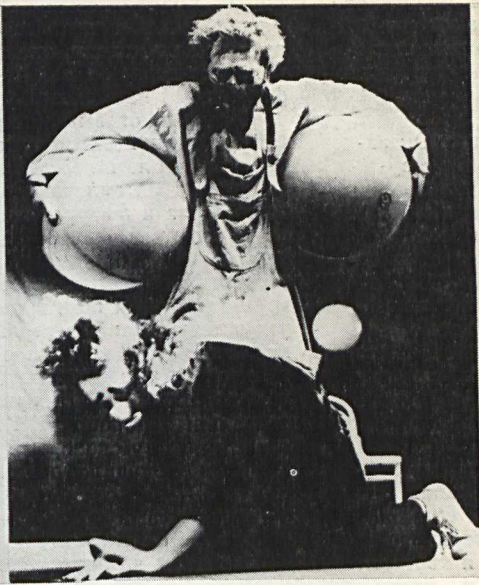




КАРАВАН

Мира





KARVAN mir



дергает за шнурок и открывается бархатный занавес, жаждающая кнопка — и вспыхивают маленькие лампочки-прожектора, достают фигурки на вертикальных тростях, водят их по миниатюрной сцене, сам озвучивает диалог — и так проигрывает один перед зрителем целую сцену спектакля.

Куклы и маски.

Непременный атрибут почти любого уличного театра. Оказалось, достаточно надеть на артиста мешок из рогожи и просунуть сквозь него два заостренных сучка, как зритель полностью принимает условия игры и верит, что это бык («Сарабанда»). Очень интересные куклы, если их так можно назвать, показал западноберлинский театр «Пан-оптикум». Представьте себе сачок для ловли бабочек, только огромных размеров (бамбуковый шест длиной где-то метров 6—8 и мешок из легкой материи метра 3—4 в диаметре). Но мешок не обязательно белый, он может быть любого цвета или любого сочетания цветов. И не обязательно треугольный, он может быть и круглый, и квадратный, и любой произвольной конфигурации. Когда артист водит «сачком» в воздухе, мешок надувается, приобретает форму, объем.

В спектакле «Жемчужина» театра «Футсбарн» через всю арену, медленно переваливаясь, ползет скорпион. Артист тащит его на палке, а в палку вмонтирован фонарик, который освещает скорпиона... Плывет в воздухе огромная рыба (все актеры «ведут» ее на поднятых руках) с большими плавниками и хвостом, орел пикирует на нее с высоты, она «ныряет» на дно и... через минуту целый косяк мальков плывет по арене. Оказывается, плавники и хвост большой рыбы смонтированы из рыбьих масок, актеры мгновенно надели их на себя, и вот они все «плывут», лениво шевеля кистями рук — плавниками...

Клоун из США Леонард Питт выходит на сцену в строгом костюме-тройке, при галстук и белоснежном платочке, выглядывающем из нагрудного кармана, сдергивает с заранее поставленного столика покрывало, и зритель видит десятки прекрасно выполненных масок — от вполне реальных, хотя и шаржированных, до абсолютно фантастических. Большую часть Питт привез из Индонезии, где он специально учился у крупнейших мастеров этого старинного народного промысла, кое-что он впоследствии выточил сам.

— Как вы думаете, что это за человек? — вопрошает он, подняв над головой одну маску. — Это мужчина или женщина?.. Молодой или старый?.. Высокий или низенький?.. Вот такой?

Он надевает на лицо маску и мгновенно преображается. Он предлагает всем желающим выйти и самим попробовать. И вот на глазах восхищенных зрителей молодая девушка превращается в старого хитрющего турка в феске, а застенчивый угловатый юноша — в короля джиннов, Повелителя Вселенной...

Свет и звук.

Ночью уличные театры используют огонь, а в качестве звукового сопровождения — акустические музыкальные инструменты, собственные глотки и все, что может греметь. «Нуклео» в спектакле «Лючи» использовало несколько стандартных театральных прожекторов не только для освещения: прожекторы еще помогали управлять вниманием публики.

Театр «Дивадло на Провазку» в спектакле «Одиссея» использовал фары автомобилей. Театр «Футсбарн» в той же «Одиссее» устроил игру теней в сцене «Ад». В спектакле «Сумерки» театра «Нуклео» тоже играли тени. Один актер, стоя на коленях перед прожектором, страстно произносит монолог, на заднике — его громадная тень, а задник черный. Черное на черном, а не на белом, как мы привыкли, — это уже интересно. Вот вдоль задника крадется второй актер. Он одет в белую рубашку, в одной руке свеча, в другой — нож. Первый его не видит, но спиной ощущает надвигающуюся угрозу, резко поворачивается и на заднике отпечатывается его громадный черный профиль. Он тоже выхватывает нож. Настоящий нож фехтует с тенью ножа. Огромная тень первого актера пригибает маленького человека к земле, выбивает нож у него из рук, и вот черная тень ножа вонзается в белое пятно рубахи. Свеча гаснет, белое пятно исчезает, человек умер...

В представлениях «Футсбарна» и «Нуклео» действующими лицами были музыка и шумы. Музыка живет вместе с актерами, страдает и рыдает, хохочет и поет с ними вместе, усиливая и разрушая человеческие эмоции.

В спектакле «Лючи» есть любовная сцена трубы и аккордеона. Дуэль, соперничество, страсть, влечение — все это звучит в музыке. Потом трубач выхватывает у барабанщика палочки и убивает ими свою возлюбленную, символически вонзая их в ее тело, как бандерильи в тело быка.

Вода и огонь.

Водой больше всех увлекаются «Лицедеи». В «Одиссее» они обливают всех участников просто струей из брандспойта. В финале спектакля «Катастрофа», когда самолеты-тачки терпят кру-

шение, появляется пожарная машина и актеры заливают всю площадь, в том числе и самих себя, мыльной пеной. Актеры стоят в ней по колено, она лежит сугробами на их головах и плечах, а три пилота в центре просто превращаются в белый бесформенный памятник погибшим авиаторам...

С живым огнем работают все. В спектакле «Лючи» актеры жонглируют горящими факелами, прыгают сквозь горящие арки, выдыхают пламя. Часто используются веревки, пропитанные керосином. Ими оплетают элементы оформления, из них выкладывают слова и фигуры, а когда эти веревки поджигают, появляются огненные орнаменты. В сцене Голгофы («Мастер и Маргарита») у «Футсбарна» между крестами и распятыми разбойниками и Христом горели костры. В одном из парадов театра «Догтруп» кавалеры шли в цилиндрах, на которых как кивера были укреплены длинные горящие свечи. В театре «Пан-оптикум» выходил актер, который нес в руке сковороду, держа ее за длинную ручку. На сковороде что-то тлело, пробегали голубоватые язычки пламени (говорят — это фосфор, перемешанный со... стиральным порошком!). В ритме музыки актер постукивал палочкой по дну сковороды, и с каждым ударом ярко вспыхивало и тут же опадало оранжевое пламя. Продолжалось это чудо минут 5—7, и все зрители, затаив дыхание, следили за пляшущим под музыку пламенем, не в силах отвести взор.

Актеры и зрители.

И актеры уличных театров, и зрители на Западе сильно отличаются от наших. Актеры умеют делать все! Они прекрасно поют и танцуют, в совершенстве владеют искусством акробатики и пантомимы, профессионально играют на многих музыкальных инструментах и пляшут на ходулях, лихо жонглируют и выдыхают пламя. Они сами строят декорации и изготавливают реквизит, шьют костюмы и делают маски, устанавливают звук и направляют свет, водят автомобили всех марок и свободно изъясняются на нескольких языках.

Все уличные театры работают в прямом контакте со зрителями, пытаются вовлечь их в совместное действие — и «Догтруп», и «Компани дю Азар» (красят зрителям ноги), и Леонард Питт (предлагает примерить маску и изобразить появившийся персонаж).

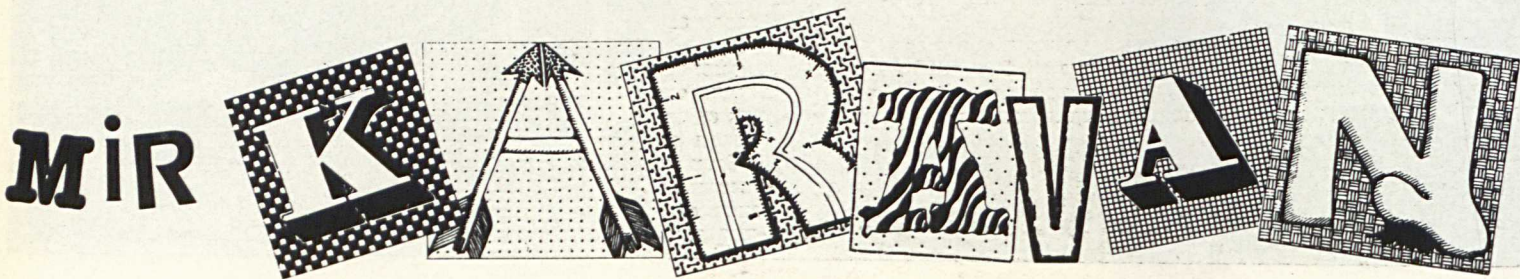
В цирке «Периллос» циркачки просто вытаскивают из толпы первую попавшуюся девушку, сажают ее в клетку, запирают на замок и поднимают клетку на тросе в воздух. Все дальнейшее представление — это борьба двух злых амазонок и двух благородных рыцарей: одни хотят девушку оставить в плену, другие стараются ее освободить.

В «Катастрофе» три летчика, уходя в последний полет, прощаются со всеми зрителями — целуют девушек, становятся на колени перед какими-то старушками и просят благословить их, мужественно пожимают руки ветеранам. Катастрофа неминуема, раздается крик: «Спасайте детей!» — актеры хватают ребятшек и переносят их с одного края площадки на другой. Дети бегают за актерами: «Дяденька, меня возьмите, меня!..» Матери и бабушки хватаются за сердце и бегут вокруг площадки за детьми.

Такая манера игры требует полной актерской свободы и раскрепощенности, наличия абсолютно утерянного нами дара импровизации. Но ведь подобные спектакли требуют и от зрителя такой же свободы, умения легко входить в игру, в предлагаемые обстоятельства. Увы! Тут сравнение советских, закрепощенных и запуганных зрителей с западными было явно не в нашу пользу. Там, где западная девица, сидя в клетке, от души веселилась, напропалую кокетничала с обаятельными «освободителями», там наша советская девушка затравленно озиралась, приседала на корточки и накрывала юбкой колени, чтобы снизу, не дай Бог, ничего такого не увидели...

Хотя истины ради надо сказать, что наша публика воспринимает спектакли гораздо серьезнее и глубже. На Западе зрители были настроены более легкомысленно, что ли, приходили только веселиться. Наши ходили в театр переживать, познавать, приобретать. Это поразило актеров и режиссеров западных трупп, все они хотели приехать к нам еще. Поэтому я верю, что пройдет немного времени, и вновь прокричит петух, и запоем погонщик, и ударит пятками осла бродячий лицедей, и вновь двинутся в путь навьюченные верблюды, «Москвичи» и «Жигули», автобусы и РАФы. КамАЗы с прицепами и МАЗы с домиками на колесах, с палатками и велосипедами, с шапито и декорациями, с холодильниками и примусами, с детьми и собаками, с артистами и музыкантами...

Эй, Вы! Там, на перекрестке! Вы, Вы, я к Вам обращаюсь! Частные «Волги» и персональные «Чайки», рекламные плакаты и очереди за мылом, политические митинги и предвыборные лозунги, постовые и проститутки, прохожие и туристы! А ну, посторонитесь! «Караван мира» едет! Дорогу театру улиц и площадей!



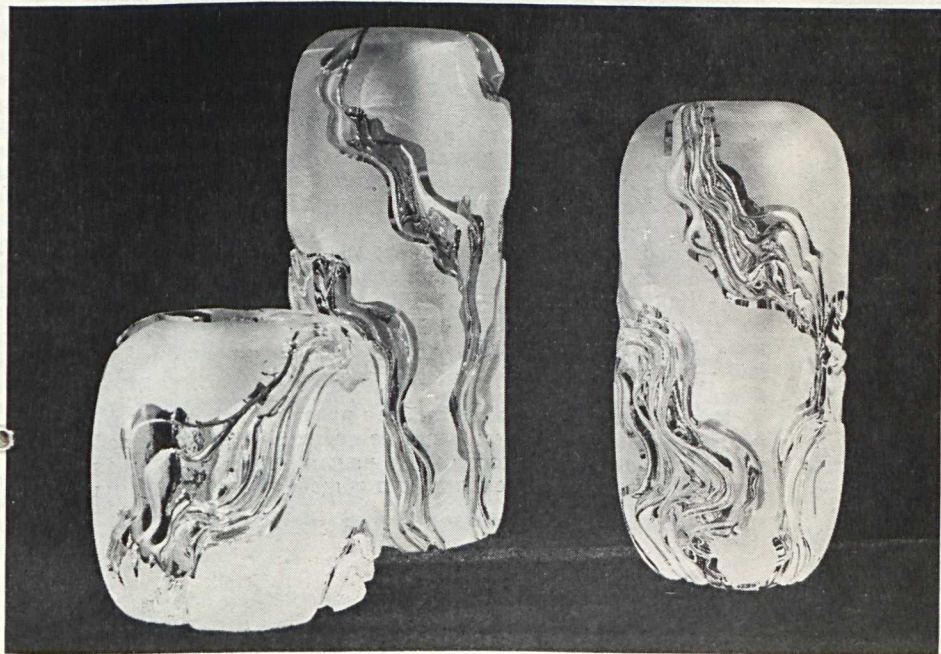
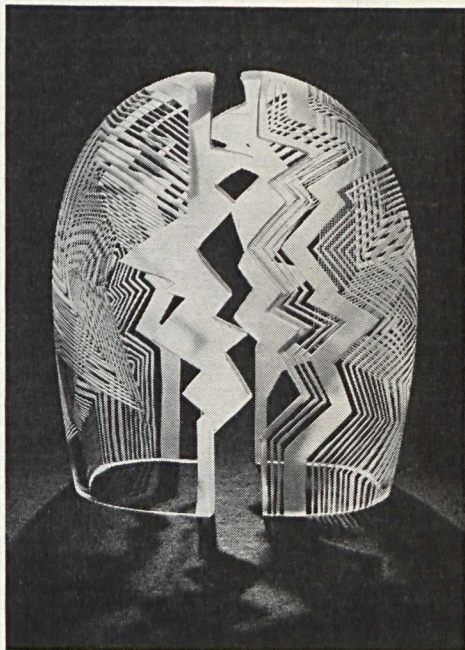
Ольга Киричек



Декоративная композиция «Омут». Хрусталь, гравировка

Декоративная форма «Энергия». Хрусталь, гравировка

Декоративная ваза «Март». Хрусталь, пескоструйка



Ольга Киричек — художник нового, молодого поколения мастеров Ленинградского завода художественного стекла.

Ее творческий почерк вполне узнаваем, эстетические привязанности определены. Напряженные ритмы современного мира и культурная традиция модерна составляют интерес художника. В работе над формой автор ищет пути соединения конструктивности дизайна с декоративностью модерна. В первом ее привлекает ясность и динамизм графического языка, адекватного современному ритму жизни, в модерне более всего волнует пластическая выразительность природного мотива.

Молодой художник, поколения 1980-х годов, входит в жизнь со своим багажом эстетических ценностей. Для него нет проблемы выбора между абстрактным и конкретным ходом художественного мышления. Ясно, что синтез этих двух начал — как организующего и выражающего — должен лежать в основе создаваемых произведений.

Для Киричек графический опыт Вазарелли дает сильнейший творческий импульс в ритмической, динамической и даже формообразующей организации вещи. В композициях: «Энергия», «Супрематический», «Март» и других форма словно вяжется плотным, напряженным рисунком гравировки. Стекловые композиции обретают новое, далеко не утилитарное значение, в них заложен образ-символ более общих понятий, связанных скорее с технократией нашего века.

Векания времени находят отклик в работах Киричек. Мода как лакмусовая бумажка изменения социального вкуса волнует художника. При этом проявления ее носят как чисто внешний, формальный характер: тяга к дутым объемам подобно «буфам», как в случае с композицией «Энергия», так и глубокий внутренний смысл — ветер «ретро», пронесшийся над нами, начиная от костюма, мебели, ювелирного украшения и кончая ностальгией исторической памяти, приводит к рождению таких работ, как «Летний сад», «Херсонес», «Адриатика».

Но при всем стремлении к знакам современности надо помнить, что О. Киричек выросла на эрмитажных коллекциях мирового стекла. Классический портик Петербурга формирует сознание рожденных за его фасадами. И суть состоит не в противоречивом отношении к традициям, а в том, что художник изначально воспитывается на скрупулезном, ремесленном отношении к изделию, стремлении сделать вещь «ювелирно», с равным вниманием как к целому, так и к детали, к рациональной осмысленности пластических объемов, их ритмики, жизни в пространстве. Классическая строгость, немногословность, отточенность проявляются в зрелых вещах Киричек «Менуэт», «Летний сад», «Орхидеи».

Киричек — художник близкий скорее к литературному выражению своих идей, чем к их отвлеченному знаковому воплощению. Ее творческую фантазию более всего питает природный мотив. Модерн же то уникальное состояние художественной практики, где живой растительный орнамент мягкой, текучей линией переходит в художественную условность. Вот эта-то магия конкретного и условного заворачивает художника.

Ольга Киричек — художник производства, и все проблемы нынешних «мучеников» производственного потока ложатся на ее плечи. Находки, сделанные в творческих композициях, подсказывают новые ходы для создания массовых вещей. О. Киричек — молодой автор, и мы ждем от нее нестандартных решений в столь трудной работе со стеклом.

Елена Власова

Воспитать всесторонне развитую личность

Айя Баумане, преподаватель кафедры художественного текстиля Латышской Академии художеств.

— Какую роль в успехах латышских художников декоративного текстиля Вы отводите художественному образованию, и в частности, Латышской Академии художеств, в которой Вы преподаете?

— Крепкий профессионализм, широта мировосприятия, самостоятельность мышления и другие качества, способствующие творческим успехам художников, формируются в стенах Академии. Среди них есть и еще одно очень важное качество: чувство собственного достоинства.

Вопреки распространенной тенденции на нивелирование личностных качеств, в нашей Академии культивируется уважение к личности студента — человека, художника. Уже на первых уроках, которые с первокурсниками проводит признанный мастер, основатель латышского гобелена и самой академической школы Рудольф Хеймратс, закладываются основы и профессионализма и уважения одновременно. Хеймратс считает это одним из важнейших факторов в воспитании художника.

— Сейчас в так называемых прикладных вузах редко встретишь в качестве преподавателя творческого художника, тем более выдающуюся личность.

— Наверное, многое зависит от позиции каждого вуза — кого, какого специалиста он хочет воспитать: если «прикладника», то, может быть, достаточно пригласить квалифицированного производственника, а для воспитания художника как личности нужен иной масштаб во всей системе преподавания. Считаю, что результативность системы Латышской Академии прежде всего в том, что она не замыкается на узкопрофессиональных задачах, а ставит своей целью подготовку всесторонне развитой творческой личности. Именно такой подход позволяет нашим выпускникам плодотворно работать не только в текстиле, но и в мультипликации, в живописи, в других областях художественной деятельности.

Чтобы развить творческие способности студента, надо научить его ВИДЕТЬ — в искусстве, в жизни, в натюрморте и в орнаменте — всюду видеть способ художественного самовыражения, получать импульс, побуждающий к творчеству. Здесь многое зависит от внутреннего мира студента, который формируется семей, школой, но в самой большой степени — вузом. Осознавая эту ответственность, Академия подходит к выбору преподавателей крайне требовательно. У нас существует негласный закон: преподаватель должен быть самоценной творческой личностью. Постоянно творчески развиваясь, он и студента формирует как творческую личность. Этот принцип сохраняется и в отношении программных занятий. Мы придерживаемся общего русла программы, но в каждом отдельном случае, учитывая индивидуальные склонности студента, придумываем специальные задания. Мы рассматриваем взаимоотношения учителя и ученика как процесс сотворчества. Например, преподаватель и студенты вместе обсуждают представленные студентами эскизы. Этап эскизирования мы считаем очень важным, потому что в нем с наибольшей силой проявляются и развиваются творческие способности.

В ходе занятий между преподавателем и студентами возникают беседы: конечно, об искусстве, но не только — о политике и социальных проблемах тоже. В широком понимании ХУДОЖНИК — это и философ, и гражданин, и демократ. От уровня культуры во многом зависит духовное здоровье нашего народа, а с ним и здоровье общества. Своей преподавательской деятельностью мы участвуем в создании гуманного общества.

Я убеждена, что в любой узкой специальности художник принесет больше пользы, если он получит широкое гуманитарное образование. Наш опыт показывает, что такие выпускники, как правило, работают лучше тех, которых готовили только к «их» делу. Поэтому я — сторонник классического художественного образования. Если художник умеет рисовать фигуру — он умеет рисовать все (но, увы, с рисованием фигуры есть проблемы иного рода: за 1 р. 30 коп. не хочет позировать даже человек с улицы, а профессиональный натурщик тем более. Нерешенность экономических вопросов негативно сказывается на учебном процессе). Считаю, что необходимо увеличить количество часов на занятия рисунком, композицией и живописью.

Особое внимание нужно уделить условному декоративному изображению. В годы моего студенчества эта дисциплина входила в курс рисунка, и сейчас я по своей инициативе возрождаю эту практику — специфика нашего факультета должна быть полнее отражена в программе. Художественный текстиль — масштабное по значимости и возможностям искусство, и не надо настаивать на придании ему сугубо промышленного уклона (а такое давление мы часто испытываем и уже имеем потери в программе, заданиях и результатах).

Все понимают, что система художественного образования нуждается в существенных корректировках и обновлении, но кто возьмет на себя смелость сказать: как это сделать! И вот первые размышления по этому поводу мы напечатали в «ДИ», № 1. Ждем откликов.

Продолжаем печатать крупными буквами опыт разных вузов, в надежде что они будут полезны при формировании новых учебных программ подготовки художников декоративного искусства.

— В число специфических для Вашего факультета дисциплин входит изучение народного искусства. Судя по отсутствию в работах Ваших студентов и выпускников поверхностных стилизаций, уважение к народному искусству в них воспитано. Не пора ли сделать следующий шаг — к изучению семантики народного искусства, тем более что латышский текстиль склонен к выразительной иносказательности?

— Вы правы, это огромный непознанный пласт народной культуры. Сейчас в нем ведутся прямо-таки археологические раскопки: очень мало сохранилось предметов с изобразительной «письменностью». Например, тканые народные пояса — их орнаментальное узорочье не что иное, как система знаковых изображений. Если перевести их на слова, то в одном таком девятиметровом (есть такие!) поясе можно прочитать всю историю нашего народа. Считаю, что эту письменность необходимо изучать во всех вузах, связанных с материальной культурой. Сейчас, в пору возрождения интереса к историческим корням, углубленное, на новом уровне, изучение народного искусства должно стать частью обязательной программы. Но проблематично найти преподавателя, который из отдельных публикаций собрал бы цельную картину символов, создал бы методику их изучения.

В плане необходимых нововведений мне бы хотелось затронуть вопрос компьютеризации. Уже во всем мире художники работают с компьютерами. При их использовании главенствующее значение приобретает первоначальная идея, а все остальное — расчет нитей, колорит, композиционные варианты и даже само ткачество могут осуществить компьютеры. Пока мы не имеем ни таких машин, ни преподавателей для работы с ними. Поэтому для нас особое значение приобретает обмен студентами и преподавателями с аналогичными вузами других стран. Такие обмены уже состоялись с ФРГ, Польшей, есть договоренность с Америкой. В целом эти меры компьютерной проблемы не решают, но имеют огромное значение в плане творческого общения.

— Техническая оснащенность наших вузов, действительно, оставляет желать много лучшего, зато в творческом плане нашим художникам есть чем поделиться. Все отметили раскованность и смелость экспериментов латышских участников Международного симпозиума в Дзинтари.

— К творческим экспериментам мы побуждаем и поощряем студентов на самых ранних стадиях учебы в Академии — и это зафиксировано в программе, над которой мы работаем постоянно. Кроме того, мы стараемся развить все грани одаренности студента. Например, в стенах Академии студенты занимаются хором с духовым инструментом. Наш камерный хор знаменит и за пределами республики и страны — в его репертуаре и классика, и духовная музыка. На Рождество, по инициативе студентов, хор поет в соборе. Возникла идея сдачи экзаменов по эстетике в действующем соборе этнографического музея. Введено изучение истории религии. Все инициативы, способствующие духовному и творческому росту, мы стараемся поддерживать.

— Однако студенты и выпускники вашего факультета имеют и критические настроения. Считаю, что на занятиях живописью и графикой их «оставляют без присмотра», уделяют мало внимания — и вообще, — говорят они, — многое пора менять.

— И я, и мои коллеги это мнение разделяем. Конкретно с кафедрами рисунка и живописи нам следует искать большего понимания и взаимодействия. По поводу перемен «вообще» у нас есть идеи, и студентов мы попросили выдвинуть свои предложения по пунктам, чтобы каждый из них учел в дальнейшей работе нашего факультета. Новое время выдвигает свои условия и наряду с сохранением лучших традиций в системе обучения художника необходимы нововведения.

— Нововведения требуют творческой инициативы преподавателя — каким образом он поощряется?

— Как-то укоренилось в нашей жизни мнение: «скажи спасибо, что твою инициативу принимают» — это и есть «поощрение». Вряд ли можно считать поощрением и зарплату в 180 рублей — наверное, и здесь необходимы нововведения в духе времени.

Как видите, упоминание о плате прозвучало в самом конце нашей беседы. На первом месте по-прежнему остаются заботы о новых поколениях художников, о нашем искусстве и в конечном счете — о нашем национальном и общечеловеческом будущем.

Как учат в Венгерской Академии

Надежда Корниенко (Москва), Феликс Якубаускас (Вильнюс), Андрей Негура (Кишинев), художники, получившие образование в Венгерской Академии декоративно-прикладного искусства.

Мы учились в Венгрии в разные годы, но мы чувствуем себя однокашниками — учеба в Венгерской Академии сроднилась нас. Это были годы напряженной и радостной учебы. Радостной потому, что вся постановка учебного процесса — определенность целей и способов их достижения во многом соответствовала нашим представлениям об идеале.

Здесь не только ценились индивидуальные особенности студента, но и занятия строились с учетом этих особенностей. Нам, привыкшим «не высовываться», предлагалось выступить с инициативой, которая всегда поддерживалась и поощрялась. С непривычки мы никак не могли перестроиться на такое личное самосознание, и нас нередко корили за приверженность стереотипам, за скованность в поисках, за боязнь собственных смелых идей. Оригинальность решения, казалось, входила в пункты программы — смелость идей приветствовалась буквально во всех дисциплинах, трактовка задания могла быть самой неожиданной: главное, чтобы она была своя.

Мы не чувствовали преподавательского диктата — рекомендации всегда были чуткими, деликатными, и мы, привыкшие к декларативности, многое осознали лишь со временем.

Однако наряду со свободой в Академии существовала жесткая дисциплина. Занятия шли с 8 утра до 6 вечера с одночасовым перерывом в середине дня. Но какой это был перерыв! Благодаря блестящей организации 60 минут превращались в довольно внушительный отрезок времени, вмещавший и обед, и прогулку, и посещение библиотеки. Питались мы в ресторане или студенческой столовой, где было чисто, удобно, кормили сытно и быстро. Стоило все это вдвое дешевле обычного, потому что студентам выдавались «алекарты», талоны, дававшие право на такое «уцененное» питание. Так вот, пообедав и проветрившись, снова приступаем к занятиям. Посещение их обязательно. У нас студенты частенько бунтуют против обязательности посещения, и они бывают правы — иногда занятия оборачиваются пустой тратой времени. В Венгрии студент, наоборот, стремится не пропустить ни одного занятия, даже ни одной лекции, потому что они чрезвычайно насыщены. Нередко на чтение лекций приглашаются ведущие специалисты страны, не значащиеся в штате Академии. Такая постановка дела дает не только реальные знания, но и прочный навык ритмичной, сосредоточенной работы.

Столь же основательно построена и программа, которую преподаватели постоянно совершенствуют. В ней все направлено на развитие фантазии. Каждая тема долго изучается, чтобы дать возможность широкой вариативности композиционных решений, глубокого проникновения в материал. Уже на первом курсе большое внимание уделяется работе с цветом как основным инструментом художника текстиля. Причем цвет в композиции связан с живописью непосредственно, через согласованные задания кафедр (то же и в отношении рисунка). Совместно работают и студенты разных отделений (это уже старшекурсники): текстильщик может разрабатывать совместный проект, курсовую или дипломную работу с модельером или интерьерным архитектором. Для плодотворной работы созданы все условия — прекрасно оборудованные мастерские (мастерские для выполнения заданий были и в общежитии!), высокого качества и в неограниченном количестве материалы. А художественное программирование на компьютерах! Оно не только дает многовариантность твоих первоначальных идей, но и оберегает от повторов существующего, уже кем-то найденного, открывает горизонты для новых открытий. Высокий технический уровень подготовки освобождает от скованности, способствуя свободе самовыражения.

В программе масса интереснейших предметов: история классического текстиля, история костюма, история архитектуры, этнография, эстетика. Занятия проводятся не только в аудиториях, но и в музеях, на выставках. Более того, студенты и преподаватели имеют возможность выезжать на выставки в другие страны — по всему миру. Жаль, что наше посольство не давало нам разрешения участвовать в этих поездках, а ведь они так нужны художнику! Свобода передвижения по всему миру давала возможность венгерским студентам интересно проводить и каникулы, которые бывают четыре раза в году — весенние, зимние, осенние и летние. В наших вузах студенты тоже осенью «отдыхают» от занятий — на сельскохозяйственных работах, но кому это на пользу? В Венгрии такого нет. Для этих поездок студенту дается возможность заработать деньги: он может реализовать свои работы через студенческий салон или продать их на свободном рынке.

Свобода самовыражения, поощряемая Венгерской Академией, широта знаний помогали формированию универсальности художника. Этой же цели способствовала обязательность приобретения на последнем курсе второй специальности: например, керамист мог освоить специализацию ювелира, текстильщик — художника по металлу и т. п.

Мы, бывшие «венгерские» студенты из Советского Союза, благодарны Венгерской Академии декоративно-прикладного искусства за все, чем она нас одарила, и хотели бы способствовать созданию подобных условий для воспитания художника в нашей стране.

Беседы провела Итта Рюмина



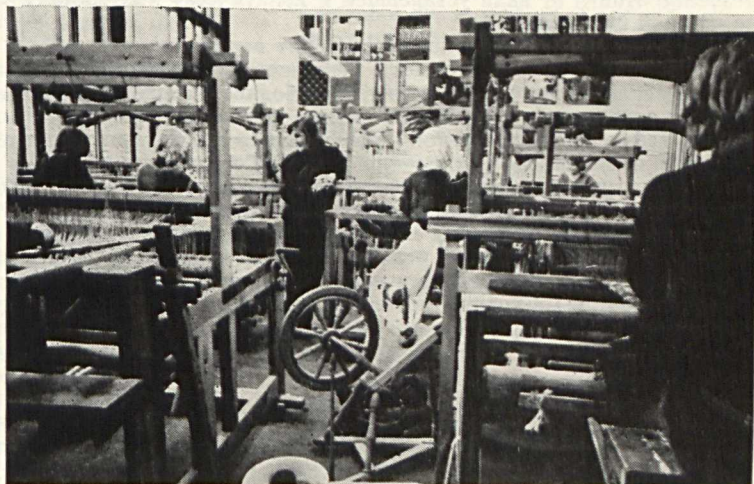
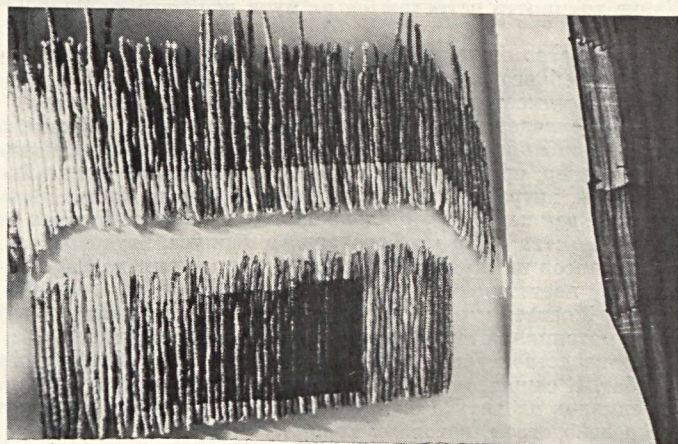
Профессор Р. Хеймрат со студентами Латышской Академии художеств



Д. Рейнхольд. Гобелен «Зима». Дипломная работа

Г. Габроновс, Б. Звауне. Текстильная композиция

Ткацкая мастерская Латышской Академии художеств



Дело двинулось, но впереди нелегкая работа

Эмануил Петрович Мысько, профессор, народный художник УССР, ректор Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства.

— С какими недостатками в учебном процессе Вы столкнулись, когда два года назад стали ректором? Ведь обстановка, сложившаяся в то время в вузе, стала предметом острых, заинтересованных дискуссий в творческих кругах, в частности, во Львовской организации Союза художников Украины. Выставки последних лет подтвердили наличие проблем, возникших в профессиональной подготовке молодых художников, особенно скульпторов и живописцев.

— Пожалуй, основным недостатком, прогрессирующим в последнее время, была утрата самой творческой основы, на которой должен формироваться и развиваться весь учебный процесс в нашем вузе, единственном в своем роде на Украине. Неоправданно гипертрофированная роль технических и общественных дисциплин привела к падению значения основных предметов, формирующих будущего художника как творческую личность. Оставлял желать лучшего и подбор профессорско-преподавательского состава. Все более сказывалось отсутствие существовавших ранее в институте отделений монументальной живописи и скульптуры.

— Какие изменения происходят сегодня в институте и каковы основные направления перестроечных процессов, начатых Вами?

— На сегодняшний день мы решительно отказываемся от искусственно поддерживаемого высокого уровня успеваемости и создания таким образом картины общего благополучия, считаем, что лучшим является отчисление отдельных неуспевающих студентов, чем покрытие их откровенной профессиональной несостоятельности. Изменению качественного состава студенчества призвана способствовать и новая система вступительных экзаменов, построенная на внедрении принципов демократичности и гласности: выставяя оценки, экзаменационная комиссия работает непосредственно в присутствии абитуриентов и их родителей, имеющих возможность в случае несогласия обжаловать первоначальное решение.

Существенному улучшению учебного процесса содействует обновление профессорско-преподавательского состава из числа известных художников, а также искусствоведов, пользующихся заслуженным авторитетом, занимающих активную творческую и гражданскую позицию. Пересматривается и обновляется методика преподавания многих предметов, совершенствуется учебный процесс на открытых в прошлом году отделениях «Архитектурно-декоративной пластики», «Монументальной живописи» и «Художественного металла». Переосмысливается роль общественных дисциплин в плане их непосредственной связи с вопросами истории искусства, познания во всем объеме богатого наследия украинской национальной культуры, изобилующей еще многими «белыми пятнами». Этому, в частности, способствует введение в учебный процесс новых предметов — истории Украины, истории культуры, истории религии.

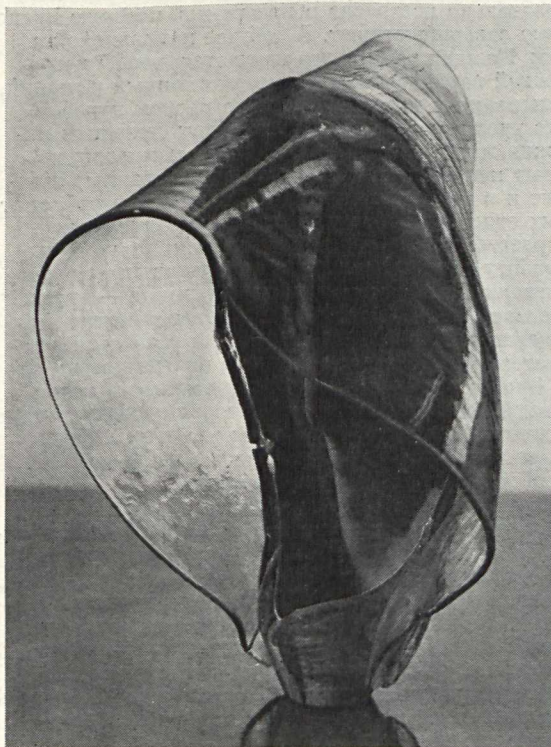
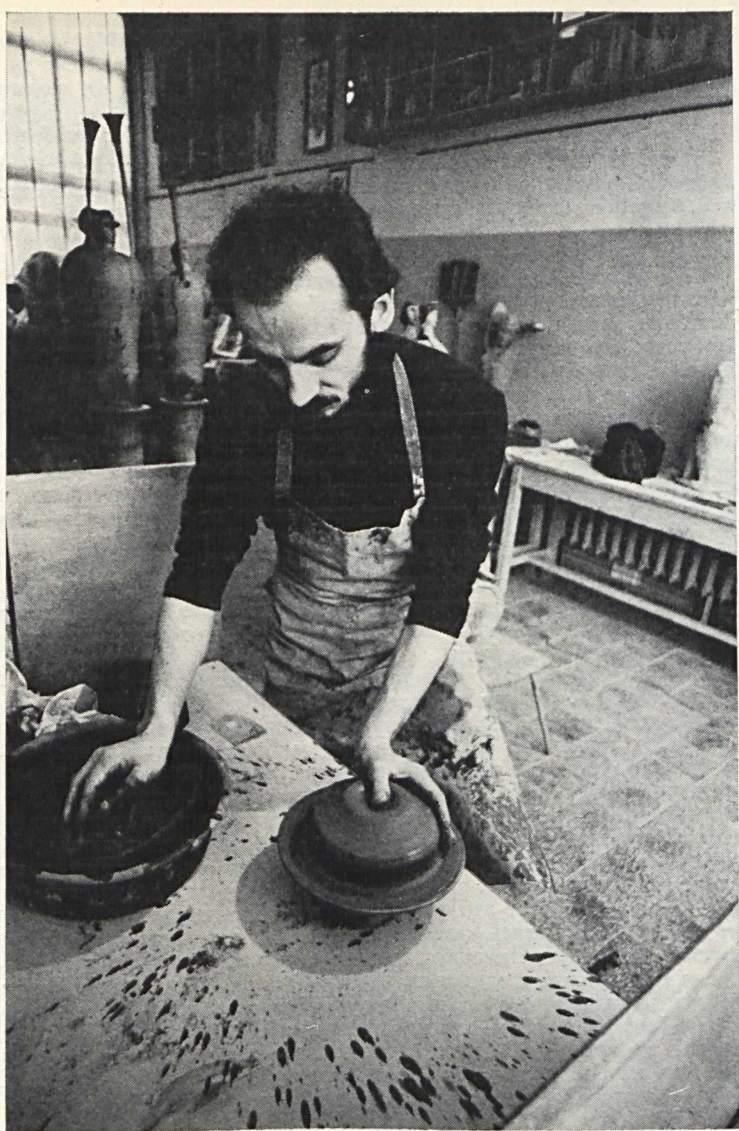
— Какие трудности встречаются на пути воплощения Ваших замыслов?

— Особенно остро ощущаем мы нехватку площадей. При норме для высшего учебного заведения подобного профиля 30 м² на учащегося у нас имеется всего лишь 5,6 м². Это обстоятельство обуславливает определенные трудности в организации учебного процесса, невозможность внедрения современной техники и технологии, например, при создании текстильных изделий, моделей одежды, мебели, витража, изделий из металла и т. п. Частичному решению данных вопросов должно способствовать завершение строительства нового лабораторного корпуса, хотя и в освоении финансов на строительные работы нам приходится сталкиваться с постоянными трудностями.

Нерешенной остается проблема реального использования творческого потенциала института, то есть возможностей внедрения в производство лучших курсовых проектов и особенно дипломных работ. К сожалению, в подавляющем большинстве случаев выпускников института ожидает разочарование при встрече с нашим производством, которому хронически не хватает гибко варьируемого ассортимента изделий, способности легко и безболезненно отойти от вала устаревшей и практически уже никому не нужной продукции.

Начатые процессы изменений проходят порой трудно и неоднозначно. Так, в соответствии с решением Всесоюзного комитета по образованию мы практикуем свободное посещение студентами отдельных занятий, что, однако, требует от них высокой внутренней самодисциплины, продуманного отбора наиболее эффективных способов накопления знаний. Сегодня мы, как и все наше искусство и искусствоведческая наука, осознаем правомерность художественного образа, необходимость формирования на всех этапах обучения неповторимых творческих индивидуальностей. Вместе с тем к реализации идей подлинного плюрализма в искусстве, особенно в учебно-воспитательном процессе, мы еще не готовы в полной мере. Впереди предстоит нелегкая и напряженная работа.

Беседу вел Орест Голубец



С. Андреев за выполнением дипломной работы на гончарном круге. Львовский институт

Ф. Черняк. Композиция Гутное стекло

Мастер И. Мацневский и дипломник Д. Шевитов у стекльной печи. Львовский институт



Дмитрий Шаховской (скульптор)

Два года назад уехал за океан мой друг Костя Симун.

Это не был его выбор.

Его унесла жестокая судьба, рок, лишив его сначала любимого сына, затем — любимого города, общения с друзьями.

Мне с тех пор трудно бывать в Ленинграде, я все время думаю — как же Костя живет без этих своих пространств, силуэтов, решеток и глыб, дверей и мостовых... Ему плохо. А для меня — отчего так заметно это лишение?

Прежде всего — я его люблю.

Но в области профессиональной, видимо, я нуждаюсь в подтверждении своего неприятия разделения культуры на прошлую, прошедшую навсегда, и новую — современную и будущую.

Симун — художник, в котором сплавлены древние, классические и новейшие качества пластики. От многих современных художников, известных и неизвестных, его отличает — для меня — глубоко-

Скульптор Константин Симун

масок «гражданской скорби» или «социального обличения» и эту горькую пропню от равнодушной насмешки.

Когда пластический образ овеществляется ненасильственно, открывая, обнажая, а не извращая образ мироздания, согласно со свойствами материала (но вновь открывая их!); внимая пространству; отзываясь на ход времени и соотнося его с вечностью — ведь это редкость!

Наверное, я, увлекшись, рисую идеал.

Но в большой мере я вижу эти признаки в творчестве К. Симуна, высоко ценю его работу и чувствую его отсутствие как большую утрату.

мало интересных произведений. Еще в 1956 году он вылепил обнаженного мальчика с закинутыми за голову руками, а через год — высек из гранита. Произведение воспринимается почти дословной репликой известной работы А. Матвеева, а между тем Симун еще не видел произведений мастера (они еще не были тогда в экспозиции музеев). В последующие годы казалось, что скульптор все более отходил от натуры, однако сущность этого процесса была иная: Симун не изменял натуре и не варьировал ее — он не «проявлял» ее до конца. Его отношение к натуре отличалось все большей нежностью, бережностью («если тронуть бабочку, можно снять с нее пылцу», — говорит Симун), он не хочет прикасаться к живой, трепещущей форме и потому оставляет на ней как бы легкий слой, некое покрытие, предохраняющее от грубого вмешательства чего-либо или кого-либо в ее судьбу, ее жизнь, воплощенную в искусстве. С этой нежностью к природной форме, к самой природе исполнены лучшие работы скульптора, что особенно явно в произведениях, сделанных в граните. <...>

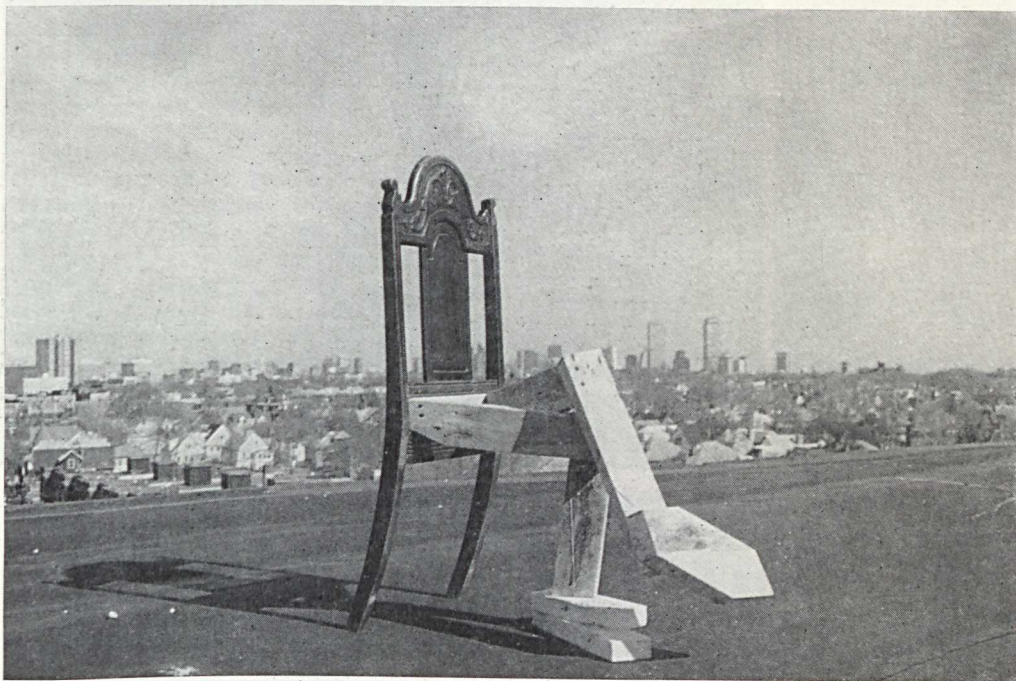
В середине 60-х годов Симун обратился к новому для себя материалу — фаянсу. Появился ряд декоративных работ, столь же напоминающих вазы, сколь и человеческие фигуры. Хотя и основанные на натурной форме, они позволили скульптору, по его выражению, совершить «выход из натуры», чтобы почувствовать независимость от природной формы, чтобы, ощутив ее, работать с другим, внутренним к ней отношением.

Чрезвычайно важным для характеристики творчества Константина Симуна является его отношение к проблеме пространства в скульптуре. Интерес к ней возник у него еще в конце 50-х годов. Он начал с рельефов из гипса и шамота, затем перешел к прорезным пластинам-рельефам, дальше — к круглой скульптуре из гипса, иногда разрывая и распластывая форму. Этот интерес привел скульптора к листовой меди и сварному железу, и эти материалы помогли ему создать интересные пространственные построения в ряде композиций. В конце 60-х — начале 70-х годов листовой металл стал одним из любимых материалов скульптора... <...>

70-е годы — время интенсивной работы Симуна в монументальном жанре. Больше всего его привлекают мемориалы. В представлении скульптора почитание умерших является чрезвычайно важным качеством, необходимым в длительном процессе совершенствования человека. Закономерность духовной преемственности поколений для Симуна — не философское положение, а живой, осязаемый факт, с которым он сталкивается каждый день; как скульптор он видит эту преемственность в конкретном пластическом выражении.

Обращаясь к монументальным жанрам, Симун не то чтобы выполнял какие-то конкретные заказы (делая один такой заказ — памятник погибшим в Отечественную войну, он так далеко ушел от эскиза, что ни о каком представлении заказчику не могло быть и речи), — его увлекала та или иная пластическая идея.

Это увлечение было столь велико, что нередко он оказывался в прямом смысле «в плену» у собственного замысла. Так, в процессе работы над мемориалом (1974—1978 гг.) его объем продолжал расти уже почти самостоятельно; скульптор превратился в значительной мере в исполнителя велений этого развивающегося организма, в его росте проявились закономерности, которых ранее скульптор не



кая бытийность. Не потребность зафиксировать некую видимость движет волю к осуществлению, а обнажение сути вещей, провидение того, что скрыто, но что хочет быть.

Он точно уговаривает все материалы говорить свободно своим голосом: гранит — литая бронза — стекло — проволока — труба — лист — это уже начало, а порой и полное явление образа.

Его вещи обладают главным, на мой взгляд, достоинством скульптуры — о н и с у т ь, то есть живут, существуют самостоятельно, а не потому лишь, что изображают или иллюстрируют некие предметы, понятия, чувства. Они сами и есть — и предмет, и понятие, и чувство.

Можно все вышесказанное определить короче — это религиозное восприятие мира.

Вещи, сделанные в Америке, как будто другие.

Но я вижу в них ту же опрокинутость в прошлое, любимое, болящее, в культуру и историю как биографию — и устремленность в неизведанное, освоение его.

Не скрою, некоторые вещи меня огорчают — те, что можно назвать пластическим анекдотом.

Но все же — пластическим
То есть определенным качественно!
И — как огорчают?

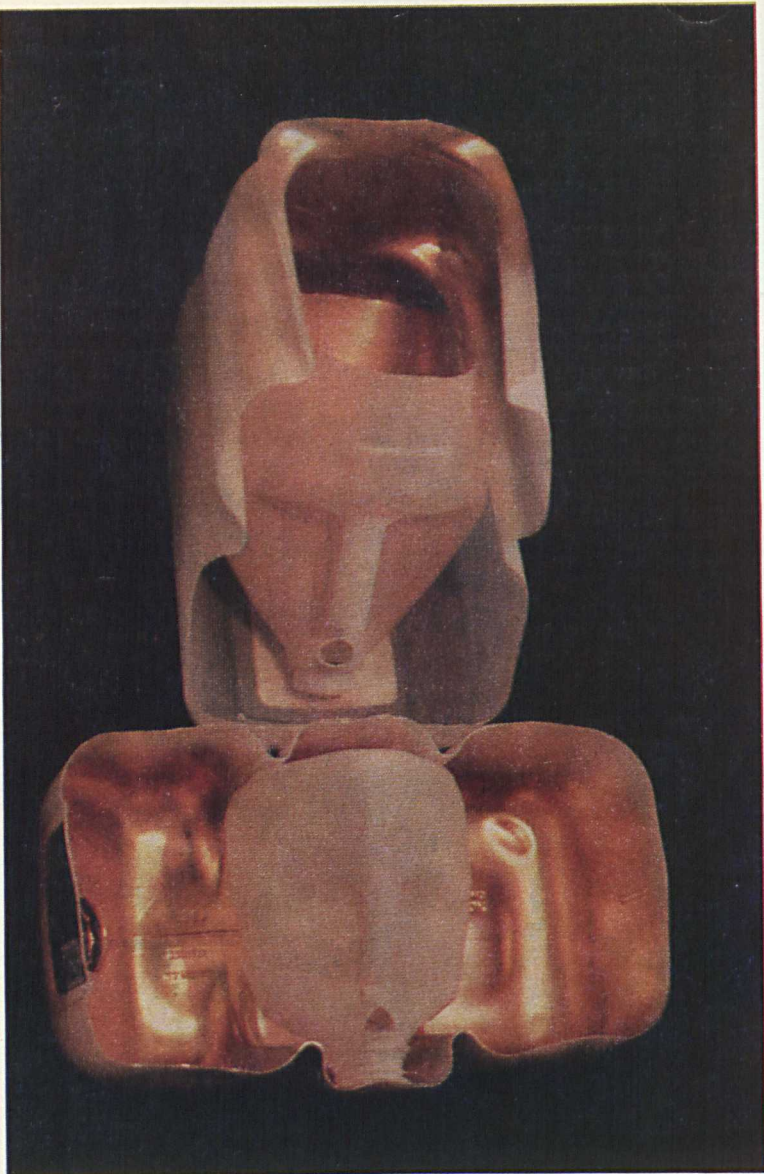
Ведь это — почти всегда боль, укрытая в иронии; в общем-то это — плач, и сколько у меня есть сострадания, настолько я отзываясь на эти вещи. И я отличаю этот личный, искренний плач от распространенных, легко надеваемых

Геннадий Чугунов (искусствовед)

С некоторых пор среди советских художников стали проявляться черты нового творческого мышления, в основе которого находится декоративно-пластическая идея как основной элемент изобразительного языка. Эта способность мыслить идеями, которая в недалеком прошлом была присуща в основном сценографам, постепенно стала формироваться и у художников иных сфер искусства, в первую очередь у скульпторов и керамистов. Пожалуй, наиболее ярко эта способность проявилась в творчестве Константина Симуна. <...>

Симун родился в Ленинграде в 1934 году. Пережив часть ленинградской блокады, он попал в один из детских домов Кировской области, а в 1944 году вернулся в родной город. С детства он увлекался лепкой, учился некоторое время в средней художественной школе, затем дважды поступал в Институт им. Репина, но безуспешно. Тогда он уехал в Таллинн, и в 1951 году был принят в художественный институт, где и проучился полтора года, работая параллельно бутафором в одном из театров. В 1953 году Симун перевелся в Институт им. Репина на второй курс, но через два года был исключен за «формализм».

Уход из института совпал с началом формирования нового отношения к скульптурному языку. Работа в пределах натурной формы (с тем или иным отходом от нее) перестала вполне удовлетворять Симуна, хотя в диапазоне возможностей такого творчества он сделал не-



Константин Симун
Мужской портрет. Листовой
металл
Цветные иллюстрации с работ,
выполненных К. Симуном в США



Константин Симул
«Разорванное кольцо».
Памятник у Ладожского
озера, установленный
в память о прорыве
ленинградской блокады.
1966—1967 гг.

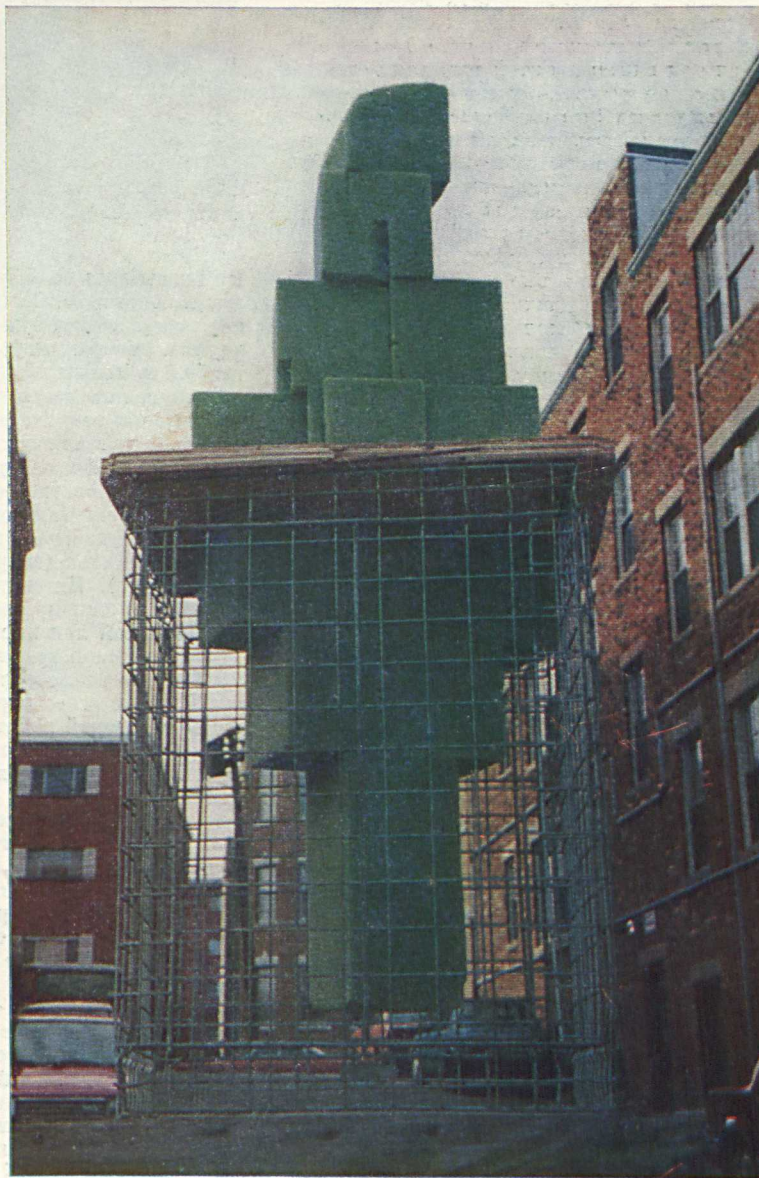


По замыслу автора, изогнутые по кривой две бетонные ленты — как руки, укрывающие, берегущие памятное место. Есть в этом нечто библейское («сними обувь свою...»). Второе восприятие идеи памятника ближе конструкции, мягкие, круглящиеся линии которой дают ощущение покоя и тишины. Скульптор сознательно отказался от вертикали обелиска, он слишком остро ощущал святость этой земли, чтобы пронзить вертикалью.

(Г. Чугунов)

Итогом многих экспериментальных проб скульптора явился его памятник на «Дороге жизни». Широкая популярность его произведения, ставшего символом ленинградской блокады, однако, не сделала столь же популярным и имя автора. Как здесь не вспомнить строки М. Цветаевой: «...Есть слава большая — безымянная».

(Т. Мантурова)



замечал; в итоге памятник заполнил весь основной зал мастерской, постепенно вбирая в себя различные утилитарные предметы и даже некоторые старые произведения скульптора, давая им новую жизнь; затем он углубился в коридор, и однажды Симун заметил, что ему не попасть в соседнюю комнату — памятник не давал открыть дверь... Тогда скульптор изъясил значительный кусок объема и усилием воли прекратил над ним работу.

С начала 80-х годов Симуну чрезвычайно привлекает древнерусская пластика. Его эскизы «звенящих» скульптур неуловимо ассоциируются с прикаскими изделиями и с псковскими звонницами.

<...>

Симун работает чрезвычайно много; очередная мысль не отпускает его, до тех пор, пока не выразится пластически: творческий процесс, в сущности, не останавливается, где бы ни находился скульптор. Эта постоянная, непрерывающаяся работа дает ему исключительную свободу выражения сложных понятий. Симун любит повторять слова Пикассо: «Чтобы обрести молодость в искусстве, нужно много работать».

Искусство Константина Симуну пронизано огромной творческой потенцией. Оно уже внесло значительный вклад в современную скульптуру и, несомненно, еще обогатит пластическую культуру.

Маргарита Костриц (искусствовед)

Имя Симуну хорошо известно специалистам и меньше — широкому кругу зрителей. Признание его проходило трудно, многие его работы подолгу задерживались в мастерской, не получая выхода к зрителям.

Последние два десятилетия понятие «ленинградская пластика» ассоциируется прежде всего с так называемой «матвеевской линией», четко ориентированной на традиционную пластическую систему, со временем обретшую в работах учеников и последователей А. Матвеева силу и авторитет классического канона. Сложившийся под влиянием этой традиции стабильный эстетический фон на ленинградских выставках был наиболее благоприятен для спокойных исканий в духе ретроспективизма.

Скульптуры Константина Симуну на этом фоне своей трепетной пластикой, разнопространственными и разновременными структурными сдвигами, пространственными «прорывами» и эмоциональной открытостью казались слишком «громкими» среди «молчаливой» ленинградской скульптуры, диссонирующими общему настрою гармоничного покоя. В ситуации господства «единого стиля» его работы многие годы оставались недооцененными.

Естественное саморождение пластических масс, как бы вырастающих из световоздушной среды и составляющих особую поэзию форм, впервые как открытие прозвучало на выставке «11 художников» в 1970 году, с которыми Симун был творчески близок. После этого для скульптора началась пора «молчаливого» противостояния крепнущему мифу о вечно «высокой» ленинградской пластике. И только в 1983 году на Всесоюзной выставке скульптуры в Москве, наряду с яркой и «театральной» новизной московской скульптуры был представлен и иной пласт искусства, состоящий из множества художественных миров, среди которых произведения Симуну заняли, наконец, свое достойное место.

Одна из последних выставок Симуну ленинградского периода — «Выставка 14-ти» 1986 года во Дворце молодежи, — пожалуй, впервые ненадолго приоткрыла занавес над смыслом тем художника, обнаружила остроту и «современность» его пластики, особенности его образной системы. Произведения Симуну, единственного скульптора среди участников выставки (здесь были представлены работы впоследствии известных художников — В. Овчинникова, А. Белкина, А. Аветисяна и др.), составили по сути первую

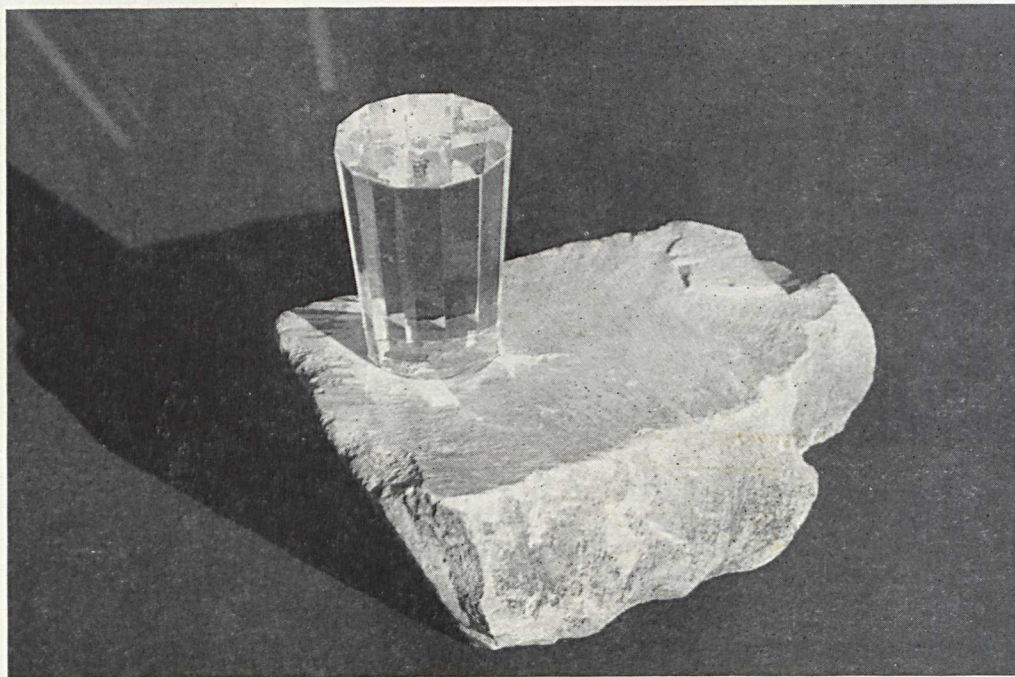
маленькую монографическую его экспозицию, заменившую так и не состоявшуюся персональную выставку скульптора.

Татьяна Мантурова (искусствовед)

Симун — в известном смысле явление уникальное. Он вызывает равный к себе интерес и в среде скульпторов «матвеевской» школы, и у молодого поколения художников, решительно отказывающихся от традиционного пути. Такое единодушное объяснимо редчайшим врожденным пластическим даром скульптора, органичностью постижения вечных, основополагающих законов пластики и потребностью говорить языком искусства XX века на его исходе. <...>

Его работы времени становления, целиком укладываемые в матвеевскую концепцию, несомненно свидетельствовали о самостоятельности молодого скульптора <...>

Объяснение этому лежит не только в исключительном даровании скульптора, но и в его известном преимуществе перед поколением прямых учеников Матвеева.



Не испытывая особого пиетета перед великим мастером, Симун смелее и свободнее шел к выражению тех внутренних ритмов, которые ему свойственны. Потребность выйти из круга привычного пластического мышления, найти путь к выражению современной дисгармоничности мира толкали скульптора на поиски обостренной формы, условного языка, новой пространственной организации. Мостом к решению этих задач явилась увлеченная работа в новых скульптурных материалах (сварное железо, кирпич и т. д.). Их неподатливость открывала неожиданные возможности, намечая пути к новой лексике формы. <...>

Передо мной восемнадцать снимков с работ Симуну, созданных в последний год. Прежде всего поражает интенсивность, с которой работает скульптор, разнообразие жанров, к которым он обращается, обилие оттенков того состояния, которым пронизано все его творчество одного года. Оно похоже на лирическую тетрадь поэта, где одна главная мысль варьируется во множестве вариантов. «Тяжелым шагом» называет скульптор свой парадоксальный автопортрет, которым вводил нас в атмосферу своей новой жизни, и она оказывается не зашифрованной, а, напротив, раскрытой, обнаженной в своей незащищенности. <...>

Первое впечатление от новых работ Симуну — артистичность использования новых материалов, одновременно диктующих форму и дисциплинирующих решения. Не имея ни мастерской, ни привычных материалов, художник прикован к тому набору, который он может разо-

быть без особых затрат и усилий (пластмассовые канстры, проволока, обрезки досок и т. д.). Но в этом ограничении заложен свой смысл. Обостренные впечатления новой действительности, окрашенные трагическими событиями личной жизни и глубоко ранившей его ностальгией, диктуют особую концентрацию выражения.

Две работы стоят особняком в этом новом для нас ряду — «Пьета» и надгробие сыну. Сила притяжения этих разных не только по жанру, но и по языку произведений — в причастности русским культурным традициям. Одно из них опосредованно связывается с иконой и в этой ассоциации с умиротворенным образом Богоматери — исход и разрешение трагедии. Другое вытекает уже непосредственно из традиций русской пластики, ее соотносительности с природой, которое проявилось еще в ранней работе Симуну, в его гранитном «Мальчике», когда-то стоявшем в саду его мастерской. В новой интерпретации этой пластической темы при всей обостренной новации формы, при всей пронзительности выраженной в ней боли — знакомая нам тишина и слиянность с природой. <...>

В короткий срок Симун создал три варианта монументальной композиции «Узники жизни», где силуэт главной фигуры, и опрокинутое в бездну ее отражение, и металлическая сетка, ограничивающая постамент-колонну, полны глубочайшего смысла, а вместе с тем составляют всю архитектурную неизбежность сооружения. Масштабом, пропорциями и остро современной, лаконичной формой они органично входят в стандартную архитектуру современного города.

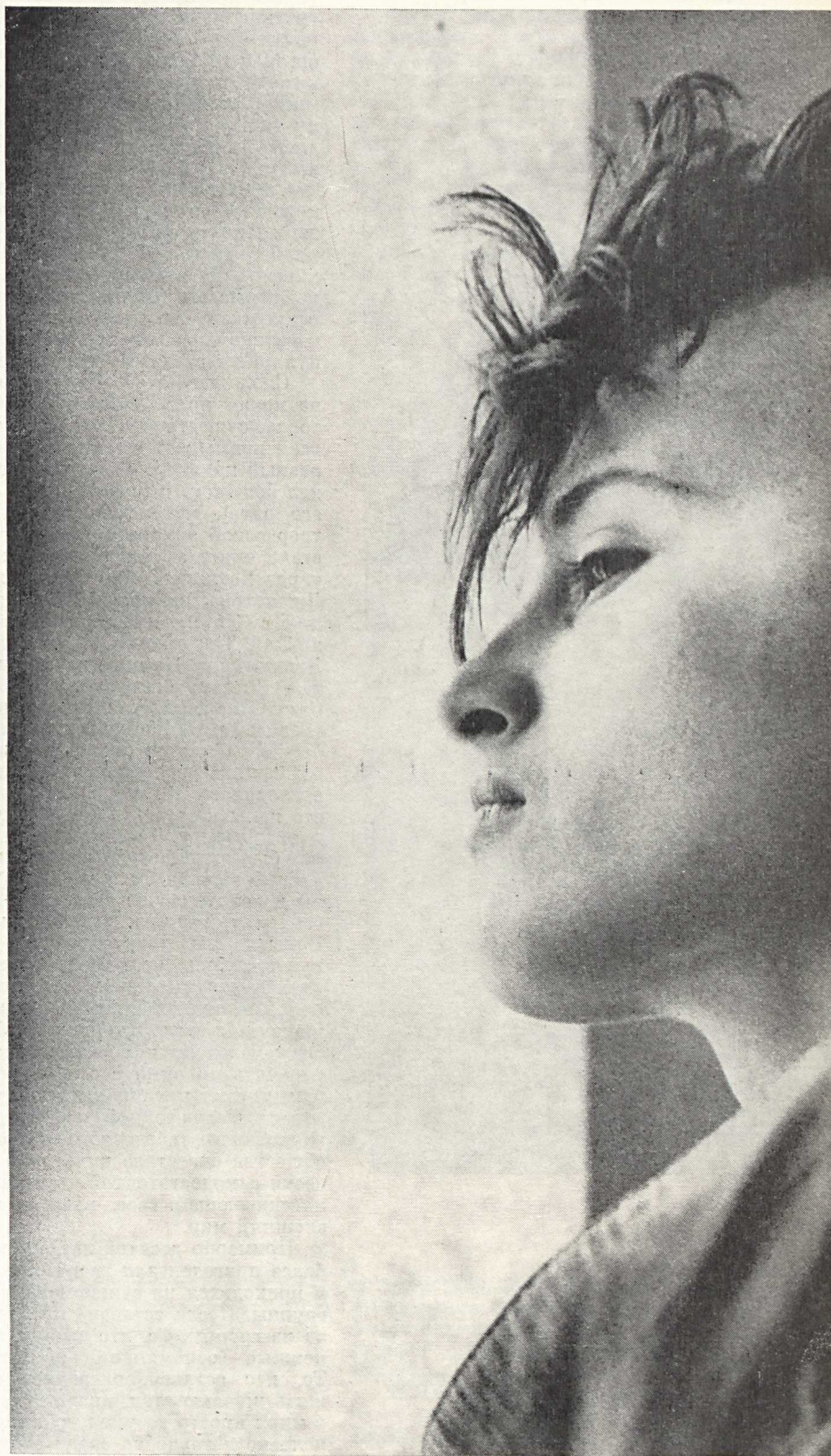
Меньшая часть рассматриваемых работ Симуну лежит вне руслу наших национальных традиций. Они целиком принадлежат тому новому миру, в котором он прожил последние два года. В них нашло отражение давнее, уже отмеченное нами, увлечение скульптора игрой непривычных форм и материалов. В произведениях этого ряда мы наблюдаем теперь известную «классичность», некое отточенное мастерство композиции — качества, отмеченные печатью индивидуального вкуса.

Новые работы Симуну свидетельствуют о быстрой адаптации скульптора к новой художественной атмосфере, о высоком уровне его мастерства, не уступающем уровню мировой художественной культуры, но при этом с большим достоинством сохраняющем верность традициям, ревниво оберегающего свою индивидуальность художника.

Статьи даются в сокращенном варианте

РАККА-СЕ-ТА

ВЕЩИ НЕ В СЕБЕ (продолжение)



III БЕСЕДА

ХУДОЖНИК: В основе Системы общественное без-действие — хотя бы потому, что разрушить мир созерцание не-способно, а действие непременно под-разумевает разрушение. Поэтому настоя-щие системные люди равнодушны к сла-ве. По этой же самой причине о систем-ных поэтах и художниках знает зачас-тую самая немногочисленная часть об-щества, а иногда почти не знают в самой Системе. Спросите на улице, кто такая Умка и чем она знаменита. Практически только в Москве, в московском андер-граунде, известны ее песни и стопный роман. Кто такой Сольми? Сталкер? Са-ша Максималист? Их картины вспо-мнят не все московские художники. А многое из сделанного просто погубило — ни имен, ни работ. Одни мифы оста-лись — прекрасные рассказы о прекрас-ных людях, делавших прекрасные вещи. Это психология странника, который не может обременять себя лишней покла-жей. Потому есть тусовочные флэты, но мало у кого — дома, есть любимые книги — но редко библиотеки. То, что мы называем декоративно-прикладным искусством, выживает лучше, а фенечки, к великому сожалению, становятся по-пулярным дамским украшением.

Сложилась особая культура, которую не может признать официальная и ко-торая, существуя в андерграунде, не со-всем примыкает и к нему. Это своеоб-разный культурный бульон, который не дал большого искусства (и не способен его дать), но катализировал развитие творческой личности. Манифестом хиппи стали книги американского писателя Ри-чарда Баха, особенно «Чайка по имени Джонатан Ливингстон». Все приходив-шие в Систему чувствовали себя этой чайкой. Так сформировалась целая стая Джонатанов. По мере развития талан-та — Систему покидали. Это был своеоб-разный перевалочный пункт, поскольку творчество в стае вещь немислимая, как бригадный метод писания романов. Для остающихся коллективным творчеством становилась сама жизнь. Если хотите — это попытка создать некую всенациональ-ную культуру. Так, по идее, должна бы-ла бы выглядеть молодая культура, если перестали бы существовать грани-цы и политические режимы — а была бы только земля и юные люди на ней. Попытка создать культуру на развали-нах того бескультурья, которое подме-нило наше искусство. Поколение, на-прочь лишенное эстетических и этических ценностей, стало открывать азбучные ис-тины человеческого существования. Ис-тины эти никак не соотносились с ми-ром, потому и хипповая культура ока-залась выключенной из него. За счет внутреннего творческого потенциала со-общества она стала культурой практи-чески самостоятельной и активно вы-плескивающей свои идеи и мифы во внешний мир.

Примерно десяток лет, который наи-более пригоден для творчества, как раз и приходится на существование внутри группы. После вставала проблема выхо-да из группы. Те, кто вышли, сохранили нежные воспоминания об этих годах. Те, кто остался, оказались обречены жить жизнью стаи, иначе существовать в миру просто не умея, чувствуя себя неловко и неудобно среди серьезных ро-весников.

Я не хочу употреблять термин «суб-культура», поскольку он предполагает на-личие в обществе общей культуры — у нас другой случай: это попытка выстро-ить новое из прочно забытого старого, это субкультурой не является. Это про-ще — попытка забить брешь. Любое об-щество, если оно долго основной куль-туры лишено, воссоздает ее из не всег-да подходящих элементов. Так же как природа пустоты не терпит, так же реа-гирует и общество.

ИСТОРИК: Я снова позволю себе вступить в разговор. Мне кажется очень существенным это ощущение пустоты, которое так хорошо выразил человек из Системы. Обращаю внимание: господст-вующий социум воспринимается как пу-

стога, отрицание, как простое «нет», без всякого утверждения. Полное отсутствие позитивного, какого-либо смысла.

ХУДОЖНИК: Общественная жизнь, которая идет вне группы, вызывает в группе активно-негативное отношение. Потому в самой хипповой среде возник термин «стёб-культура», что замечатель-но отражает все ее характерные особен-ности: с одной стороны — декларатив-ные знаки принадлежности: паффики, бабочки. Полотна с изображенными на них (без всякой мысли о качестве творчества, поскольку главное — само-выражение) хрупкими, дистрофическими фигурками, с руками, простертыми к солнцу, звери с добрыми мордами. С другой — стёб. Радость при виде таб-лички на южном пляже «Осторожно — винт» (кому из хиппи не знать, что та-кое «винт» — с обязательным бритьем наголо даже девочек и спидриемником-распределителем, откуда распахивают по психушкам). Замечательные фотогра-фии у дверей и за дверьми различных судов. И далее — восприятие жизни как анекдота. Наличие во всяком происше-ствии — абсурда.

Активно-негативный способ восприя-тия (стёб) оказался более жизнеспособ-ным. Может, потому, что мир логичес-кого абсурда сейчас более отработанный и даже более естественный вариант творчества. Это известная привилегия придурка-шута говорить правду власте-лину. Когда же художник (системный) пытается найти положительные ценно-



сти — так сказать, выдать идеал, — его творчество покидает сферу искусства. Пока мир показан как нечто инфер-нальное, мы можем предъявлять оценоч-ную шкалу. Когда же торжествует идеал — декларативные компоненты за-прещают рассматривать картину как предмет искусства. Это что угодно — амулет, икона, некий, скажем, культовый предмет. Воплощение идеи. Отчего так происходит — не знаю. Может, истори-ческий опыт заказал дорогу к светлым идеалам.

Постепенно жаргон стал вытеснять в хипповой среде нормативный язык. Это хорошо заметно в реакции системного мира на стихи: когда звучат жаргонные «стоп», «хайер», «мустанги», «флэты» — то есть ключевые системные слова, — контакт существует, если же норматив-ные рамки речи не нарушены — контак-та не возникает. Поэзия же, рожденная внутри хипповой среды, вынуждена жар-гоном пользоваться — иначе она не воспринимается. Это объясняет, почему хипповая литература (а таковая суще-ствует и совсем она не малочисленна)

Действующие лица

СОЦИОЛОГ
ХУДОЖНИК
ЭТНОГРАФ
ПСИХОЛОГ
ИСТОРИК
ДИЛЕТАНТ
ОБЫВАТЕЛЬ

Время действия — судьбоносное
Место действия — прежнее

почти закрыты для интеллектуалов.

Различные годы приносили в эту среду и разных людей — первоначально творческую интеллигенцию, детей тех, кто побывал на крайнем востоке, потом мощный поток детей тех, кто отправлял на тот восток, и в конце концов — тех, кто родился вдалеке от обеих столиц, детей тех самых обывателей, которые пуще смерти боятся хиппи. И по мере того как культурный уровень «пионерчиков» падал, падала и ценностная шкала, девальвировался уровень притязаний — система перестала искать откровений. Язык, на котором она изъяснялась десять лет назад, непонятен нынешним неопитам. Сосуществовая в одной группе, олдовые потеряли контакт с молодняком.

СОЦИОЛОГ: Удар по сложившейся конструкции — это 1979—1980 годы. Новому поколению, воспитанному на излете 70-х, как всегда, трудно. Стоя спиной к будущему и лицом к прошлому, они видят лишь умирание старого и смутно чувствуют приближение нового («Уже входят в двери те, кто тебя вынесет»). Им становится тесно в мире спившихся гениев, в какой-то мере раздражает их беспомощность, умение ловить кайф от непонятности. В усилившихся столкновениях с урлой появляется новая порода — хиппи-каратисты. Этим емким определением уже сказано многое, и, думаю, его не надо расширять.

Рубеж 70—80-х — кризис движения, кризис поколенческий, связанный в первую очередь со старением «старой гвар-

нии. В «большом обществе» наметился переход от идей к реализации, а реализовать идею могут только массы, предварительно доведя ее до своего уровня понимания.

Смутное состояние распада старого, в котором находилась Система в 1980 году, было усугублено резким усилением репрессий. Только за один олимпийский год были арестованы сотни человек, в основном по обвинениям, связанным с наркотиками. Практически, эти репрессии сняли верхушку движения, что было еще одним из факторов прерыва цепи традиции.

В общем, на этом историю Системы можно было бы закончить, подытожив, что в классическом виде каждое явление существует крайне недолго, в нашем случае шесть лет, а периоды становления и распада-трансформации, взятые вместе, почти всегда превосходят его в 2,5 раза (1965—1972, 1980—1987 — 17 лет).

Однако Система тем и характерна, что, как любое общественное движение, не живет в застывшей форме, а постоянно трансформируется, перерождаясь в другие, порой неожиданные структуры, оставляя шлейф мифов, легенд, лозунгов и идей.

Когда старший выбыл, команду принимает тот, кто остался. Так произошло и в 1981 году — начале Четвертой Системы. Ее возглавили в основном 23—26-летние, последнего набора 1978—1980 годов. Новая Система, как всякая возрождающаяся структура, в первую оче-

ходячим реликтам времени 1975 года.

В 1985 году был фестиваль. Как всякое такое событие в жизни нашей страны, он под чем-то подвел черту, что-то начинал.

С 1986 года Система, по сути, перестала существовать. Огромный приток людей во время фестиваля и после него породил в низах — «пионерской» организации Системы смешанные «тусовки»: хиппи-КСП, хиппи-рокеры, хиппи-панки, хиппи-еще неизвестно кто. Самоидентификация преобразовывалась на глазах, менялись ценности. Открывались новые точки: «Скрипка» (Арбат), «Ударник».

К 1988 году произошла четкая дифференциация: «олд» ушел в дела и социализовался, «пионеры», переставшие быть «пионерами», превратились в то, что можно назвать словом «тусовщик», ибо они перестали самоидентифицироваться как хиппи, но единой замены этому образу также не нашли. Сейчас в этих смешанных «тусовках», видимо, происходит процесс рождения чего-то нового. Кое-что уже можно предсказать, но к Системе это имеет такое же отношение, как министерская карьера внука к особенностям бессознательного его деда.

IV БЕСЕДА ГОРОД

ДИЛЕТАНТ: Итак, Социолог бодро расправился с Системой. Но вернемся к началу. До сих пор мы трактовали причины внутренние. Но я уже предлагал поговорить о том, почему, что и как бы-



дии», пришедшей в Систему в 1972—73 годах. В 1980 — им уже под тридцать и их давит свершившаяся и несвершившаяся социализация. Другая причина — биологическое вымирание. Кто знает, сколько за эти годы унесли жизни наркотики, алкоголь, столкновения с блатными, фанатами и просто добпорядочными гражданами. Думаю — не одну тысячу. Система, даже в периоды расцветов 1972, 1977, 1981 — насчитывала не более 20—30 тысяч человек по стране, да и то с примкнувшими рокерами и любителями «Битлз». В силу высокого уровня смертности и не слишком интенсивного набора новых членов, поддерживавших своеобразие состояния устойчивости, обеспечивающее нормальную передачу знаний от «олдовых» к «пионерам». В начале 80-х паритет был сломан, прием начал заметно превышать убыль, что явилось одной из причин нарушения культурной традиции и, соответственно, расплывания Системы как таковой.

Конечно, перемены 1979—80 годов имели очень глубокие социальные кор-

редь восстановила атрибутику и систему воспитания, тщательно копируя своего предшественника, но, как всегда, такая похожесть нового на старое, вызванная скорее боязнью, чем необходимостью, не определяла сути. Стало хорошо заметно то, что усиленно скрывалось в Третьей Системе, — расслоение. Разделение «стрит — флэт» (хиппи улицы — хиппи домов) приобрело большую значимость. Имидж ухоженных, благообразных, флэтовых хиппи, как правило, семейных, олдовых, работающих, резко контрастировал с грязными висящими космами и обносками бродячих хиппи. Теперь у кофеен встречались уже представители разных миров. Небольшие перемены в плане социализации еще более углубили этот разрыв. Те, у кого было дело и кто не успел «сторчаться» или спиться, поднимали головы.

Последний набор Системы — набор 1966—1968 годов рождения пришел в Систему в 1983—1984 годах. Это были последние, кто еще видел на «тусовках» олдовых и был после долгих просьб представлен людям Третьей Системы —

ло заимствовано с Запада, как это заимствование характеризует не столько самих волосатых и панков, сколько важнейшие особенности господствующей культуры.

ПСИХОЛОГ: С панками вообще что-то не то, это не совсем заимствование. Порой даже кажется, что истинное лицо это явление приобретает у нас — голову даю на отсечение, что западные панки простодушнее и декоративнее отечественных дикобразов, не говоря уже о том, что сам социально-бытовой фон в наших условиях более гармоничен с эстетикой панков.

ХУДОЖНИК: Простой советский человек до сих пор считает, что хиппи это одна из бед, полученных нами напрямую с Запада.

Это не так. Время имеет одну странную особенность: лежит себе какая-то истина и ждет часа, когда ее вновь откроют, поймут и полюбят. Странников знает вся человеческая история: избранных и отверженных, ищущих истину, дервишей, паломников, монахов нищенствующих орденов, российских побиру-

шек. Цивилизация надолго загасила идею благодати, взамен выдав вексель на благополучие. Когда же всплыл призрак Страшного Суда, порожденный цивилизацией, открылось и другое — хиппи это вестники духовного возрождения мира, может, наивные, но уже, во всяком случае, честные.

Самое ценное, что вело хиппи — чувство свободы. Ты уже не был винтиком огромной мясорубки — ты был человеком. Обыватель воспринимал это как великий порок: мир, построенный на иерархических критериях, не мог воспринять мир, в котором человек становится единственной ценностью — поскольку он живой. Отсюда особое, нежное отношение внутри своей среды. Позже эта внутренняя установка сыграла роль в приобщении хиппи к экологической борьбе — некоторые их группы вошли в ряды «зеленых».

Ничего сверхнового в идеалах хиппи

ны. Русское юношество начинало не с Евангелия, а с романа Булгакова «Мастер и Маргарита». И потом уже какие-то западные книги о христианстве (большую часть научные). Потом обратились к Индии и Тибету. Так происходило приобщение. Надолго идеалом хиппи стали раннехристианские общины. Да и культура их — тоже, в какой-то мере, гонимая культура катакомбного периода советского времени. Ориентируясь на такие общины, пытались создавать коммуны — и городские сообщества, и сельские, едва ли не земледельческие, когда обосновывались в сельском доме, подрабатывали тем, что пасли скот, вели натуральное хозяйство (собирали лекарственные травы, грибы, ягоды), вместе жили и вместе воспитывали детей. Но действительность вплотную соприкасалась с коммуной — все они, как правило, достаточно быстро разваливались: в этом виновато и общество, кото-

Сказалось и то, что на Западе христианство было религией официальной, а у нас гонимой. В такой ситуации быть христианином опасно и почетно. Но благодаря внутрисистемной веротерпимости появились и приверженцы восточных религий — как правило, они откалывались потом и создавали свои маленькие общины (уже не только из хиппи). Соотношение, однако, всегда оставалось в пользу христианства. Но так как системные люди не поддаются статистическому учету — цифры у нас никогда не заговаривают.

Если говорить о влиянии Запада на хипповую среду — это влияние скорее музыкально-литературное. Хотя с 68-го года живые слова «оттуда» доходили плохо и искаженно — они все же доходили. У нас издавались бульварные книжонки о жизни «там», тех, ихних хиппи, которые писали наши маститые дураки, большие любители ихней клуб-



не было, но это были прекрасные идеалы — мир, братство, любовь, свобода, добро. Во враждебном социуме ничего лучше этого быть не может. Голодных кормили, замерзающих согревали, обиженных утешали. Родилось новое духовное братство. Глаза этого братства обращались к христианству.

ДИЛЕТАНТ: Но ведь христианство — это уже принадлежность к западной цивилизации.

ХУДОЖНИК: С христианством у нас вышло по-особенному, как ни в одной стране мира. Религия успешно искоренялась, корни ее были успешно уничтоже-

рое враждебно воспринимало волосатых, и сами хиппи — начинались внутренние несогласия, все кончалось ссорой и кровными обидами.

ДИЛЕТАНТ: Очень интересно получается. Сначала говорится о хиппи как об антицивилизационном движении, а потом как о пионерах гуманизации. И я не вижу в этом противоречия. В разных мирах — разные функции.

ХУДОЖНИК: В отличие от Запада, наши системные люди в выборе религии оказались более консервативны — испробовав и буддизм, и кришнаизм, они все же не отвратились от христианства.

нички. Были еще «голоса», которые сильно хрипели, да хоть что-то было слышно. К тому же наш читатель на протяжении долгих лет выучился читать между строк — не зная языка, но имея эзопов склад ума, а вся официальная параша просачивалась сквозь сознание, не оставляя следа. К тому же большие и малые издательства в шестидесятые дали неплохое представление об американской литературе.

Так как в нашей стране всегда особо ценилось то, что шло вразрез с западным образом жизни, мы быстро и качественно перевели с английского битни-

ков — Гинсберга, Ферлингетти. (Русское юношество, благодаря плодам просвещения, читать такие серьезные книги в подлиннике не может.) Стали печатать Селлинджера, Воннегута. Напечатали и Ричарда Баха. Для русских молодых людей начала семидесятых эти имена несли знак духовного братства. И вполне естественно, что советские хиппи видели в этом западно-литературном изложении — свои выстраданные мысли. Правда, на американскую литературу сильно повлиял их американский урбанизм.

У нас такой урбанистической цивилизации не было. Да нет и сейчас. Американец, предложи ему остаться в нашем недо-раю, тут же примирится бы со всеми пороками своей родины. Но в семидесятые система отрекалась от урбанизма, бежала из городов в поля. Так как почти все были дети города, жить без города, конечно, не могли. Но хипповая среда и творческая интеллигенция

чит, что не было и нет никакой.

ПСИХОЛОГ: Я уже говорила о практическом отсутствии контактов советских панков с западными собратьями. Да и что это за контакты могли бы быть? И потому я не могу согласиться с тем, что урбанизма в России нет, что он «превращается отрицанием в данность». Ведь есть урбанистическая панк-культура — следствие и закономерное продолжение «люмпенианы» в культуре XX века. Уже с самого начала урбанистически-производственного стиля жизни мы имеем противопоставление уютных трущоб блестящей, комфортной и казенной бесчеловечности производственного города. Конвейер в конце концов дает процветание и благополучие, но ценой становится тиражирование самой личности, отказ от самобытности, капризности, индивидуальности. В наши дни можно сказать, что на протяжении развитого полиса конвейер победил и личности со-

черного юмора в противовес звериной блистательной серьезности процветающего обывателя, агрессия в противовес тиражируемой доброжелательности, стихийный карнавал психопатологии, воспевающий тему телесного низа вместо карнегианской благопристойности и конформизма. Уличный театр панкизма как идея исторически адекватна, его символы и знаки читаемы, создаваемая среда осмыслена как альтернативная фасада общественной жизни и претендует на извлечение ее скрываемой сущности.

Таким образом, панки, как, впрочем, и хиппи — актуализация определенной культурной традиции (или нескольких традиций сразу). Но в разных обществах.

ДИЛЕТАНТ: И в разных культурах. Впрочем, мы, кажется, запутались в словах. Не в культурах, а в цивилизациях. И вообще — пора, наконец, дать возможность выговориться Историку.



ПАКУРС
SOVIET-ART-SOWJETISCHE

видели, как готовятся ступени для вхождения на Страшный Суд, общество ни о чем таком не думало. Для разговоров об этом (совсем даже не дел) оно созрело только сейчас.

ИСТОРИК: Все-таки город? Хорошо было бы вспомнить, что говорил Обыватель — о времени возникновения так называемых неформалов и о причинах, их породивших, — о советской урбанизации, самой уродливой урбанизации за всю человеческую историю.

ДИЛЕТАНТ: Другими словами: то, что не стало в полном значении урбанистической цивилизацией, еще не зна-

реваются в соответствии стандарту. А как же быть самобытной личности, если все же она заведется? Выхода, условно говоря, три — построение самобытного духовного пространства, выход «на чердак» — в богемно-авангардно-анархистский мир карнавального переосмысления абсурдного мира и выход в «подвал», к люмпенам.

В панках мы имеем попытку пресечь мир подвалов и мир чердаков и на свет Божий появляется карнавальная люмпениана, самопародирование, абсурд бытовой, а не умозрительный, гротескный реализм, кривое зеркало, человечность

У БЕСЕДА МОНОЛОГ ИСТОРИКА

ИСТОРИК: Характер нашего противопоставления себя Западу не адекватен моему пониманию проблемы. Как ни странно, ему соответствует предмет сегодняшнего разговора — маргинальность. Если вы помните, я взял на заметку кое-что из сказанного: об урбанизме, о разрушаемой, но ничем не заменяемой патриархальности, о субкультуре внутри

не-культуры. Видимо, у многих существует какое-то смутное чувство, подсказывающее, что мы не совсем точно понимаем свое положение в мире. Вот, например, заимствование. Дилетант правильно сказал в самом начале разговора: по тому, как и что заимствуется, можно судить и о культуре в целом. Но прежде следует, наверное, определить себя цивилизационно, в ряду с другими.

Позвольте начать с вещей абстрактных. Мы живем в эпоху цивилизационного кризиса, не имеющего прецедентов в истории человечества. Беспрецедентен он по той простой причине, что всеобщая история человечества пока очень кратка — всего около столетия — и прецедентов в ней накопилось не так уж много. Предвидя возможное недоумение, сошлюсь на Маркса, однажды заметившего, что «всеобщая история не дана человечеству изначально, а сама является результатом длительного исторического развития».

Формирование общепланетной системы начинается с Великих географических открытий и достигает предела во второй половине XIX века, когда в мировую систему включаются последние обитаемые районы мира, находившиеся вне ее. С этого момента исчезает поня-

несправедливое деление? Скорее всего, да. Но это будет уже посткапиталистическая мировая система, построенная на каких-то иных принципах, предсказание которых чрезвычайно интересно, однако не относится к теме нашего разговора.

С одной стороны, после включения в миросистему социум теряет автономную историческую определенность, но в то же время оказывается не в состоянии целостно воспринять новую определенность. Частичное же восприятие рождает множество социокультурных монстров и уродов, составляющих ныне основную экзотику так называемого третьего мира. Даже социумы, изначально принадлежавшие европейской цивилизационной традиции, но потерявшие время в период формирования клуба развитых государств, сталкиваются с проблемой системной незавершенности, социокультурной частичности, следовательно, в той или иной степени негативны.

Капитализм является первым индустриальным способом производства, в своем завершенном виде он предполагает урбанистическую цивилизацию. Противостояние ему докапиталистические общества имели аграрный характер, поэтому противостояние местной традиционности и миросистемности реализуется и в противостоянии города деревне. Отсю-

превращается в голое социальное отношение властвования.

Носителей власти в таком опрошенном обществе определить не негативно трудно, но можно. Показательно, что определение было предложено почти одновременно и независимо друг от друга двумя учеными — культурологом Леонидом Баткиным («Сон разума», Знание—Сила, 1989, № 3—4) и востоковедом Андреем Фурсовым (Мировая экономика и международные отношения, 1989, № 7). Разными путями они пришли к одному и тому же — властители негативного общества являются просто властителями, то есть по-гречески — кратией, безо всяких «бюро-», поскольку власть осуществляется этой категорией как в госаппарате, так и вне его, в любой группе, вплоть до дворовой банды и семьи — одинаково.

Эта власть есть единственное отношение, реально связующее негативный социум (помимо внешнего фактора — противостояния капиталистическому центру). Это что-то вроде вируса, закладывающего генетический код «подчинения—властвования» в любое сообщество индивидов, которые, как определил лидер «Наутилуса Помпилиуса», оказываются скованными одной цепью, от первого до последнего. Это неизбежно па-



тие локального исторического времени, преодолеваются барьеры между локальными цивилизационными мирами. Завершение формирования мировой системы есть начало единой, подлинно всеобщей истории и конец всех существовавших ранее цивилизаций, включая распространившуюся на весь мир европейскую. Уловил и выразил это Шпенглер.

Сказанное вовсе не означает, что китайцы, банту и прокезы должны были автоматически прийти к социокультурной униформизации, ко всеобщей «равномерной кучерявости», как выражался романтик мировой революции Макар Нагульнов. Более того, капиталистической миросистеме это противопоставлено, поскольку строится она по строго иерархическому принципу, с развитым и богатым центром, эксплуатируемой и беднейшей зависимой периферией и связующей эти две противоположности среднеразвитой полупериферией. Будет ли когда-то преодолено это безусловно

да — антиурбанизм посттрадиционности, призывы Мао Цзедуня к окружению «мирового города мировой деревней», антигородские инвективы Василия Белова, наконец, практика полпотовщины. Возникает море (или болото) вечной мучительной традиционности в переходности, грозящее затопить и деревню, и городской центр, если тот в силу какого-то катаклизма или дисфункции миросистемы потеряет с ней связь. Таким образом, современный мир — это прежде всего море деклассированности и раскультуривания, пожирающее последние остатки традиционности, в котором возникают и далеко не всегда сохраняются островки дискретной цивилизованности нового типа.

Стихия деклассированности и раскультуриванности есть общество тотального негатива — оно, растворяющее в себе все, есть принципиальная неопределенность. В таком обществе не может быть самостоятельных сфер политики, идеологии, религии, культуры, экономики — грани стерты, все слито воедино, как в наиболее примитивных деспотиях, поэтому власть в негативном обществе приобретает тотальный, всеобщий характер,

терналистская власть, поскольку ей приходится заменять все социальные функции. Кратор — это и латиноамериканский местный каудильо, и аппаратный «отец города» или нации, и мафиозный крестный отец. Его власть зиждется не на собственности на вещи, а на отчуждении воли людей распоряжаться вещами и самими собой. Поэтому негативные социумы охвачены тотальной бесхозяйственностью, вещи здесь поистине ничейные, зато у всякого индивида есть свой начальник-отец.

В негативном обществе в идеале все должно быть негативно, особенно мораль, что блестяще отразили знаменитые оруэлловские лозунги: «Мир есть война», «Правда есть ложь», следовательно, «преступление есть норма», а отсюда — «норма есть преступление». Криминализация в негативном зазеркалье неизбежна, верхи в нем борются за власть совершенно по-мафиозному, низам же остается бороться за выживание так же мафиозно. Против лома — только лом, таков простой принцип системного соответствия.

В позитивно определенном обществе криминализацию сдерживает и вытесняет в маргинальные сферы наличие структурной упорядоченности, традиционной

или капиталистической. А если упорядоченности нет, если традиционность разрушена, если маргинальность стала центром социума, то нормой становится и криминальность. Возникают государства, только и способные функционировать путем постоянного и повсеместного нарушения своих конституций и законов.

Проявления кривотической криминальности могут быть самыми различными и возникать везде, где есть группа негативно определенных социальных индивидов, будь то крестьяне, нерабочие, неинтеллигенты или небюрократы (ибо бюрократ-то определен и рационален). Говоря конкретно, надо разбираться в условиях формирования и воспроизводства каждой из групп, чтобы выяснить конкретную вероятность и степень криминализации каждой из групп маргинального типа. В обществе, пораженном негативизацией, криминальные черты будут приобретать и такие функции, которые в странах капиталистического центра абсолютно легальны и включены в основную систему социального и экономического воспроизводства. Типичный пример — бизнес на обслуживании подростковой субкультуры. Там требуемую тинэйджерами одежду, обувь, технику, атрибутику производят промышленно или нарочито кустарно. У нас же — перераспределяют через черный рынок фарцовщики и спекулянты.

ным потенциалом развития варварских народов, завоевывающих зашедшую в полнейший тупик и потерявшую иммунитет античную цивилизацию. Ситуация во многом противоположна.

Движения вспять по шкале времени все-таки не существует, поэтому возврата к доцивизованному состоянию быть не может, возможно только расцивилизация. Последнее означает разрушение полное или частичное уровней социальности, относящихся к цивилизации. Это некая естественно-природная социальность, составляющая предмет микро-социологии и психологии, если не вообще этологии, науки о поведении животных, поскольку данный уровень социальности возникает уже у живущих стаей млекопитающих — волков, крыс, обезьян. Социализация подрастающего поколения в посттрадиционных обществах все более и более останавливается на этом первобытном уровне.

ЭПИЛОГ

ДИЛЕТАНТ: Страшно? Мне страшно. Но и страх надо объяснить.

Антиподами маргиналов мы привыкли считать так называемых обывателей, то есть людей как все, но только еще хуже. Но чем же хуже? И почему быть как все так уже плохо?

«Еще хуже» — это нетерпимее, злее, наглее обычного. Так сказать, хамство выше среднего. Ведь хамство, неуважение к личности, прежде всего своей, — это норма нашей жизни, если не сказать, ее основы.

можно, но зачем? Тоталитаризм загоняет альтернативную повседневность в подполье, то есть сам создает ей структуры организации и среду обитания. Демократия разрушает андерграунд и выпускает на свободу тех, кто сформировался в нем и связан с ним и жизнью, и личностное развитие. С ними происходит то же самое, что с многолетними заключенными, неожиданно-негаданно помилованными, которые не знают, как жить на воле, и просятся обратно в родную тюрьму, где они только и могут быть свободными.

Но вернемся к нашим мещанам, точнее, люмпен-мещанам. Вряд ли стоит лишний раз объяснять, что защитники «наших ценностей» стоят на страже пустого места. Гораздо интереснее и существеннее определить то, что формируется в маргиналитете, противостоящем «стражам люмпенской революции». Ведь люмпен-мещанство, в отличие от обычного мещанства, не сформировало таких ценностей, как любовь и привычка к труду, как уважение к личности и собственности. Даже тяги к комфорту не удалось почувствовать отечественному обывателю.

Что принесет с собой маргиналитет, влияющий в общество? Можно ли предположить, что поколение «дворников и сторожей» оздоровит общественную атмосферу? Не знаю.

Однако куда более важно и для обывателей, и для маргиналов другое — понять, что одна шестая часть суши не противостоит всему остальному миру. Именно это втолковывал нам всем известный историк. А я добавлю, что наша цивилизационная ущербность не есть еще культурная неполноценность.



Или же то, о чем мы уже столько говорим, — вещи, изготавливаемые для существования в группе, которая уже самим фактом своего существования бросает вызов кривотии.

Но существование таких групп, особенно панков, а также распад Системы в ее прежнем виде, появление такого парадоксального объединения, как хиппи-каратисты, весьма знаменательно. И вот почему.

Переход к общепланетарной цивилизации, предполагающий снятие всех ранее существовавших автономных локальных цивилизованных традиций, ведет к упрощению, деструктурированию социумов-носителей этих традиций. Это, если хотите, в той или иной степени (зависящей от конкретной прочности традиции) оборачивается потерей культурно-исторического и социологического облика. Здания былых цивилизаций превращаются в руины, из аморфных обломков которых идет отбор материала на строительство общечеловеческого планетарного дома. Цель грандиозна и величественна, но пока, увы, жизнь среди обломков! Новые варвары пасут свои стада на бывшем Форуме.

Варваризация в XX веке наступает не за счет нашествия внешних, социально примитивных, но обладающих колоссаль-

Но что же там, где эти волосатые и фигурно стриженные появились? Может быть, западный средний класс в восторге от грязных панков и немытых хиппи? Нет, конечно. Но у него кроме общественной ненависти есть другие общественные функции, обусловленные тем, что у него есть собственность. И он прежде всего стремится сохранить и приумножить ее.

А наш обыватель собственности от рождения лишен. И он прежде всего стремится отнять и разделить, проследить за тем, чтобы не завелось чего лишнего у соседа. Для этого ему нужна власть, а для укрепления власти нужна постоянная нивелировка, в том числе нивелировка причесок и образа жизни. Такой обыватель может быть назван люмпен-обывателем, люмпен-мещанином.

Противостояние маргиналитета люмпен-обывателю в значительной мере отличается от такого же противостояния в свободных странах.

Еще совсем недавно было очень просто стать свободным. Когда свобода ограничивается на столь примитивном уровне, как прически и одежда, то борьба за нее облегчается. Куда сложнее быть свободным в обществе демократическом, где все

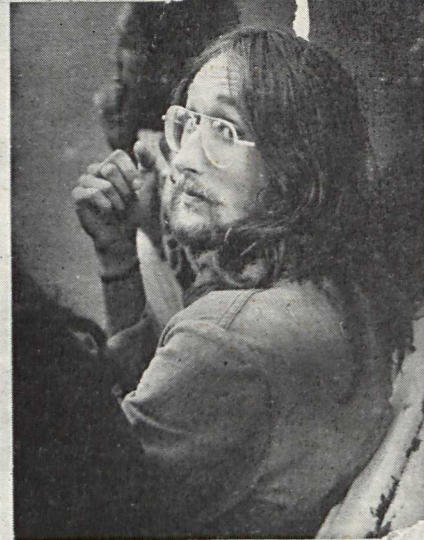
РОЛИ ИСПОЛНЯЛИ:

СОЦИОЛОГ — Максим Мейер
ХУДОЖНИК — Елена Филиппова
ЭТНОГРАФ — Татьяна Щепанская
ПСИХОЛОГ — Ольга Заярная
ИСТОРИК — Георгий Дерлугьян
ДИЛЕТАНТ — Дмитрий Шушарин
ОБЫВАТЕЛЬ — Андрей Быстрицкий
РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК — Дмитрий Шушарин

СЦЕНОГРАФ — Юрий Курбатов
СУФЛЕР — редактор Ада Сафарова
ФОТОГРАФ — камера-мен
Ярослав Маев



ПАКЪРС
SOVIET • ART • SOWJETISCHE



Бронза

ЭРНСТ НЕИЗВЕСТНЫЙ

恩斯特·倪茲維斯尼



ERNST NEIZVESTNY

Для скульптора история бронзы есть история цивилизации. Мы встречаем бронзу в самых отдаленных эпохах у египтян, ассирийцев, финикийцев, этрусков. Библия повествует нам о Тирме Тирском, который лил бронзу для Иерусалимского храма при Соломоне. Основы технического искусства отливки статуй возникли во времена Кира и Креза, то есть в шестом столетии до рождения Христа. С тех пор основной принцип отливки остается тем же, как на острове Самосе.

Бронза образуется из сплавов меди, олова, цинка, а также других металлов и металлоидов, свинца, марганца, кремния, фосфора. Бронза — уникальный материал для скульптуры. Расплавленная, она стремится заполнить пространство. Как лава, как огненная река, устремляется в форму и, остывая, принимает очертания скульптуры. Каждый раз, когда я отливаю скульптуру, я вижу в этом процессе превращения огня в форму нечто космическое. Бронза необычно чувствительна. Она воспроизводит любые, самые маленькие колебания на поверхности скульптуры, прикосновение инструмента и даже отпечатки пальцев скульптора. Без преувеличения можно сказать, что по поверхности бронзовой скульптуры мы можем судить о темпераменте и настроении скульптора. Остывая, чувствительная бронза становится мощной и сильной. Она сопротивляется разрушению, поломке, разрыву. Она тверда, упруга, вязка. Она сурова. Недаром из бронзы лили пушечные ядра. В Советском Союзе бронза была объявлена стратегическим сырьем и разрешали пользоваться ею для скульптуры только с высокого разрешения Совета Министров и только тем скульпторам, скульптуры которых можно было рассматривать как идеологическое оружие, то есть как пушечные ядра. Вот почему Хрущев и куратор КГБ Шелепин обвиняли меня в нелегальном использовании бронзы для скульптуры. Бронза, по их мнению, материал войны, а не искусства. Но эта страшная бронза может быть податливой, нежной и ковкой под умелой рукой скульптора. Небольшие ювелирные бронзы Бенвенуто Челлини после отливки тщательно прочеканены. Все мельчайшие детали тщательно отточены. Форма бронзового изделия имеет отношение не только к зрению и осязанию, но и к звуку. Различные тоны колоколов, ударных инструментов, китайских тамтамов используют эти качества бронзы. В честь бронзы хочется слагать поэмы. Сейчас мне предстоит выполнить макет монумента «Древо жизни» размером 16 метров. В этой работе я буду использовать все возможности бронзы, в том числе и музыкальные. Мне бы хотелось, чтобы эта работа была моей поэмой в честь бронзы. В повседневной работе меня больше всего волнует плавкость бронзы, ее властная агрессивность по захвату пространства. Когда-то мне пришлось работать рабочим-литейщиком на вагонном заводе в Свердловске, городе, где я родился. Ночами, тайно, после работы из отходов металла пытался сделать свою скульптуру, импровизируя без модели. Получался контрольный рельеф, то есть самая глубокая часть рельефа после отливки становилась наиболее выпуклой. Когда я выдавливал форму, я пытался представить ее как огромный пейзаж, в котором есть горы, плоскогорья, равнины и реки. Наблюдая за потоком бронзы в форме негатива, я понял, что течение этой огненной лавы, реки имеет свои закономерности, и пытался создать ту форму, в которой эта неудержимая бронза свободно и органично распространяется. Представьте себе извержение вулкана, представьте себе пейзаж местности вокруг него. Лава, извергающаяся и разливающаяся, устремляется органически по рельефу почвы, естественно заполняя пустоты и впадины. Но та местность, тот рельеф пейзажа, который я создавал для потока расплавленного металла, был не случаен. Власть материала я противопоставлял свою власть скульптора, то есть вступал с пока еще неукротенной бронзой в диалог, пытаюсь извлечь из нее наиболее выразительные свойства.

В конце 60-х годов в основном сформировалось мое отношение к скульптуре. В 1960—61 годы мной была написана брошюра о синтезе в искусстве. Сейчас она издана по-английски издательством «Эрмитаж». Так как основы моих задач в скульптуре остались теми же, что можно видеть на воспроизведенных репродукциях, я разрешу себе привести здесь и цитаты из старого эссе.

Мне хотелось бы сказать несколько слов о скульптуре — условно назовем ее идеологической, — или, вернее, о возможности развития синтеза, который в ней заложен. Говоря об идеологической скульптуре, трудно думать о прекрасном исходя только из мифологических, классических представлений о человеческом теле. Скорее прекрасным в ней является проявленное в форме скульптуры состояние души человека, то есть безразличное напряжение. Но не просто напряжение как физическая форма, а форма и пространство в их взаимодействии как выражение психологии, и больше чем психологии, душевной жизни человека.

Скульптура в этом случае — не просто находящееся в пространстве количество окружающего физического материала, организованного по подобию внешней формы человека, зверя или других природных или геометрических форм. В этом случае скульптура внутри себя самой есть диалог. Она едина, но не однородна. Это скульптура, в которой разнородные элементы, реально существующие части составляют целое в борении, взаимопоглощении и содружестве многих начал, где каждая вещь как бы чревата своей противоположностью в себе самой. Скульптура, захваченная гераклитовым током, форма которой вступает в пространство или активно вбирает его, одна часть удерживает другую или выталкивает ее: металлическая и мягко органическая находятся в противоборстве и связи, мягкая вливается в жесткую, жесткая сжимает и перетрансформирует мягкую. Скульптура и ее объем как бы сжаты внешней силой пространства со всех сторон, но сопротивляются этому или расширяются от центра, как будто некто растаскивает скульптуру извне, но центр, ядро удерживает ее от окончательного разрыва.

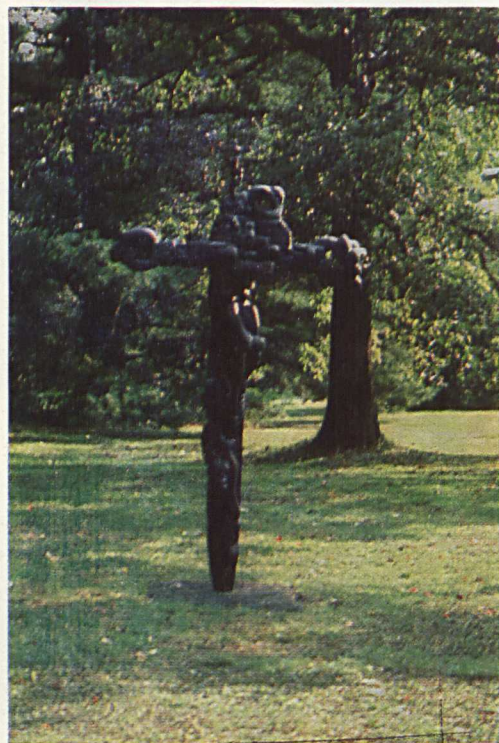
Таким образом, драматичность скульптуры обусловлена присутствием внутри нее разнородных начал и устремлений. И движение становится не только позой или формой в пространстве, но главным образом движением внутри самой формы. Скульптура такого рода может содержать в себе аполоновское начало, как законченность формы, человек. И дионисическое, как движение, разрушение человека: она вселяет в своем движении человека в человека, ребенка в старика, человека в камень. Машинерии имеют в себе мужское и женское начала, дерево содержит в себе людей, как люди содержат в себе всю эволюцию земной твари и все сложнейшие предметы рук своих. Таким образом создается скульптурная композиция, в которой все вещи существуют всюду и малая часть так же велика и напряжена, как и большая. И только воля скульптора, поток ритма, композиция увеличивают или уменьшают масштаб изображенного, но каждая часть изображения в законченной своей форме и рвущаяся из своих малых размеров — гигант, пытающийся раздвинуться, расшириться и заполнить все. Такая скульптура, разумеется, не укладывается в схему декартовского пространства и не рассматривает вообще пространство как однородное.

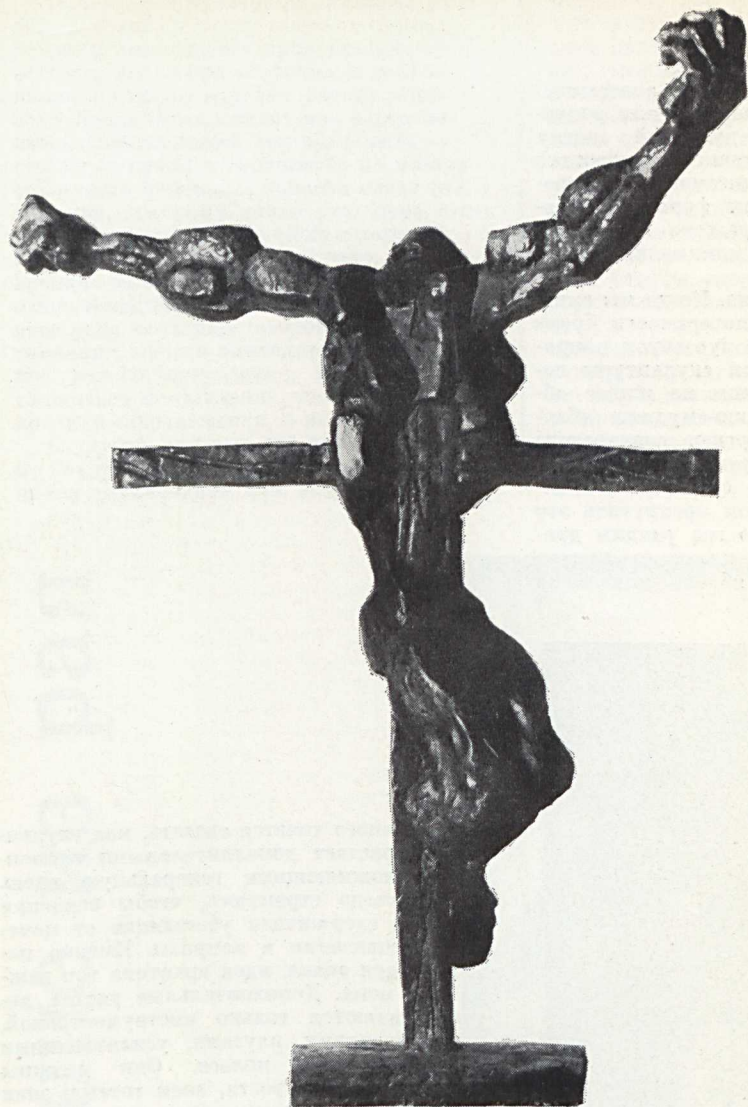
Таким образом, части скульптуры составляют целое в борении, взаимопоглощении и отталкивании; такая скульптура — не статичный предмет, а предмет противоречивого процесса, где каждая вещь чревата своей противоположностью и имеет уже не одно, а несколько значений. Конечно, это только моя цель. В каждой отдельной скульптуре невозможно полностью поставленную задачу, это дело моего монумента — «Древо жизни», над которым я работаю всю жизнь. Отдельные бронзы репрезентуют только части этого замысла, кото-

Гермафродит. Бронза. 1988—1989

Распятие. Бронза. 1977—1980

Маска в руке. Бронза. 1965—1969





Большое распятие (Крест в кресте).
Бронза. 1974

Кентавр без рук. Бронза. 1988

Кентавр. Бронза. 1965—1980

Статуя Свободы. Бронза. 1988



рый в принципе должен быть полифоничен и монументален.

Монументальность. Монументальность — не размер; не все большое монументально, а маленькое камерно. Это ритм, заложенный в соотношении форм. Конечно, подлинно монументальная скульптура при увеличении только выигрывает. Став большой, она становится выразительной, но и в маленькой бронзе мы видим тот же принцип, ту же мелодию. Небольшая модель монументальной скульптуры как бы генетически содержит в себе все элементы гигантской и наоборот. Есть скульптуры, которые хороши только в небольшом размере. Их ни в коем случае нельзя увеличивать, насильно превращая в монументы. Это так же нелепо и бесполезно, как ждать, что маленькая болонка со временем превратится в огромного дога. Увеличивая эти маленькие скульптуры, мы часто унижаем их достоинство.

Каким-то образом сложилось так, что в наше время слух более развит, чем глаз. Что я имею в виду? Почти любой человек уловит разницу между камерной музыкой и мощной симфонией, между звуками рок-музыки и классикой, поймет разницу между лирической мелодией и военным маршем. Музыкальное воображение современного человека более развито, чем пространственное. Пространство же большей частью воспринимается как практическая категория (далеко—близко, высоко—низко, широко—узко), но не как эстетическая. Поэтому часто можно услышать: «Какой противный звук!», то есть какой неэстетичный. Но почти никогда не услышишь: «Какое противное пространство!» А если и услышишь, то в смысле: какое практически неудобное. Чувство пространства, чувство скульптурного ритма редко в наше время, поэтому мы, скульпторы-монументалисты так признательны нашим коллекционерам, понявшим в маленьком размере размах замысла и не побоявшимся этими моделями будущих монументов украсить свой дом.

Генри Мур во многих эссе упоминает о людях, давших ему возможность работать. Этому следую и я, так как коллекционеры становятся нашими друзьями и единомышленниками. У Генри Мура любая небольшая бронза монументальна. Она завоевывает пространство, она исходит из природных форм. Галька, иссеченная морем, очертания выветренных гор, таинственность пещер есть основа его скульптур. Они пантеистичны, и им присуще океаническое дыхание. Хотя они принадлежат XX веку, им свойственно какое-то очень древнее, дохристианское, стихийно-природное чувство. Их тектоника компактна и каменна. Генри Мур мастерски использовал свойства бронзы. Большой частью он лепил и рубил свои работы прямо в гипсе, отполировывая большие округлые поверхности и оставляя следы инструмента на переходных плоскостях, этим создавая напряжение. Такую же игру фактуры в природе мы видим на костях животных и морских камнях.

Но главная сила Генри Мура видна в трехмерном видении скульптуры. Как-то в разговоре с ним я спросил его о содержании дыр в скульптуре. Он ответил: «Дыра в скульптуре создает ощущение трехмерности и дает возможность, не обходя скульптуру, почувствовать ее объем». «А почему у меня дыра в теле?» — пошутил я, имея в виду, что благодаря фронтальному ранению у меня было вырвано три ребра. Он подумал и сказал: «Что же, выходит, что я — классик, а ты — романтик». В какой-то степени он был прав, так как дыра в скульптуре для меня в большей степени элемент психологической выразительности, чем формальный. Впрочем, одно не исключает другого.

Генри Мур стремился к эпическому ритму, он всегда стремился к большому размеру, размаху. Он говорил мне, что всю жизнь страдал от невозможности воспроизводить свои модели в тех размерах, в каких, по его замыслу, они должны быть. Мне это более чем понятно.

Я не устаю повторять, что художник всегда Гулливер, который живет и дружит с великанами и карликами. Художник всегда пытается вырваться из повседневности и перейти в другое измерение. Очень маленькое и очень большое поэтически в нашем сознании, если мы не утратили в себе непосредственной мудрости видения ребенка или высокой мудрости великих народных культур, пластическая музыка которых всегда покоится на контрасте большого и малого.

Монументализм. Наиболее чистым примером монументализма, можно сказать, его формулой, является пирамида или Сфинкс. В самом абрисе, в самом ритме этих форм заложен монументальный знак. Как бы мы ни разрушали пирамиду, отсекая один сегмент за другим, ее форма продолжает оставаться в нашем сознании. Если мы даже разрушим ее до основания, все равно по направлению камней фундамента мы сможем очертить весь ее объем до заключительного верхнего камня. Монументальный ритм пирамиды неубиваем. Так же и Сфинкса не может уничтожить время. Разрушенная песками пустыни поверхность скульптуры не мешает нам видеть знак лежащего зверя с лицом человека. Орубленная лапа или другая часть тела восстанавливаются в нашем сознании и занимают положенное им место, как в природе отрастает оторванный хвост ящерицы. Посмотрите на греческую Нику Самофракийскую. Хотя она не так обобщена, как Сфинкс, хотя она более бароккальна, хотя у нее нет головы и рук, фигура Победы стремительно и неуловимо движется вперед. Знак движения мощно заложен в ней.

Вот этому я и учусь у великих скульптур прошлого и настоящего. Вот к этому я и стремлюсь в своих небольших бронзах, которые всегда рассматриваю как модели больших скульптур. Я стремлюсь к архетипу, к знаку, к ритму. Крест сам в себе, в своих линиях напряжения имеет: вертикаль — тело человека и горизонталь — раскинутые руки распятого. Знак креста сам по себе столь выразителен, что можно было бы остановиться на каркасе, чуть-чуть наметив в глине очертания человека, как это великолепно делал Джакометти, один из самых моих любимых скульпторов, удивительно чистый и таинственный.

Джакометти. Бронзы Джакометти готически вытянуты. Тени, знаки как бы сдавлены, вытолкнуты пространством, устремляются вверх, утоньшены до каркаса, до скелета скульптуры. Это трагические знаки жизни. Это уже не тела, а как бы идеи тела и его частей. Идея носа, идея руки, идея идущей или идущего, идея стоящей или стоящего. Бронза истощена, она сплюснута только до фаса фигуры или профиля. Максимально использовано свойство бронзы — быть крепкой и в очень тонком объеме (в отличие от камня). Поверхность этих бронзовых тел, теней — очень нервная, рваная, напоминающая чем-то импрессионистическую лепку, но ни в коем случае не повторяющая ее стремление к иллюзорным эффектам, имитирующим живопись. Эта поверхность как бы выкутана пространством, сдавливающим фигуры, стремящиеся уйти из жизни, утоньшенные до потери материальности. Эти идеи формульны, доведены до иероглифизма египетской скульптуры. Джакометти работал в маленьких размерах. Но он монументален. Смотри на него, понимаешь, что монументальность скульптуры не зависит от того, большая она или маленькая в своих фактических размерах.

Генри Мур и Джакометти любимы и чтимы мною. (Когда-то в Австрии готовилась выставка «Трое в одном джипе» — Генри Мур, Джакометти и я. Увы, тогда хозяева советской культуры не пустили меня в этот джип.) Но мой темперамент, мой жизненный опыт, мое чувство времени и пространства, естественно, несколько другие. Я ухожу от их лаконизма. Самым важным в искусстве для меня является напряжение. Напряжение материала — это напряжение металла, формы

геометрически-машинной или анатомически-органической. Эти напряжения рождаются из напряженной духовной жизни скульптора. Чем интенсивней внутренняя жизнь художника, тем интенсивней выражено это в напряжении формы. Напряжение может быть выражено и в динамике, и в статике, в минимализме и в максимализме.

Здесь есть некая тайна. Когда мы смотрим на полированные поверхности бронз Бранкузи или Арпа, мы чувствуем напряжение, распирающее эти скульптуры изнутри. Когда мы смотрим на живое яблоко и на точную копию «муляж» яблока, мы чувствуем энергию, излучаемую живым яблоком, и мертвость «муляжа». Если снимать фильм о созревании яблока день за днем, а потом прокрутить это кино, ускорив время, то мы увидим драму роста, разрастание плоти от центра в стороны. Выросшее яблоко наполнено



Мне много хочется сказать, моя скульптура обрастает дополнительными элементами, усложняющими генеральную идею. Но я всегда стремлюсь, чтобы основная мелодия сдерживала убегающие от центра импровизации и капризы. Именно поэтому идея знака, идея архетипа так важна для меня. Дополнительные ритмы, детали являются только инструментами выразительности целого. Они должны входить в знак креста, знак тотема, знак кентавра, знак сердца. Они создают множественность в едином. Они помогают выявить напряжение, которое поселилось во мне и которое я стремлюсь передать своим скульптурам.

энергией, которая распирает его шкурку. Мы ощущаем наполненность до взрыва. Яблоко расширяет жизненная сила — вита, данная нам от Бога. Скульптура напряжена от воли и духовных переживаний скульптора. Вот почему, если нет этих переживаний, сколько ни полируй поверхность, сколько ни имитируй духовную жизнь, сколько ни рви поверхность, даже кусай ее, твоя скульптура будет смотреться не как живое яблоко, а как муляж. Все можно украсть и имитировать, но нельзя украсть ум, темперамент и талант.

С тех пор, как я начал лить бронзу, мне всегда хотелось создавать мою скульптуру изнутри нее, как бы выталкивая форму. Обычно, когда я работаю, я смотрю на скульптуру и интуитивно (только интуитивно, а как же еще?) соизмеряю, соответствует ли чувство внутреннего моего напряжения тому, что я вижу в своей скульптуре. И почти никогда мое внутреннее ощущение не соответствует тому, что я вижу. «Еще напряженней, — говорю я себе, — еще» — и прибавляю или убавляю форму, но всегда так, как будто я это делаю не снаружи, а изнутри скульптуры.

Я хочу ощутить себя младенцем, которым беременна скульптура, который толкает чрево матери. Выталкиваю, распираю, втягиваю, пробиваю дыры, выравниваю, выгибаю. Но изнутри, только изнутри.

Изгнание из рая

Андрей Ковалев

свертывании Эона, установленного в одной отдельно взятой стране, каковое событие сопровождается исчезновением исторического времени, своего рода временным коллапсом. Мы сейчас живем как бы вне потока времени, как будто необратимости течения времени не существует вовсе, и рассуждаем так, словно неприемлемые для нас события прошлого можно изменить усилием воли. В такой пространственно-временной системе исследователь, который станет слишком уж активно беспокоиться о поддержании необходимого для исторического дискурса острашения, поддержания дистанции по отношению к изучаемому предмету, будет выглядеть наивным чудаком, ежели не плохим патриотом и плохим гражданином.

Дело в том, что Великие Символы в силу очевидных причин никак не могут стать просто «памятниками культуры», оставаясь все еще памятниками Культа.

«Точки над «И» — так называется рубрика, под которой в мартовском номере опубликованы два суждения о знаменитом монументе «Рабочий и колхозница».*

Однако оказывается, что когда «И» обозначает искусство, точку тут поставить не так просто.

Сегодня об этом размышляет молодой искусствовед А. Ковалев.

* Н. Воронов «Ее называли совестью советского искусства», Юрий Маркин «Скульптура при свете совести». — ДИ СССР, 1990, № 3.

Боюсь, что мое сравнение может выглядеть более чем кощунственно, но осмелюсь напомнить, что и рублевская «Троица», скажем, длительное время бытовала исключительно как высоко чтимый предмет поклонения; затем, спустя несколько веков после своего создания, стала рассматриваться и как объект иконографических штудий, и лишь в 40-х годах нашего века о ней стали говорить как о выдающемся произведении искусства. Развенчание Культа и его ценностей в этом смысле можно ассоциировать с историей новоевропейского свободомыслия: от теизма, сопровождаемого формальным исполнением обрядов, — к вольнодумческим антирелигиозным памфлетам в духе Лео Таксиля и, наконец, к научному религиоведению, которое, кажется, было бы невозможно без всех предыдущих стадий. Но пока страх пред Геенной огненной и скрежетом зубным не улетучил-



ся, пока неотвратимость кары не забыта, об ученой скучной сухости говорить еще рано.

Примечательно, что первый опыт истинно научного, аналитического подхода к культовым ценностям эпохи великих свершений совершили вовсе не академические исследователи, а художники-соц-артисты, которые с присущим им хладнокровием искусствовиспытателей произвели вскрытие и расчленение все еще держащегося и довольно опасного тела. Подобно Персею, они отважно вступили в противоборство с Медузой, глядя в отражение на щите. Впрочем, баснословная битва уже в прошлом; сочащаяся ядом голова горгоны помещена в сумку бесстрашного воителя, и теперь всякий прохожий может спокойно плюнуть в поверженное и безопасное поэтому чудовище. Прилежные и любознательные монстрологи могут приступить к изучению анатомии и физиологии страшилища, а пострадавшие и окаменевшие — последовать приказу «можно покурить и оправиться».

Если попытаться суммировать мнения, высказывающиеся сейчас по поводу творчества В. И. Мухиной и ее главного произведения — скульптурной группы «Рабочий и колхозница», то можно вычленишь две основные исследовательские конструкции. Согласно первой, величие творческого подвига Мухиной состоит в том, что она верила в то, что она делала,

но ее дерзновение не было понято царством искаженной мечты. Согласно другой, грандиозность таланта художницы выразилась в том, что она противопоставляла себя внутренне злодеям и выстояла — правда, с некоторыми потерями*.

Сопоставление этих, на первый взгляд, противоположных позиций поразительно напоминает полную интеллектуального блеска полемику «вопрекистов» и «благодаристов», имевшую место практически одновременно с возведением великого монумента. «Благодаристы», как известно, утверждали, что великие художники творят благодаря глубинному осознанию задач, поставленных перед ними классом, идеологию которого они оформляют. «Вопрекисты» же считали, что, напротив, великие мастера творят вопреки реакционному мировоззрению своего класса и только художник, служащий самому передовому классу и вооруженный передовым мировоззрением, не испытывает подобного раздвоения личности. Удивительно, что современные «вопрекисты» и «благодаристы» склонны обходить стороной самое простое и естественное объяснение того, почему столь значительные достижения были под силу советским художникам, в том числе и В. И. Мухиной: «Мы имеем в руках верное оружие для преодоления всех трудностей, которые стоят на нашем пути. Этим оружием является воплощаемое в жизнь нашей партией и советами великое и непобедимое учение Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина» (А. А. Жданов).

Впрочем, даже если принять это положение, следует согласиться также и с тем, что в системе идеологических субординаций социалистического реализма мухинский монумент занимает странное и неоднозначное место, представляя собой что-то вроде наказанной иконы, полукультового объекта. Следует особо подчеркнуть, что стальные гиганты выпадают из соцреалистического контекста по вполне естественной причине — они были предназначены рекламировать и пропагандировать идею Коммунистического Будущего за рубежами той отдельно взятой территории, где это будущее уже почти осуществилось. Таким образом, неканоничность исследуемого произведения для культуры, столь чуткой к идеологии границы внутреннего и внешнего, совершенно очевидна, ибо послание к «неверным», даже исходящее от ведомства «де пропаганда фиде», не может быть включено в корпус целиком канонических текстов в силу того, что условия проповеди среди враждебно настроенных «язычников» требуют принятия — хотя бы частичного — их понятийной системы. Выброшенный наружу идеологический протуберанец моментально был затяннут обратно после выполнения им своих функций. Именно поэтому, как нам кажется, предположения французских коммунистов выкупить монумент и оставить во Франции были отвергнуты — объект, выполнявший сакральные функции, не должен оставаться там, где может быть подвергнут поруганию. Правда, при эвакуации из этого потенциально опасного, профанного места монумент был безжалостно разрушен, но уже в 1939 году в экстренном порядке реконструирован и установлен перед входом на ВСХВ.

Если, согласно распространенному мнению, воспринимать ВСХВ как модель будущего коммунистического рая, как некий Новый Эдем, где избранные образцы обновленных и преобразенных представителей тварного и нетварного мира хороводом поклонения окружают Отца, то сам факт помещения мухинского монумента за оградой этой модели Нового мира делает ясной семантическую функцию «РиК» как некий образ энергий, источаемых Верховным существом, Повелителем Стихий. Примечательно, что территория ВСХВ была буквально уставлена парными фигурами — «Чабан и колхоз-

ница-азербайджанка» (скульптор С.А. Рыдз), «Сидящая женщина и стоящий турок с ягненком» (Шульц), «Рабочий и колхозница» (Слоним), «Колхозница и пограничник» (Шульц) и так далее. На колоссальной башне Главного павильона располагались фигуры «Комбайнера и колхозницы» (Будилов и Стрекалов), по композиции напоминающие мухинскую работу, но несущие при этом не Символы, а Дары — снопы пшеницы. При этом разница между теми, кто пребывает уже в самом Эдеме, и теми, кто за его вратами, — просто поразительная. Неостановимой динамике мухинской пары, рвущейся куда-то, ломая препятствия и преодолевая нечеловеческое сопротивление, противостоит статика райских жителей, находящихся в иератическом, навеки остановленном движении. Стальные гиганты пребывают в вечном борении с «вихрями враждебными», гипсовые же оранты внутри ограды не беспокоемы ни единым дуновением. (Кажется, из-за этих «вихрей» «РиК» избегают даже знаменитые московские голуби, неравнодушные, как и их соплеменники во всем мире, к городским монументам в качестве посадочных площадок.)

Заметно разноречив также и семиотический статус многочисленных пар «чистых» внутри ограды и четы пред Вратами. Если «Рабочий и колхозница» есть некие всеобщие символы, то их собратья на территории ВСХВ — только аллегории, ибо Символ на этой нагруженной идеологией площади может быть только один — монумент Сталина. Высокий семиотический статус принципиально лишенных временных и этнических привязок «Рабочего и колхозницы» становится особенно ясен при сравнении с «внутренней» скульптурой, которая почти всегда явно определена этнически, подобно процессиям несущих дань на ассирийских и ахеменидских рельефах. Более того, если «РиК» представляет собой совершенную модель детально разработанного диалектического принципа единства и борьбы противоположностей в момент скачкообразного перехода количества в качество, когда город и деревня соединяются в едином творческом порыве, а косная, инертная сила земли механизмируется, обретает творческие черты, соединяясь с могучей созидательной энергией пролетариата, то в идеальном пространстве советского Элизима, где новое уже окончательно победило старое, отмирающее отмерло, а нарождающееся окончательно народилось, все противоречия снимаются раз и навсегда.

Советские Адам и Ева сливаются в могучем, но совершенно лишенном какой-либо сексуальности устремлении, вознося горé свои символы — Молот и Серп (которые можно было бы, конечно, попытаться трактовать и с фрейдистской точки зрения, но такой исследовательский ход был бы в данном случае, на наш взгляд, сильной натяжкой). Отсутствие эротического оттенка в парной скульптуре, изображающей Мужчину и Женщину, заставляет вспомнить, что за пределами многочисленных в европейской парной скульптуре иконографических вариаций любовного преследования и любовной игры остаются только весьма архаические варианты средневековой и раннеренессансной надгробной пластики, поэтому характер взаимодействия мужской и женской фигур мухинского произведения можно считать в определенном смысле уникальным. Впрочем, фантастическая гипертрофия этого вытеснения сексуальности во всей советской культуре делает вопрос об эротике в выдающемся памятнике социалистического реализма не только наивным, но просто кощунственным. Интересно, что в первоначальном варианте модели монумента Рабочий был обнаженным, что отсылало непосредственно к античным образцам, но по рекомендации Высокой Комиссии во главе с Молотовым мощное атлетическое тело Пролетария было облачено в спецовку, из-за чего шарфик, который по древней традиции должен был бы прикрывать предметы, которые

не следует лицезреть пионерам, прикрывает теперь те же самые места, но предварительно драпированные брюками.

Но дело, конечно же, не в пресловутом шарфике, сыгравшем свою роль в создании пластически совершенного художественного образа, а в том, что вообще любые намеки на эротическую взаимосвязь стальных колоссов выглядели бы просто чудовищно. «Жизнь тела одухотворена целеустремленностью и внутренним смыслом его движения, воплощающего душевный подъем и готовность к подвигу», — как пишет один советский исследователь, к чему следует добавить, что такое мощное преобладание общественного над личным у столь образцово сложенных экземпляров может объясняться только естественным для каждого советского человека превосходством его любви к Партии, к ее Руководителю над всеми другими видами любви. И в этом великая сила советского человека, залог его непобедимости. Итак, молодые труженики-созидатели, просвещенные и озаренные великими идеями, являют из себя идеальный образ любви, становятся «как одно тело», совершенным андрогинном, Новым Адамом, Адамом Кадмоном — символом небесной любви, в которой преодолеваются мучения и неурядицы любви земной. При этом мужское, волевое, творческое преобладает над женским — плодородным, мягким и податливым, проникает в него и побеждает. Янь побеждает Ин. Подобно тому как рабочий класс ведет за собой колхозное крестьянство, Фабрика побеждает Землю с ее стихийными родовыми силами, новая, железная, созданная Человеком плоть коллективной жизни пролетариата организует и коллективизирует, одевает в железо неуправляемые и потому опасные природные потенции крестьянина, превращая его в колхозника.

Следует также отметить, что невинность поз наших героев, отражающая довольно странный для идеологии, победившей религию, пуританизм, доходящий до полной истерии, может иметь и мифологическое истолкование. Приватный Эрос по мере победы социализма сублимируется, превращаясь в Эрос государственственный, направленный на личность Вождя, которого в данном случае самым натуралистическим образом следует понимать в функции Отца народов, дарующего новые жизни, из-за чего все рождающиеся от «верных» дети прямо именуются детьми Сталина и его непосредственными наследниками. Во всей полноте это таинство мистического оплодотворения свершалось в известных церемониях физкультурных парадов, когда пышущие здоровьем широкобедрые комсомолки и отдельно мускулистые комсомольцы в экстастическом восторге проходили колоннами пред таинственно и отечески улыбавшимся ликом Лучшего Друга Детей. Так что следует предположить, что как идеальные воплощения советской молодежи «РиК», несомненно, наполнены огненным животворящим семенем Великого учителя, из-за чего «частный эрос» в данном случае становится просто ненужным и даже бессмысленным.

Впрочем, есть в «РиК» некие черты, мешающие окончательно приятно подобно толкованию — слишком уж независим и анархичен их нечеловеческий порыв, слишком своевольно бунтарское движение могучих тел, непослушно рвущихся к Свободе. Они явились как бы из совершенно иного мира, напоминающая своим прометеевским пафосом о первых днях творения Нового мира из хаоса капитализма, о величественных и ужасных титанах — первостроителях этого мира. В этом смысле «РиК» могут восприниматься как изгоняемые из рая или как непокорные ангелы, свергаемые с небесных престолов. Богоробческий титанизм, непослушный рывок стальных гигантов, открывших рты в каком-то мучительном, сдавленном крике и вечно творящих свое судорожное «па» над бездной — все свидетельствует о том, что они — пришельцы из предыдущей эпохи бушующих хтонических сил русской

революции, эпохи железных комиссаров и былинных командармов, лишь для видимости принявшие обличье образцовых строителей коммунизма.

Таким образом, прославленное произведение возникло на переломе двух эпох, отметив как бы доканоническую границу развития искусства Культа. В этом смысле «РиК» можно сравнивать с раннехристианскими памятниками, исполненными еще по законам позднеримского искусства и не вошедшими в позднейший канон. В дальнейшем монументу отводилась именно такая роль исторически почитаемого, но не служащего уже предметом культа памятника, экспоната из музея священной истории коммунистического Миллениума.

После кончины Сталина, когда культ был объявлен Культом и тем самым разоблачен, а златоусые перуны низвержены, из социалистического реализма было изъято самое его ядро и выхолощен весь смысл. В этом новом, кастрированном и напомаженном варианте сопреализма Мухина по достоинству занимает ведущее место гламурифицированного основоположника, а «РиК» остаются хрестоматийным символическим предметом, дань почтения которому отдается в любой официально дозволенной историографии — от махрово консервативной до крайне либеральной. Тем не менее, сама скульптура все равно «выпирает» из любого ряда. Более того, по своему пространственному положению монумент явно находится до сей поры в изгнании, в ссылке на неподобающем и неудобном месте, свидетельствуя тем самым, что иератическая система, оставшаяся без законного завершения, не приемлет на пустующее «святое место» никого и ничего, а тем более объект, имевший дерзновение еще при существовании иерархии в цветущем и полном виде «выпрыгнуть» из отведенной ему ступеньки на самую высшую.

Сейчас идет как бы новая чистка культуры; но и на этот раз она происходит на основании политических установок: участвовал ли в сговоре с властями до 1956 года? А до 1985? В качестве эстетического критерия суждения выступает активность противостояния официальной идеологии — точно так же, как раньше в качестве эстетического критерия выступала, напротив, степень соответствия этой идеологии. Эстетика противостояния противопоставляется эстетике подчинения, хотя в обоих случаях разделение производится на той же внехудожественной аксиологии допущения «чистых» в ограду Парадиза, «правильных» форм и поведенческих жестов. Персонажи и произведения, несущие каноничную печать нелюбимой, отвергаемой идеологии, свергаются в преисподнюю или, если хотя бы отчасти относятся к «нашим», оставляются «до выяснения обстоятельств» в следственной камере Чистилища. При этом особенно болезненны случаи, подобные «Рабочему и колхознице», когда широкое дыхание подлинного, еще не угасшего таланта освящает искаженную и глубоко антигуманную идею, художественные воплощения которой всегда убоги с точки зрения высокого искусства. Впрочем, и прогрессистская, и реакционная историография чаще всего имеют обыкновение элиминировать из шедевров смешанной, «двойной» природы чуждые черты и затягивать их, освобожденных, на свое Небо; сторонним же наблюдателям, не вовлеченным в подобные игры, остается только восторженно умиляться тому, сколь заманчивые узоры возникают на пересечении двух миров.

К этой точке зрения примыкает изысканное предположение о том, что через иконографическую схему тираноборчества Мухина сообщила человечеству правду о стране, превращенной с помощью высоких идей в большую концлагерь. Справедливости ради напомним, что идея использования композиции «Тиранобуйи» принадлежала Б. Иофану, а не Мухиной.

100 ЛЕТ

100 лет со дня рождения архитектора Константина Мельникова (1890—1974 гг.) отмечаем мы в этом году. Слава великих мастеров, как и великих творений, не знает ни временных, ни географических границ. Мы восхищаемся ими, как и многие поколения до нас. Мы продолжаем постигать их смыслы и учиться у них.

ЧЕТЫРЕ СЮЖЕТА ОБ АРХИТЕКТОРЕ КОНСТАНТИНЕ МЕЛЬНИКОВЕ

Елена Стегнова

«Современные архитекторы теряют свою честь, устраняясь от тяжести личного творчества».

К. Мельников

Все работы Константина Мельникова оставляют всегда ощущение новизны и смелости проектных идей. Для себя я объясняю это тем, что его творчество — продукт сознания, свободного от общепринятых правил и необходимости чему-то соответствовать. Только подлинный мастер, человек, прикоснувшийся к сокровенной тайне создания художественного произведения, его возникновения из множества условий, функциональных потребностей и фактов жизни, может отнестись к профессиональным рамкам без оглядки на общепринятые правила и авторитетные мнения.

Он отказывается от услуг наработанного архитектурного опыта и подсказок услужливой памяти, чтобы ощутить себя человеком, впервые стоящим перед лицом открывающегося нового мира, самоучкой, который передает свои впечатления и понимание жизни в образах и формах, подсказанных интуицией, врожденным даром. Ощущая себя частью мира, Константин Мельников, на мой взгляд, сознательно идет на то, чтобы предстать перед этим миром без одежды знаний, тем, кем он себя ощущает, — ХУДОЖНИКОМ, которому весь профессионализм нужен только затем, чтобы, впитав его, сделав частью себя, потом о нем забыть и работать как природа, непредсказуемо по результату. Это не эпатаж ради эпатажа, а внутренняя необходимость открыть и освоить то, что осталось «за бортом» архитектуры, не использовалось ею. Мельников — исследователь, предпринявший путешествие в новую реальность.

В обнаруженной им реальности малое приобретает черты величественного, традиционные геометрические формы живут иной, космической жизнью, по-иному существуют и взаимодействуют друг с другом. Мельников — всегда немного изобретатель. Как создатель космических машин (кораблей, луноходов, спутников), опираясь на неизвестные до сих пор знания, пытается сконструировать нечто знакомое в жизни, в не испытанных им самим условиях невесомости, так и архитектор Мельников создает невозможные сочетания редко используемых объемов: конуса, кособокой пирамиды, цилиндра и т. д. Для него наш обыденный мир — тот же космос, жизнь в котором еще надо спроектировать, оборудовать для иных отношений между людьми, между ними и природой, архитектурой, создать новые условия жизни человеку, где бы он почувствовал себя свободно, нетрадиционно.

Примечание редакции:

Фотопортрет К. Мельникова, интерпретированный в духе пространственных построений архитектора, снят по судебному иску сына.

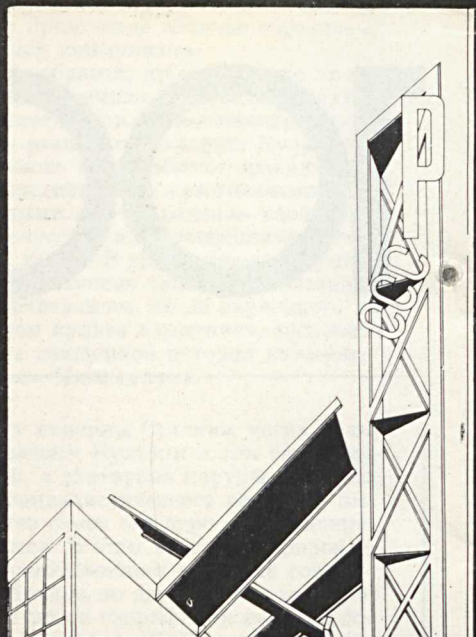
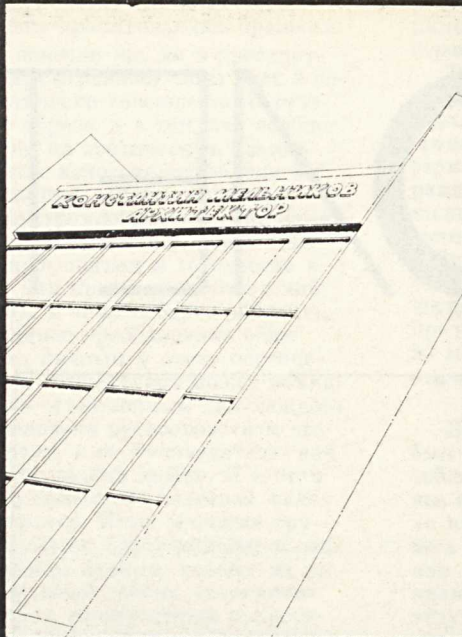
Схемы на стр. 36—37 автора статьи

АРХИТЕКТОР

РАКУРС

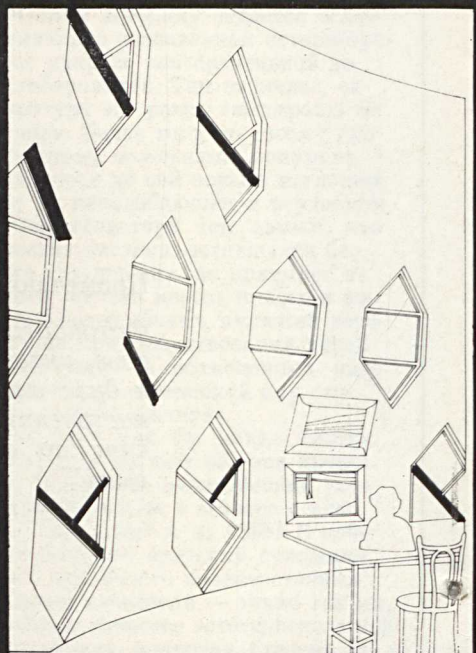
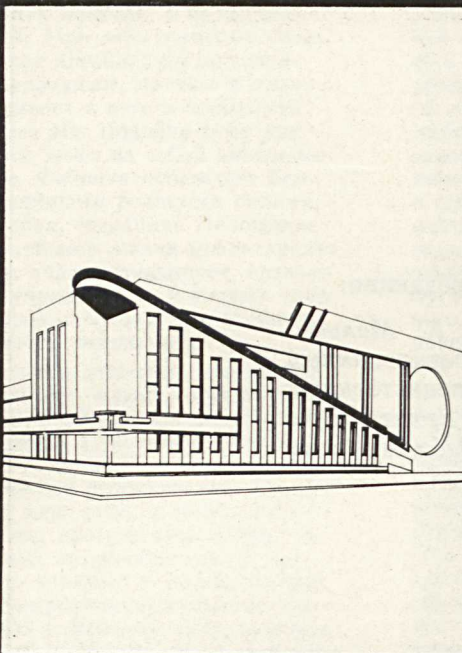
Наше время — это время повышенного интереса к предмету как таковому: не только к вещи, сделанной специально для того, чтобы ее показывать, но и к вещи — объекту массовой культуры (это может быть и велосипедное колесо Дюшана, и пивные бронзовые банки Джаспера Джонса, и керамические слепки картонных коробок Раушенберга). Художники поп-арта находили свои вещи на улицах, отмывали, помещали на мраморный подиум и демонстрировали всем их достоинства почти в неизменном виде, возвышая их до произведений искусства.

Мельников работает с архитектурой, которую невозможно поместить на возвышении в пространстве выставочного зала. Для него приемом демонстрации, рекламы архитектурных достоинств здания становится РАКУРС. Мастер



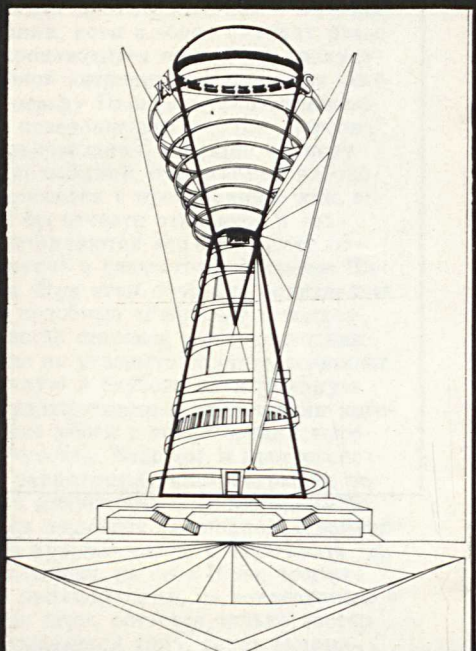
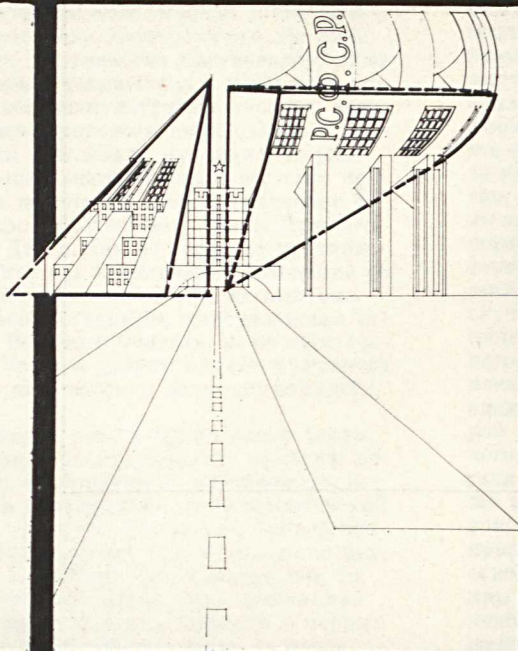
ДИАГОНАЛЬ

Кратчайший путь — прямая между точками, но важно, как эти точки расположены в пространстве. У Мельникова в сооружениях эти точки находятся в динамической связи, порыве, движении, соединенные диагональю. Вертикаль — несет в себе пафос монумента, горизонталь — несет в себе пафос монумента, горизонталь

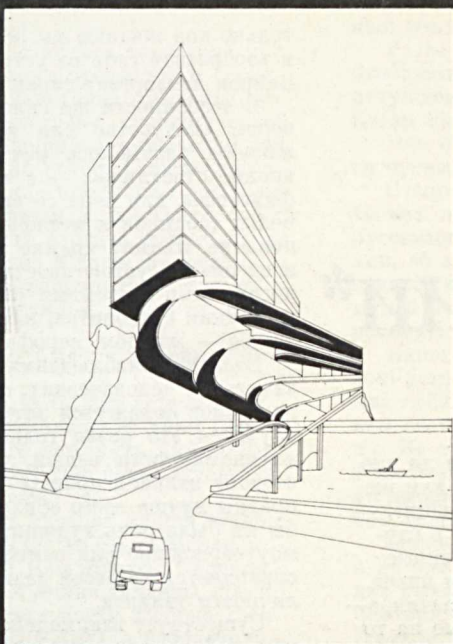
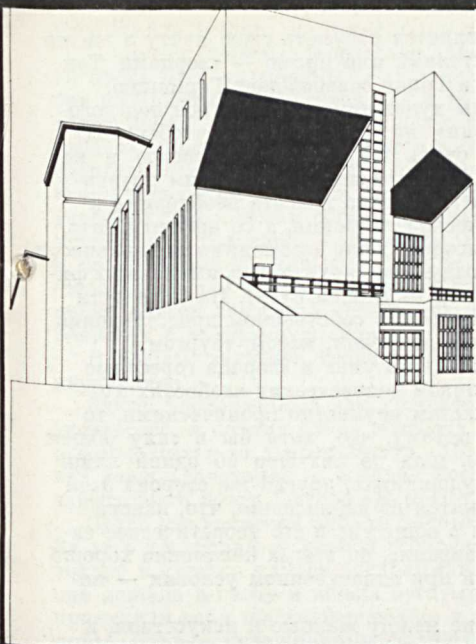


ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕУДОБНЫХ ФОРМ

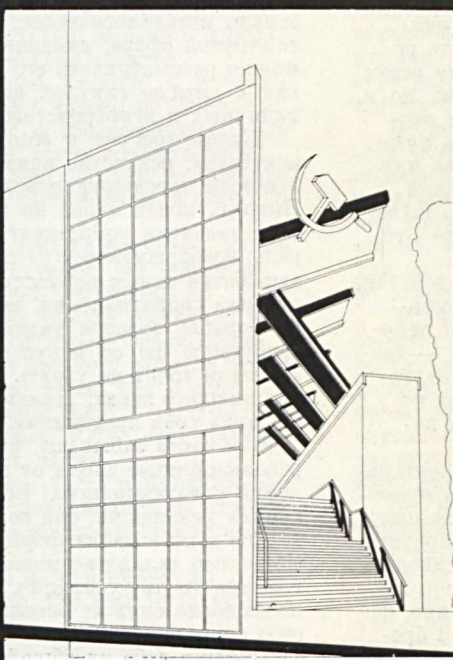
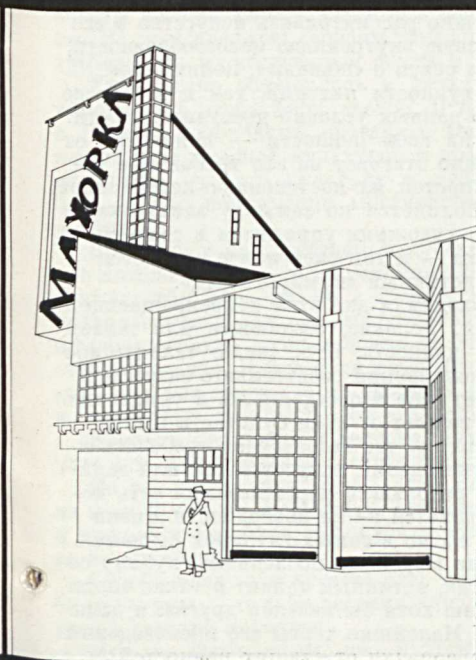
Как жить и работать в «коробке» — понятно. Визу — пол, подобие земли, наверху — потолок, символизирующий небо. В дырку выглядываем, в дырку побольше — выходим. Привычное, определенное нам скупое пространство обитания — как упаковка для стандартной вещи. И мы не вспоминаем о нем, пока оно само не напомнит о себе отсутствием самых необходимых вещей: емкостей, простора, света. А конус, треугольник, цилиндр, положенный набор? Если и дальше сравнивать с упаковкой — это непривычная оболочка новых отношений человека и архитектуры. Находясь внутри, мы должны испытывать незнакомые чувства. Должны приспосабливаться, по-другому посмотреть на обыденную реальность.



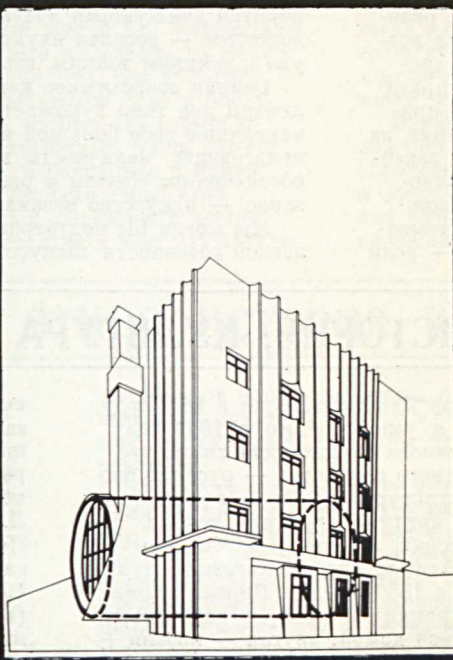
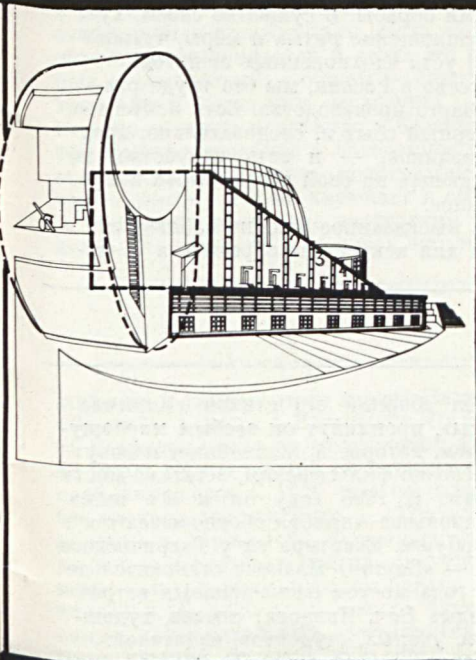
КОНСТАНТИН



предлагает нам увидеть «малую» архитектуру 2—3-х этажей, вознесенную ввысь, превращенную в экспонат для рассматривания. Взгляд снизу — вверх — это взгляд, обращенный к небу. В его постройках все соразмерно человеку, увлекательно, богато впечатлениями и ассоциациями. Это архитектура для свободных людей, с интересом вглядывающихся в жизнь, которые, подняв голову, с любопытством устремляют взор в пространство космоса, неба. Ракурс — это еще и метафора, новый поворот темы, иной взгляд на привычные вещи. Нестандартность решений возникает от нестандартного подхода к проблеме, способа мыслить «проектно» и через эту «призму» смотреть на любой род деятельности и на процессы жизни. В этом современном отношении к творчеству Константина Мельников — профессионал, как бы наивно, нетрадиционно ни выглядели результаты его деятельности. Ракурс укрупнил малоэтажную архитектуру, придал величие обыденным вещам или, как говорит сам Мельников: «возвысил архитектуру... языком экспрессии».



горизонтальная линия или плоскость — воспринимается как выражение неизменности, спокойствия, основательности. А диагональ провоцирует активное действие, движение, устремленность вверх или вниз. Это как путь от безмятежности рождения и детства к вершине, который может быть продолжен. У диагонали нет конца. Она несет в себе одновременно незавершенность и геометрическую определенность. Горизонтальные плоскости вздыбились, приобрели новое качество. Появилось новое измерение реальности. На шестиугольное окно трудно повесить привычную занавеску: непонятно, как это лучше сделать. Новая форма проема требует нового к себе отношения. Архитектура несет заряд осознания необходимости нового ее освоения.



Это можно сравнить с индуистскими представлениями о переходе человека до рождения и после смерти в иные физические состояния: чувствовать себя то цыпленком в яйце-сфере, то костром в центре конуса-вигвама. Множество ассоциаций приходит на ум, если воспринимать сами формы, не замусоренные коврами, картинками, призванными дополнительно украсить интерьер еще до того, как будет понятна прелесть обнаженной изогнутой стены, открытого пустого пространства. Объемы, их композиция, их взаимные сочетания таковы, что их нужно рассматривать как скульптуру. А наклонные стены и острые углы лишний раз напоминают о том, что даже такое простое дело, как необходимость повесить фотографию любимой собаки, требует усилий осмысления, фантазии, проектирования ситуации заново. Архитектурное окружение начинает влиять непосредственно. Оно не безлично, не равнодушно к нам, потребителям. Поэтому символично и естественно, что он сам жил в собственном доме, как в иной художественной реальности.

МЕЛЬНИКОВ

О веселом ремесле и умном веселии*

Вячеслав Иванов

Спор о назначении искусства — о том, оправдывается ли оно внутренне собою самим, как «искусство для искусства», или же нуждается в оправдании жизнью, как «искусство для жизни», — этот провозглашаемый решенным и все же нерешенный в глубине нашей души спор вовсе не занимал умы в те счастливые для художества времена, когда творчество было, так или иначе, совокупным творчеством художника-ремесленника и заказчиков — выступали ли этими заказчиками как бы уполномоченные на то представители народных масс (напр., магистраты древних республик и архиепископы средневековой церкви) или самочинные выразители вкусов и потребностей времени (каковы Медичи).

Ибо художник истинный — и поскольку художник есть ремесленник, и психология его, прежде всего, — психология ремесленника: он нуждается в заказе не только вещественно, но и морально, гордится заказом и, если провозглашает о себе подчас, что «царь» и, как таковой, «живет один», — то лишь потому, что сердится на не удовлетворенных его делом или не идущих к нему заказчиков; а когда внушает себе: «ты сам свой высший суд», — то лишь повторяет старинные бутады самоуверенных и непокладливых мастеров, в роде Микель-Аньоло Буонарроти.

Самовозвеличение художника — естественное противодействие таланта, всегда прозорливого и к себе взыскательного, непризнанию близоруких и высокомерных оценщиков и косной неподатливости потребителей и — как такое противодействие — знакомо нам во все эпохи искусства. Но впервые, быть может, горечь сознания практической ненужности творчества, тоска по реальному стимулу окрыляющего вдохновения заказа мы наблюдаем при дворах меценатов.

Когда отпал религиозный импульс к художественной деятельности, столь сильный в Средние Века, художник, без определенного и срочного заказа, оказался индивидуалистом и поспешил изобрести индивидуализм. Что заставляет Петрарку так преувеличивать значение филологической своей эрудиции и латинских поэм, в ущерб значению своей бессмертной и национальной лирики, если не тайная мысль об интимности и, следовательно, ненужности тех любовных канцон и сонетов, которые Данте бросал некогда приятелям, а те отдавали улице?

Всякого рода «гениальничанье» и романтизм есть надменное праздничество художнической богемы, принужденной работать не иначе, как впрок и про запас, что немедленно она возводит в принцип и на своем кичливом жаргоне называет «искусством для искусства». Если, однако, к этим «гулякам праздным», «единого прекрасного жрецам», начинают, наконец, прислушиваться, они принимают возбужденное ими внимание за идеальный суррогат платного заказа, рассматривают, как заказчика, самое «жизнь» или «эпоху» и охотно соглашаются «творить» за неопределенно обещанную им в будущем славу вождей и освободителей человечества. Таким образом они оказываются не прочь и от формулы «искусство для жизни», — если

только под жизнью им позволяется разумеать свою мечту о жизни и вообразить себя ее устроителями или прямо — творцами. Так Байрон низвергает тиранов, и Гейне освобождает Германию.

В особенности же склонны художники подписаться под договором «искусство для жизни» на том условии, чтобы под жизнью разумелось нечто очень широкое, космическое и не вполне отчетливое, — в чем существенно помогают им друзья-философы, для коих со времен Платона красота необходима в целях теодицеи и метафизической гармонии, а со времен Канта понятие «гения» крайне пригодно, даже незаменимо для цельности и идеальной устойчивости воздушных архитектур, именуемых философскими системами (пример — Шопенгауэр). На этом пути художник становится, как таковой, в собственном представлении о себе — жрецом, иерофантом, пророком, магом, теургом.

Если эти «наблюдения холодного ума» и «сердца горестные заметы» о человеческих, слишком человеческих слабостях художников покажутся энтузиастам неуместно ироническими, то случится это разве только потому, что, хотя бы в силу общей антиномичности вещей, речь шла до сих пор об одной лишь стороне цельной правды о художниках; другая же сторона этой правды лучше всего обнаружится из наблюдения, что, какова бы ни была роль художника в обществе и его теоретическое самоутверждение или самооправдание, он всегда неизменно хорошо справляется со своей задачей при единственном условии — наличности таланта.

Существует взаимодействие между жизнью и искусством, и при этой их динамической связанности, вопрос о том, служит ли жизни искусство, или себе довлеет, имеет значение исключительно методологическое: можно рассматривать искусство в его замкнутой сфере, имеющей свою внутреннюю целесообразность; можно рассматривать его и в связи с «жизнью», понимаемой как в смысле слитной целокупности явлений, так и в смысле наличных и непосредственно данных условий действительности.

Жизнь требует в обмен на свои ценности — ценностей от искусства: искусство неизменно отвечает на это требование частичным передвижением ценностей, их постепенной переоценкой. Никогда почти заказ не выполняется по замыслу заказчика; и если заказчик упорствует, то художник упрямится в свою очередь, воздерживается от сбыта — и тем энергичнее предается выработке новых ценностей истинный «кумиротворец».

Сила сопротивления, необходимая для этой непрекращающейся борьбы, зовется талантом. Условие, создающее для жизни требуемую ею от искусства ценность, есть также талант: ибо заказчик хочет не узнать в исполнении собственного замысла, внушившего заказ; заказывает себе неожиданность и удивление. Он мнит себя наездником, и желает от коня буйства и пыла.

Как часто забывают, например, что безрассудно требовать в революционные эпохи от произведений искусства тем или заявлений революционных! Если революция переживаемая есть истинная революция, она совершается не на поверхности жизни только и не в одних формах ее, но в самых глубинах сознания. Истинный талант не может не выражать последнюю глубину современного ему сознания. Итак, истинный талант в такие эпохи необходимо служит революции, хотя бы казался другим и даже себе самому ее противником. Малейшие черты его произведений содержат в себе яд общей переоценки отживших ценностей.

Художество чуждается отвлечений, которые неминуемо становятся движущими лозунгами борьбы. В существе своем, художество — веселая наука, воплощение ритма и меры, чуткое ухо к веяниям тонким, вещие уста вдохновенных шепотов.

Озирая современное искусство в России, мы без труда различаем два типа художественного производства. Есть искусство, находящее себе большой и верный сбыт и, следовательно, предполагающее наличность заказчиков, — и есть искусство, не обеспеченное сбытом и работающее на свой страх, впрок и про запас, — искусство незаказанное.

Мы могли бы подтвердить высказанное раньше наблюдение о легкой готовности «искусства для искусства» обратиться «в ис-

ЭТНОС, ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА

Человек русской мысли

С именем Вячеслава Иванова мы возвращаемся скорее к Блоку и А. Белому, чем к эпохе эмиграции, русским философам и поэтам 1920—30-х годов. Вячеслав Иванов остался внутри русской культуры неразделенным межой эмиграции, хотя, как и многие, оказался «там» и прожил 25 лет в Риме, «столице русского артистизма», в папском Риме, с которым Российское государство не имело отношений с начала XIX века и до 1989 года.

Вячеслав Иванов родился в 1866 году в Москве и умер в Риме в 1949 году. В лице Иванова слились две линии развития русского искусства — русская философия культуры и русская поэзия (поэзия плюс критика), критика, особая, эссеистическая, лишенная злобы обиденной публицистики, выжигавшей души читателей с 1850-х годов. Первая линия ушла за границу и пока не собирается возвращаться домой; другая — поэзия + критика имела более нормальную судьбу, пока не угасла после смерти Пастернака и других.

Первоначально Вяч. Иванов изучал историю — в Московском университете, а затем классическую филологию и историю в Берлинском университете и в Париже. «Великий Момзен», крупнейший германский историк, патриарх европейского римоведения, принял диссертацию Вяч. Иванова об античной мистерии, но доктором наук В. Иванов не стал. Он в 1902 году уехал путешествовать в Египет, Грецию и Палестину. В 1903 году

вышел сборник его стихов «Кормчие звезды», проникнут он особым мироощущением, которое в дальнейшем назовут религиозно-философским, эстетико-мистическим. В 1905 году он и его жена Л. Зиновьева-Аннибал обосновываются в Петербурге. Квартира их у Таврического сада — «Башня» Иванова становится до 1910 года местом еженедельных встреч («среды» Вяч. Иванова) поэтов, художников, ученых, студентов, издателей.

Первая линия развития русской культуры, о которой мы упомянули, в личной судьбе Вяч. Иванова завершилась докторской диссертацией, защищенной в 1921 году и посвященной культу Диониса и античной мистерии — «Дионис и прадиионисийство». Это случилось в Баку; этот город в раннесоветское время дал приют многим «культурным работникам», а Вяч. Иванов стал и первым проректором этого университета.

Проблемы второй линии развития русской культуры протянулись через всю вторую половину жизни Вяч. Иванова,

куство для жизни» на почетных условиях.

С другой стороны, творчество заказное являет тяготение уй-ти прочь от навязываемых ему заказчиками предметов и способов изображения и погрузиться в то особое гениальничанье, которое время от времени является результатом художнической избалованности. Поэтому, вместо изображения окружающей действительности, уразумения и преодоления которой преимущественно хочет наш заказчик, художественная продукция все более устремляется к темам общим и отвлеченным, к действительности чуждой или условной, — на место живого слова о живой жизни и гнева живых на живых — дает все чаще и чаще философскую схему или двуликий символ, не воплощенный в плоть и кровь, совсем как секта декадентов и мистиков, но без их влюбленности в прекрасную форму.

В общем, заказное творчество всегда было в России как-то неудачливо.

Заказ, плодотворный для искусства, есть уже соучастие в творчестве, и потому слава подобает Юстиниану за храм Софии и семье Питти за дворец Питти... Но кого помянуть нам добром как такого заказчика — в новой России? Разве поэта Пушкина, заказавшего поэту Гоголю «Мертвые души»?

Здесь мы касаемся чего-то рокового в судьбах нашей страны. За весь последний ее период соборная душа ее была косной и только в лучшем случае восприимчивой. Как мертвая царица, она лежала в гробу и ждала богатыря. Лучшие таланты России проявляли себя преимущественно в деятельности художественной и, будучи художниками, должны были быть освободителями, ставить вопросы раньше толпы, а подчас давать готовые ответы на еще непоставленные в общественном сознании вопросы. На женственную сторону таланта не было никакого спроса; требовались мужественный почин и мужское насилие.

Художество обращалось в культурную миссию — в зерно, вместо того, чтобы быть цветом. И потому, говоря об искусстве в России, необходимо поставить вопрос о соотношении между искусством и общей культурой и прежде всего спросить себя, что такое русская культура и неизбежно ли для художника быть у нас непременно миссионером, наставником жизни, вожаком.

Будет ли у нас, наконец, искусство веселым ремеслом, каким оно хотело стать, — а не переминой и сатирой, как оно определило себя едва ли не с начала нашей письменности, — не учительством и даже не пророчеством, но умным веселием? Ибо не вином только весел человек, но всякою игрою своего божественного духа. И будет ли ремесленник веселого ремесла выполнять веселые заказы, а не скорбеть и постыться, как Иоанн, — и, как Иоанн, называть себя «голосом вопиющего в пустыне»?

Конечно, за весельем дело не стало даже у нас, если понимать под ним праздное веселье праздных людей.

Но все же веселье это бывает слишком часто напускным, — да и мало его, — и невольно срывается ремесленник на строгое и важное и скорбное, потому что только отчаянью весело на пире во время чумы.

Судьба нашего искусства есть судьба нашей культуры, судьба культуры — судьба веселия народного. Вот имя культуры: умное веселие народное.

Мы же воображаем, что культура — рассадник духовных овощей, уравниваемые грядки прозаических огородов и все ручное и регулярное и зарегистрированное и целесообразное на своем отведенном и огражденном месте, полный реестр так называемых объективных ценностей и столь же полный инвентарь их наличных объективаций; в общем — скорее дрессура, чем культура, — хотя уже и самое имя «культура» — достаточно сухо и школьно и по-немецки практично и безвкусно, потому что отрицает все самопроизвольное и богоданное и утверждает лишь саженное, посеянное, холеное, подстриженное, вырожденное и привитое, — потому что не включает в себя понятия творчества.

Наблюдая последние настроения нашей умственной жизни, нельзя не заметить, что вновь ожили и вошли в наш мыслитель-

ный обиход некоторые старые слова-лозунги.

Разве не архаизмом казались еще так недавно вопросы об отношении нашей европейской культуры к народной стихии, об отчуждении интеллигенции от народа, об обращении к народу за Богом или служении народу как некоему богу?

Чем объясняется это возрождение забытых слов и казавшихся превзойденными точек зрения?

Становясь лицом к лицу, на каждом повороте наших исторических путей, с нашими исконными и как бы принципиально русскими вопросами о личности и обществе, о культуре и стихии, об интеллигенции и народе, — мы решаем последовательно единый вопрос — о нашем национальном самоопределении, в муках рождаем окончательную форму нашей всенародной души, русскую идею.

Наше освободительное движение было озаменовано бессильной попыткой что-то окончательно выбрать и решить, найти самих себя, независимо определиться, стать космосом, вознестись некий светоч. Нам хотелось быть свободными до конца и по-своему. Не одни мечтатели и не отвлеченные мыслители только хотели этого, но и народ. Мы ничего не решили и, главное, ничего не выбрали окончательно, и по-прежнему хаос в нашем душевном теле, и оно открыто всем нападениям, вторжению всех.

Медленная работа нашего самоопределения не прекращалась и не прекращается. Интеллигенция не успокаивается в границах своей обособленной сферы сознания и жизни. Пусть часто платонически, пусть почти всегда беспомощно, но она не переставала все же стремиться к народу. В то время, когда деловые группы ее посвящали себя материальному о нем попечению и действию внешнему, верхи нашей умственной культуры, наши передовые духовные силы искали преодолеть в сознании нашем индивидуализм, задумывались о выходе из индивидуалистического творчества в искусство всенародное, стремились подойти к народу с открытой душой, провозгласили отчасти всенародность.

Но нельзя говорить об «интеллигенции», как о феномене нашей «культуры», и не спросить себя, какой природный материал подвергается в ней искусственной обработке, какая в ней перерабатывается и засеивается почва; нельзя рассматривать и народ, как преимущественное выражение стихийного начала нашей жизни, и не отдать себе ясного отчета в том, какова же эта стихия наша сама по себе. Ибо несомненно, что высокая культура по отношению к стихии есть *modus* по отношению к субстанции.

Чтобы понять в их взаимодействии обе формы исторического бытия нашего, чтобы противоположить их как тезу и антитезу, необходимо объединить их в характеристике единой души всего народа, извлечь отличительные признаки нашего коллективного сознания, наш психический субстрат. И поскольку мы уже не определяем только субстрат, но и вырабатываем синтез, мы принуждены вести речь о постулатах, а не свершениях; о чаяниях наших, а не об осуществлении исторических.

Но можно ли еще — и должно ли — говорить вообще о национальной идее? Не упразднена ли и эта старая тема? Ложным становится всякое утверждение национальной идеи только тогда, когда неправо связывается с эгоизмом народным или когда понятие нации смешивается с понятием государства. Не забудем, что и вне государства евреи чувствовали — и именно вне государства чувствовали всего острее и ярче — свое национальное назначение. Всякий раз, когда национальная идея вполне определялась, она определялась в связи общего, всемирного дела и звала нацию на служение вселенское. Оттого-то и нас так отвращает эгоистическое утверждение нашей государственности у эпигонов славянофильства, что не в государственности мы осознаем назначение наше.

Излишне объяснять, что осознание национальной идеи не заключается в себе никакого фатализма. Именно свободного самоопределения требует от нас время: разное может определить себя и воплотить в действии свою глубочайшую волю наша всенародная душа. Мы переживаем за человечество — и человечество переживает в нас великий кризис. Поистине «всякий за всех и

ЭТНОС, ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА

когда он в университете города Пазия (Италия), а затем в Восточном Институте Ватикана читал на протяжении 1934—43 годов курсы лекций по истории русской филологии. С 1926 года он католик. Он написал две трагедии — «Тантал» (с хорами) и «Прометей». Февральскую революцию встретил в Крыму, «натурально», как говорили, русском берегу античности. В 1920 году вышло одно из самых примечательных эссеистических произведений русской культуры — письма Вяч. Иванова, обращенные к М. Гершензону, — знаменитая «Переписка из двух углов».

Вяч. Иванов занимает выдающееся место в истории русской поэзии. Его стихи пронизаны мотивами древнегреческой мифологии, переплетенными элементами раннего христианства. Дионисийство, начатки трагедии он трактовал в христианском смысле как религиозное откровение евангельского характера. Высшую задачу поэта и философа особой русской экзистенции он видел в выявлении бо-

жественной сущности вещей, окружающих человека, чему лучше всего служили миф, театральные мистерии, религиозные раздумья.

Русскому современному читателю он памятен своими статьями в 1905—15 годах, которые публиковались в непревзойденных и ныне по сгущенности культурных настроений журналах «Весы» и «Золотое руно», в издательских начинаниях «Скорпиона» и «Мускетера». Поучителен опыт отношений журналов искусства — не литературно-художественных, но художественно-литературных с попутчиками — философским журналом «Новый путь» или со знаменитым изданием «Вопросы жизни», издаваемыми Н. Бердяевым, С. Булгаковым, Г. Чулковым. Статьи Вяч. Иванова в журналах не потеряли своего значения, в них во многом — программа русского возрождения и сегодня, там все уже есть в статьях Иванова, Белого, Эллиса, более всего там, а не в скользких и бранных замечаниях плохо пишущих людей конца 1980-х

годов.

В Брюсселе с 1971 года по 1980-е годы выходит академическое издание произведений Вяч. Иванова в 6-ти томах. В 1976 году, еще до перестройки в СССР, вышел в Москве том лирики Вяч. Иванова в малой серии «Библиотеки поэта». Сегодня Вяч. Иванов — живое свидетельство неувыдаемой силы могучей культуры, которая развивалась там, где могла: на пересечении Запада и Востока, в Москве, Петербурге и в Крыму, на русском античном море и на Западе, на Русском Западе — в Праге, Софии, Берлине, Париже. Вяч. Иванов избрал РИМ.

Айдер Куркчи

* Цитаты из «Спорад», а также статей «О русской идее», «О веселом ремесле и умном веселии» Вячеслава Иванова выбрала и скомпоновала Ада Сафарова.

за все виноват»; и наша хотящая и не могущая освободиться страна подвигается и изнемогает за всех.

Последующее изложение должно представить мое понимание тех отличительных признаков нашего национального самосознания, строй и синтез которых мы привыкли называть «национальной идеей».

Если проблема «народа и интеллигенции» продолжает тревожить нашу общественную совесть, несмотря на все исторические опыты, долженствовавшие убедить нас, что старая антитеза устранена новой общественно группировкой, что нет больше просто «народа» и нет просто «интеллигенции».

Что же знаменует этот логически и социологически спорный и право оспариваемый, внутренне же и психологически столь непосредственно понятный и близкий нам символ? И какою жизнью живет он в нас, и о какой говорит нам неисполненной правде?

Не свидетельствует ли его жизненность прежде всего о том, что всякое культурное расслоение и расчленение встречает в нашей национальной психологии подсознательное противодействие интегрирующих сил, органическое тяготение к восстановлению единства разделенных энергий? Нигде в чужой истории не видим мы такой тоски по воссоединению с массой в среде отделившихся, того же глубокого и в самом трагизме своем лирического раскола в сердце нации. Одни мы, русские, не можем успокоиться в нашем дифференцированном самоопределении иначе, как установив его связь и гармонию с самоопределением всенародным.

Всенародность — вот непосредственно данная внешняя форма идеи, которая кажется нам основой всех стремлений наших. Но откуда эта воля ко всенародности? Откуда это постоянное, под изменчивыми личинами мыслительных и практических исканий наших, сомнение, не заблудились ли мы, изменив правде народной? Это исконно-варварское недоверие к принципу культуры у самых гениальных подвижников культурного дела в России? Это порой самоубийственное влечение к угашению в народном море всего обособившегося и возвысившегося, хотя бы это возвышение было вознесением света и путеводного маяка над темным морем?

Народность и западничество, наша национальная самобытность и — сначала выписная, а ныне уже равноправно-международная — образованность наша так же взаимно противоположны, как противоположны понятия примитивной культуры и культуры критической.

Примитивная культура — культура так называемых органических эпох — та, где, при единстве основных представлений о божественном и человеческом, о правом и недолжном, осуществляется единство форм в укладе жизни и единство стиля в искусстве и ремесле, где все творческое тем самым безлично и все индивидуальное только эгоистическое утверждение случайной личной воли.

Критическая же культура — та, где группа и личность, верование и творчество обособляются и утверждаются в своей отдельности от общественного целого и не столько проявляют

сообщительности и как бы завоевательности по отношению к целому, сколько тяготения к сосредоточению и усовершенствованию в своих пределах. Несомненно, что и Сократ, осуждаемый на смерть за отрицание признаваемых народом и за введение новых божеств, есть, в глазах демоса, «оторвавшийся от стихии народной интеллигент», не понимающий народа и непонятный народу.

Критическая культура — культура сынов Каиновых, ковщиков металла и изобретателей мускийских орудий.

Россия выделила из себя критическую культуру и, сохранив в низинах живые остатки иной, примитивной культуры, не дает успокоиться нашим сердцам в этом разъединении. Попытки интеллигенции возвести народ до себя, сделать весь народ интеллигенцией в смысле культуры критической разбивались до сих пор о стихийные условия нашего исторического бытия.

Критическая культура высвобождает энергии, скрытые в костях культуры примитивной. Неудивительно, что в интеллигенции нашей так явственно сказалась наша национальная воля ко всенародности. В глубокой неудовлетворенности своими одинокими достижениями, в ясном сознании своего долга перед народом, в романтической его идеализации, во всех попытках служения ему и сближения с ним выразила наша интеллигенция свою глухую тоску по органическому единству жизни.

Везде и во все эпохи мы наблюдаем в культурном процессе обратное явление: каждая возвысившаяся группа охраняет себя самое, защищает достигнутое ею положение, бережет и отстаивает свои ценности, ими гордится, их утверждает и множит: наши привлекательнейшие, благороднейшие устремления запечатлены жаждою саморазрушения, словно мы тайно обречены не оборимым чарам, словно другие народы мертвенно-скупы, мы же, народ самосожигателей, представляем в истории то живое, что, по слову Гете, как бабочка — Психея, тоскует по огненной смерти. С этою чертой связаны многообразные добродетели и силы наши, как и многие немощи, уклоны, опасности и падения. Здесь коренятся: скептический, реалистический склад неподкупной русской мысли, ее потребность идти во всем с неумолимой последовательностью до конца и до края, ее нравственно-практический строй и оборот, ненавидящий противоречие между сознанием и действием, подозрительная строгость оценки и стремление к обесценению ценностей.

Интеллигенция всегда знает, что ей нужно идти к народу, но не всегда знает, что ему принести, или, уступая настойчивости первого голоса, все же идет и несет ему не то, чего он хочет, народ же вместе желает общения с интеллигенцией и не хочет такой интеллигенции, какая к нему приходит.

Из двух равно сильных и неизменно действующих в мироздании природных законов, — я разумею законы самосохранения и саморазрушения, — в мистической тайне нисхождения, очевидно, действует второй.

Закон нисхождения света должен осуществляться в гармонии с законом сохранения света. Три момента определяют условия правого нисхождения: очищение, научение и действие. Третий момент правого нисхождения есть действие.

ЭТНОС, ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА

Спороды

Наиболее гениальные эпохи не знали «гения». Новая эпоха сделала из этого понятия род фетиша. По распространности и эмфазе этого словоупотребления можно судить о живучести древнего инстинкта человекообожествления. С такой же эмфазой употребляем мы слово «творчество» — там, где наиболее творческие эпохи усматривали только искусство и мастерство.

Не есть ли гений, прежде всего, — ясновидение возможного? И не кажется ли наиболее гениальным тот, кто наиболее у себя дома в мире возможностей?

Оттого историческая действительность никогда не выразит своей эпохи полнее и вернее, чем гениальные творения духа, в ней возникшие, — именно потому, что они говорят иное и большее, нежели действительность.

Оттого, как говорит Аристотель, «ближе к философии поэзия, чем история».

Гений — глаз, обращенный к иной, невидимой людям действительности, и, как таковой, проводник и носитель солнечной силы в человеке, ипостась солнечности.

Есть художники, в которых гений преобладает над талантом; мыслимо и бесплодие гения. Ибо не гений плодоносен в художнике, а талант; гений — огонь, а огонь бесплоден.

Гений — демоническая сила в личности, хранительная и роковая вместе. Он ведет одержимого, как лунатика, краем обрывов, и он же толкает его в пропасть.

Не прав ли был Творец-Художник, предостерегая Адама от опытов познания? Не больше ли «хорошего вкуса» и искусства в этом завете Мастера-Демидурга, чем в искушении мудрого Змия?.. И не в древний ли, сокровенный рай всякий раз чудесно проникает художник, чтобы творить успешно? Не тогда ли только творит он успешно, когда творит бессознательно?

Художников, по их отношению к Маске, то есть Дионису, можно разделить на два типа: облачителей и разоблачителей. Маска, как сознательная фикция или как «маска» в новейшем значении этого слова, то есть как средство утаить действительное лицо и тем обусловить возможность всякого рода смещений и забавных ошибок, — есть результат извращения и профанации древнего священного лица-действия.

Разоблачители тешатся маской, как обманом, таящим правду, и всеми средствами искусства готовят разрушительный эффект ее обнаружения. — Пушкин подкашивает Гоголю художественные возможности типов Чичикова и Хлестакова и воспитывает Гоголя, как разоблачителя.

Разоблачители изображают жизнь, отвлекая существенные для их целей признаки от случайных, и потому упрощают жизнь, — упрощают по существу. Разоблачая «правду», скрытую под «маской», они часто оказываются моралистами или рационалистами. На их творчестве покоится все так называемое «классическое» в искусстве.

Облачители родились из духа Дионисова. Они любят в маске символ — тело тайны, и знают, что «правда» ее неуловима, как тень Элизия, если разрушать ее живой покров. Они чтут маску. Им нечего обнаруживать; маске они могут противопоставить только другую маску, другое превращение. Развязка в их произведениях или трагична, или вовсе отсутствует.

Вячеслав Иванов





Было так...

Илларион Голицын
ПЕТРОВСКОЕ

Было так: осенью 1946 года, поступив в Строгановку, я, на радостях, решил съездить в Петровское — старое голицынское гнездовье, — о котором много читал и кое-что знал с детства по рассказам деда и отца. Доехав до Усова электричкой (я впервые попал в эти места), пошел по шоссе, не спросив, что было бы естественно, дороги к Петровскому. Народу в электричке было мало, да и те, кто были, куда-то, торопясь, исчезли. Я остался один и меланхолично пошел куда глаза глядят. Глаза выбрали асфальт, и я пошел по асфальту с полевой сумкой через плечо, где лежали альбом, студенческий билет, карандаши и «Философия искусства» Ипполита Тэна; шел и шел. Поравнялся с милиционером, потом с другим. Кроме меня и милиционеров — никого. Так прошел километра два; потом была тихая и вполне безлюдная деревенька, дальше проселок, который уперся в колючую проволоку. Свернул направо, прошел вдоль проволоки и вышел на простор Москвы-реки. Вдохнул облегченно.

И тут меня арестовали. Подошли пограничники (!), — зеленые околыши — двое с овчаркой. Ничего особенно не спрашивая, куда-то меня повели. В памяти — винтовки со штыками. Шли довольно долго. Лес. Потом бараки, крыльцо. Провели в прихожую и попросили ждать. Жду. Прошло около часа. Вышел полковник с моей сумкой (ее у меня изъяли в какой-то момент) и спросил, кто я. «Ученик Строгановского училища, Голицын», — говорю. Он, отдавая мне сумку, спросил, почему я интересуюсь буржуазными историками искусства. «Чтобы бороться с врагом, надо его знать», — произнес я спокойно когда-то услышанную фразу (откуда что берется). Потом он ушел. Еще ждал. Он опять вышел и сказал, что я свободен. Спросив у него дорогу на станцию, я спокойно и вполне бодро бежал с крыльца и пошел сосновым леском, поспытивая. Вышел на знакомое шоссе, но с него вскоре свернул, вспомнил о Петровском. Надо же все ж до него добраться, — думаю. Спросил у штатского (оказался такой) дорогу и, пройдя овраг, еще овраг, лесок, потом вдоль забора, вышел на сельскую улицу. Вдали слева показались усадьба. «Петровское село, жилище дорогое», — вспомнил я строчку из стиха Федора Николаевича Голицына, строителя Петровского дома, моего прапрапрадеда. Вот оно родовое место стольких поколений Голицыных! Обогнул красавец дом со стороны реки, нарисовал его колонный портик (этот рисунок я подарил потом О. А. Веселовской), потоптался на месте исчезнувшей церкви (взорвали в 30-х годах по приказу Сталина, — маячила в окне, раздражая его, — так говорили), посмотрел флигеля и службы и пошел искать беседки — над Москвой-рекой — одну, а другую над Истрой. Их не найдя, вспомнил о знаменитом 200-летнем парке Петровского и стал пробираться сырыми местами вдоль Истры. Поднялся на бугор. Совсем близко темнел массив леса. И вдруг путь мне перегородил забор. Желание увидеть вековые сосны было столь велико, что я (мне 18 лет) легко взлетел на забор и стал разглядывать, что за ним. Увидел домик вдали, деревья. Спрыгнуть? — мелькнула шальная мысль.

«Вон отсюда, пока цел», — резкий крик сбросил меня с забора, и я как грустный заяц пустился бежать. «Петровское село, жилище доро...» — мелькает в мозгу, мимо летят постройки, пруды и заборы. Дальше — больше. Обрадованно ввалился в счастливо подвернувшийся автобус на Москву и затих в уголке.

Если бы я знал тогда, что первая часть моего путешествия связана с местами у дачи Великого Вождя народов, а вторая — его министра финансов Зверева. По странной случайности, через 20 лет эта последняя (дачка в вековом лесу) стала тихим прибежищем прогнанного Хрущева.

Летом 1988 года я побывал (с Прасковьей Шереметевой) в Петровском. Назвался Голицыным и стал объектом внимания. Сначала побеседовал с прорабом стройки (шла очередная реставрация дворца, всей усадьбы), потом с будущим экскурсоводом, а затем и с самим директором (очередной, довольно симпатичный, полковник в отставке), который, между прочим, сказал: «Хозяин здесь нужен. Приезжайте, оформляйтесь и сделаем вас главным».

Времена меняются.
1988

ЖИВОПИСЕЦ ЕЛЕНА ЛЮДВИГОВНА КОРОВАЙ

Елена Людвиговна Коровай по плоти и крови своей — живописец. Годы учения в Киеве и Петрограде (Общество поощрения художников), потом Барнаул, Батуми, Самарканд и, наконец, Москва, окраина Москвы — Новогиреево, куда Елену Людвиговну с дочерью Ирой пригласил жить Фаворский. Здесь, в конце 30-х годов был построен Фаворским, Ефимовым и Кардашовым большой вместительный дом с удобным жильем на втором этаже и мастерскими на первом. Еще были две мансарды. В одной из них, что лицом на улицу, и поселилась Елена Людвиговна. Идя по тропинке к дому, вы легко увидите за ветвями лип и яблонь ее широкое окно и балкон.

В мансарде Елена Людвиговна жила затворницей, выезжая из дома крайне редко. Но одинокой она не была. В доме она жила активной жизнью: делала мозаику с Фаворским (он внимательно прислушивался к ее советам и замечаниям как живописца), рисовала модель, позировала, увлеченно играла в шарадах, изобретала удивительные маски, читала стихи и писала маслом и темперой на картонах и холстах. Ее живописная сила медленно возвращалась после тяжелых лет войны.

К ней приходили ее старые и новые друзья. Мы, домашние, к ней поднимались, может быть, не очень часто, но регулярно, смотрели ее работы, показывали свои. Может быть, и наш веселый молодежный клан как-то повлиял, заразил энтузиазмом, толкнул к активной работе Елену Людвиговну? Вокруг работали азартно. Мне казалось, что Елена Людвиговна как бы стеснялась своих старых работ, найденных на каком-то забытом чердаке, как бы к ним заново привыкала. Один добрый человек ей прислал из Самарканда рулон ее старых работ. Их только что отреставрировали. Она проверяла на нас их силу.

Елена Людвиговна — острый ум, острая реакция, выразительный жест маленькой ручки, волевая (качество маленьких людей?). Она бледная, очень болезненная, творила темпераментную живопись, которая в последние годы вспыхнула с новой силой и озарила и осветила нас, зрителей. Мы, волнуясь, смотрели ее работы, удивляясь смелости цветовых столкновений, выразительности живописного языка. Она регулярно писала портреты, зазывала позировать (а всем некогда). Чаще всего приходили свои. Два портрета Наташи Шаховской, Дима, Наташа Ефимова, Александра Николаевича, в нескольких видах дочь Ира, Нина Жилинская — это неполный список ее портретов, так сказать, «домашних». Писала она и приезжих, энергично захватывая в плен натуру. Выразительный портрет — «Демон» — это изображена милая искусствоведка из Ташкента, дочь художника Еремьяна. Как-то привели (Жилинский из Суриковского института) в дом негра — Елена Людвиговна его увлеченно писала.

Она шла от цвета. Главное — цветовой и неожиданный контраст и острая характеристика модели.

В ее натюрморты с цветами и плодами земли иногда вторгались деревья сада, облака, «вползали» черепахи, «входили» кошки, появлялась она сама.

Елена Людвиговна затворница? одиночка? — Нет! Она жила радостной жизнью художника.

Иногда я показывал Елене Людвиговне свои, чаще всего летние, работы. Ей понравились рисунки углем из Суханихи. В них я пытался наблюдать жизнь одинокой деревенской знахарки, у которой мы снимали переднюю часть избы. Тихая, мрачноватая, таинственная жизнь хозяйки подсказала материал — уголь. (А я всегда рисовал карандашом, подражая Фаворскому.) Елена Людвиговна хвалила рисунки, может быть, почувствовав в них свое влияние. Так оно и было. В это время я стал много заниматься живописью и «устой» карандашного рисунка рухнули.

Не помню, в этот момент, а может быть, и раньше, но помню, что после показа работ Елена Людвиговна подарила мне свой старый холст «Семейная идиллия» — 1942 года, Батум. Я был растерян, но холст взял, так он мне нравился. Много лет висит он у меня, и я всегда радуюсь его умному строю. Холст живой, меняющийся, с ним легко разговаривать «по душам». Обостренный, саркастичный, предельно гротесковый, он мог быть назойлив в домашних условиях, но нет, его можно смотреть долго.

В жанровом холсте пятеро действующих лиц: четыре женщины и мужчина с кобурой. Зеленый дворик у дома, два дерева, лесенка. Участники композиции крепко связаны (умный строй) друг с другом своими «идиллическими» отношениями. Розовая красавица на втором плане, желтизна гитары, теплый вечер, разговор. О чем? Идиллия.

Однажды Елена Людвиговна сняла со стеллажа чудесную работу — самаркандские женщины шуруша платьями идут по жаркой улице прямо на зрителя. Холст на следующий день был переписан, к счастью, не весь, а только лица, и мне показалось, испорчен. «Лица стерлись», — сказала она тогда. Игорь Виталиевич Савицкий вскоре купил его для Нукуса (он много собрал в стенах музея холстов и рисунков Коровай и показывал их в Москве и других городах), но допытывался у меня, что с холстом произошло. Я ему рассказал о случившемся. Он, по свисту Нины Жилинской, сделал тогда по этому поводу резкое замечание, и Елена Людвиговна его с криком прогнала. На выставке реставрации в 1984 году на Крымской набережной я

видел этот холст — он был в первоначальном состоянии. Видимо, сразу после покупки Игорь Виталиевич смыл новую запись.

Я с трудом вспоминаю фразы, слова, произнесенные Еленой Людвиговной (надо было записывать). Но выпукло встает в памяти ее обостренный образ: блеск глаз, движение рук, хождение по комнате с холстом в руках между цветами, копающими блюдами и мольбертом. Цветы иногда громадные, прямо-таки экзотические, иногда простые, например купавки. Заворница, Елена Людвиговна жадно хватала жизнь, как воздух, и создавала живое.

декабрь 1984 г.

МУЗЕЙ В ЛЕОНТЬЕВСКОМ

Передо мной пожелтевшая вырезка из газеты.

1925 год. Заголовок — «Наши достижения на Парижской выставке». Далее следует: «На международной выставке декоративных искусств в Париже жюри присудило экспонатам отдела СССР следующие награды» — перечислены несколько десятков фамилий, творческих организаций, получивших почетные дипломы, золотые и серебряные медали. Класс «Искусство и индустрия книги» — Кравченко, Фаворский, Митрохин, Н. Купреянов; «Искусство улицы» — Родченко, Маяковский, Кустодиев; «Искусство театра» — театр Мейерхольда, студия Вахтангова, Экстер, Нивинский; класс «Обучения» — Вхутемас — почетный диплом. Класс «Искусство и индустрия дерева» — Ворносков, кооперация Палехских мастеров и Голицын — золотая медаль.

С детства помню большой литографированный лист диплома, украшенный фигурами муз; бережно храню десятки эскизов росписей по дереву. Яркие, веселые картинки жизни. И главное, конечно, море. Порт Архангельск, Онежские верфи. Грузят рыбу, катят бочки, строят корабль. Парусник собрался «в Норвегу», веселые матросы на мачтах, флаги, в воздухе смешные самолеты, мальчишки в лодках, красноармейцы в зеленых шлемах, тетки, старики; подъемный кран, шум-гам, капитан кричит что-то — отдает последние приказы. Еще эскиз. Надпись вяжю — «Пришли в Норвегу». На башнях развеваются норвежские флаги — на красном поле синий крест, на корабле красный флаг. Корабль разгружают, тащат ящики, мешки, смешной тип в кепочке и синей тужурке волочит громадную рыбу. Опять что-то кричит капитан. Норвежец на пристани командует разгрузкой. На мачтах веселые матросы.

В каталоге Парижской выставки я часто рассматривал фотографии с отцовскими расписными коробками. По черной фотографии нельзя было угадать, какие они в цвете. Судя по тому, как в это время работал отец, они были интенсивные, звонкие. Но вот что странно, темы росписей были явно московские, а не поморские — северные. Может быть, яркие эскизы, хранящиеся у меня, так и остались эскизами? Но где же все-таки вещи, сфотографированные в экспозиции Парижской выставки? Где хотя бы они? Исчезли в круговороте дней, пропали?

Несколько лет назад один добрый и понимающий искусство человек сказал мне, что сотрудники Музея народного творчества на улице Станиславского (бывший Леонтьевский переулок) нашли в своих перегруженных запасниках работы Владимира Голицына. Я срочно побегал туда. Взволнованный, объясняю. Меня ведут в полутемный запасник.

Вот они, старые знакомые! Как их много! Коробки и пеналы, большие и очень маленькие, деревянные расписные тарелки, яркие, нарядные вещи.

Они у меня в руках! Что тут только не нарисовано: пожарные, лошадки их, запряженные цугом, бодро везут бочку с водой, разносчики кооперации и частники, свадьба катит в красивых колясках, веселые военные в красных галифе пробуют свои силы на силовом, марш войск перед еще деревянным Мавзолеем. Много точных, острых деталей, не размельчено, крупно, с легким налетом добродушного юмора.

С 1923 года отец в Москве. После северных приключений, романтических, но суровых, иногда страшных, мирные уже улицы Москвы его вдохновляют. Он жадно разглядывает толпу на шумных бульварах, всматривается в лица людей, пытается почувствовать характер города. Москва чем-то похожа на родной Богородицк. «Большая деревня», как ее называли. Извозчики, телеги, машин почти нет, тулупы, платки — все знакомо. Это тоже море, людское море. Бесконечное движение города.

Почти пятьдесят лет назад молодой моряк-художник, склонившись над столом, внимательно и тонко расписывая деревянную дощечку, поставил в правом углу буквы В.Г. — Владимир Голицын.

ОТЦОВСКИЙ СТОЛ

Стол этот, полный тайн, обладал магической притягательной силой. В девяти ящиках хранилась память о бывших морских приключениях. Правый верхний ящик был особенно интересным. Морской ножик отца, привезенный им из дальнего плавания (с таким можно было бы ходить на крокодилов), лежал рядом с компасом. Диск компаса таинственно трепетал в наших руках. Старинная прадедовская печатка с гербом около маленьких корабликов, которые еще в своем детстве отец отливал из свинца. Костяной рог, вырезанный из спины маленькой акулы-катрана, соседствовал с ярко-красным, заплавленным сургучом и черной тушью с золотыми иероглифами. Конечно, нас привлекали и блестящие коробки английской акварели, колонковые тончайшие кисти и красиво отточенные желтые карандаши с золотыми «Н» и «В». Но трогать их нам было строго-настроено запрещено. В тумбах отцовского стола хранились старые журналы и морские альбомы с цветными литографиями. Под некоторыми картинками кораблей дедовским почерком было написано: «Погиб в Цусимском бою». Эта надпись часто встречалась в альбоме. Отец

рассказывал нам о русско-японской войне, о Порт-Артуре, о Цусимской трагедии, о крейсере «Варяг», и мы с затаенным волнением рассматривали в старом морском справочнике фотографию раненого четырехтрубного красавца-крейсера.

Все наше детство было пропитано морем. Мы дышали морем, а жили на заросшей травой улице маленького подмосковного города Дмитрова. Нас, детей, было трое. Сестра Елена, брат Михаил и я, младший, Ларюшка. Мы, мальчишки, спали на двух-этажной кровати. На верхний этаж шел красный трап, а рядом с койками висели огромные настоящие сигнальные флаги. Утро начиналось с команды отца — «Вставать, одеваться, на палубу перебираться!» Прыгая босиком по холодному полу, кидались мы к своей одежде, обливались холодной водой, насоро заправляли койки и бежали к отцу, капитану корабля. «Не тронь меня — рассыплюсь» — так в шутку называли мы наше ветхое жилище. Как-то в старом альбоме Мишка нашел корабль с острым таранным носом. Забавное его название «Не тронь меня» нам очень полюбилось, и мы его приняли на вооружение. Вахтенный журнал, который вел капитан и в котором записывались наши провинности и добрые дела, до сих пор хранится в моем столе. Смешно и грустновато читать сейчас, что у меня когда-то слишком уж часто нос тек или когда-то нас, отмеченных драчунов, растаскивали родители, а в журнале появлялось: «за рев и драку с Ларюшкой», «за рев и драку с Мишкой». Но в журнале бывало и другое: «нарисовал хорошо десять флагов» — это про меня, «нашел дедушкину газету» — про Мишку.

Когда-нибудь я нарисую портрет моего отца: изображу его фигуру, сутуло склоненную над столом, красивое лицо с тонким прямым носом и серыми глазами, руки с длинными пальцами. На левой руке старинное кольцо, в правой держит он тончайшую кисть. Изображу тельняшку и прямую английскую трубку, лежащую в черной коробке для табака, на стене — акварель Карла Брюллова и нежную красавицу в черной с золотом рамке — «Неизвестную», работы французского живописца Изаба. Таким я помню отца. Вспоминаю приезд в Дмитров Бориса Житкова. В дом вошел небольшого роста человек с жесткими, вперед, усами под чуть с горбинкой носом и живыми глазами. Отец в то время иллюстрировал его «Пароход». Борис Житков подарил брату компас, а мне, увыв, ничего не подарил. Но, удивительно, я не чувствовал огорчения и зависти — ведь я увидел любимого писателя.

А вечером отцовский стол мать накрыла белой скатертью, появился маленький пузатый графинчик и нас, детей, раньше уложили спать. Укладывали нас в той же комнате за шкафом, и, притворяясь спящими, заслушивались мы рассказами Бориса Житкова о своем детстве и дальних странах, отца — о строительстве славного «Персея» в Лайском доке под Архангельском, о ветхом броненосце «Чесма», о Новой Земле и гибели пароходов «Ксения» и «Енисей». Мы тихо засыпали и во сне, наверное, видели мангустов и белых медведей, жаркие страны и людей, затерянных во льдах, а черный слуга гибнущей «Ксенин» медленно уходил в бездонную тьму, освещенный северным сиянием. Мы бредили морем.

По рисункам отца нам были шиты летние парадные костюмы — белая матроска, белые брюки и черный галстук, а для зимы — малицы и своеобразные ушанки. Эта удобная одежда сильно отличалась от простой одежды ребят с нашей улицы. Нас задрознивали иногда до слез. Помню, как на уроке пения мне в кашпоном тихо положили пук травы. Я подрался, и меня выгнали.

Было еще такое: к нам из Ленинграда приехал настоящий контр-адмирал в полной парадной форме. Наше мальчешеское гнездо было растревожено. Это был, наверное, первый адмирал, посетивший наш город. Отец показал гостю мой рисунок подводной лодки, идущей в штурм по синему морю с барашками. Я знал, что отцу рисунок нравился, и был горд похвалой адмирала.

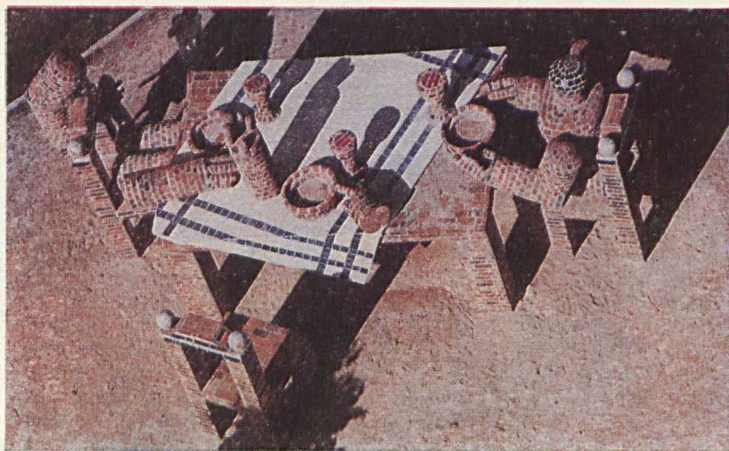
Но что было самое интересное из нашего детства, самое заманчивое для наших дмитровских друзей, самое захватывающее и увлекательное — это отцовские игры. Отец убирал свои рисунки, карандаши и краски в ящики, и громадная плоскость стола представлялась удивительно красивым игровым — картам Атлантики или Индийского океана, Средиземного или Черного морей. И начиналась игра. Это были настоящие морские сражения, где ты был капитаном корабля, от твоей воли, храбрости и смекалки зависел исход поединка. Жестокие ураганы сменялись полными штормами; торжествовали высшая стратегия и точная тактика, а вялость, отсутствие мастерства кораблевождения приводили к гибели. Корабли тонули, победители торжествовали победы, а наши детские головы легко усваивали будоражащие мозг названия мысов, островов, проливов и морей: Гаттерас, Мадейра, Скагеррак и Каттегат, Купанг... Яркие названия ветров — «норд-вест», «зюйд-ост», «норд» — полюбились нам больше, чем прозаичные — северо-западный, юго-восточный, северный; галфвинды сменялись бакштагами, корабли бороздили океаны, и играм не было конца.

Вот такой был наш любимый отцовский стол.

Он стоит сейчас в московской новой квартире, в комнате нашей матери. Вид у него печальный. Отца вот уже двадцать восемь лет нет в живых. Вокруг стола суетятся его внуки. Стол стал похож на старую «Чесму», которая доживала свой век у причала архангельского порта. Жучок-точильщик хорошо поработал над столом, и из маленьких дырочек-пробоев тихо струится древесная пыль.

История повторяется. Мои дети и их друзья увлекаются играми деда, а я, бывший матрос корабля «Не тронь меня — рассыплюсь», стал их капитаном.

А море, настоящее синее море со смерчами и штормами, мы тогда все-таки увидели. Может быть, я когда-нибудь расскажу и об этом.



Добрые гиганты Клауса Шульце



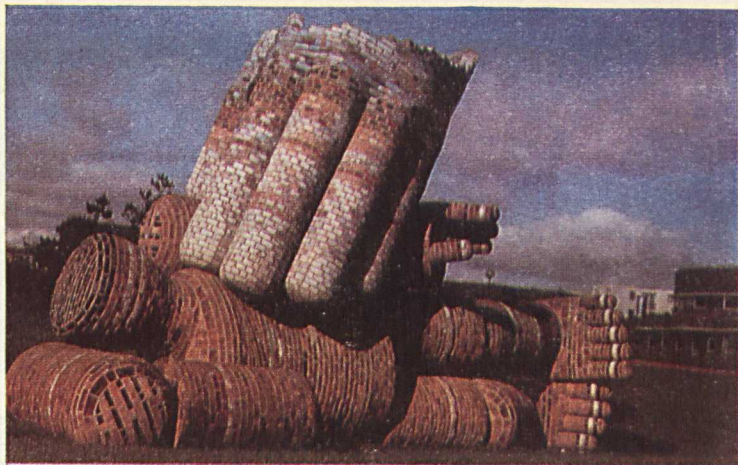
Еще одно открытие декоративной керамики — скульптура из обожженного кирпича. Известный художник-керамист, профессор Мюнхенской Академии искусств Клаус Шульце считает, что это отличный скульптурный материал, сохраняющий пластичность во всех измерениях, он легок для компоновки и подчиняется любым идеям, к тому же он всегда под рукой. Из пяти блоков можно создать выразительную голову в натуральную величину, из пяти тысяч блоков — доброго гиганта, вырастающего из горбатой мостовой где-нибудь на площади. Шульце освободил кирпич от рамок обычной линейной геометрии и раскрыл заложенные в нем возможности круглой пластики.

Он сам так пишет о том, как пришел от ремесла к искусству: «Став после трех суровых лет учебы в Констанце керамистом-формовщиком, в 1952 году я приехал в Париж. Там я основал свою собственную мастерскую, и скоро дело пошло на лад, были даже выставки. Я был доволен, но когда кто-нибудь из друзей-художников формовал и расписывал кусок глины или мой четырехлетний сын лепил автомобили, я завидовал их свободе.

Я чувствовал, что освоенное мною ремесло сковывает меня. Фигуры из глины и формы, в которые я включал новые обожженные материалы, оставались безжизненными. И тогда я сказал себе: «Почему же не начать с азав ремесла керамиста». И я стал формовать большие головы, затем разрезать их и снова складывать, как головоломки. И для меня открылись новые возможности...

Летом 1969 года я поехал в Тоскану и побывал также в Сиене. Увидев целые и невредимые города, построенные из обожженного кирпича несколько столетий назад, я пе-





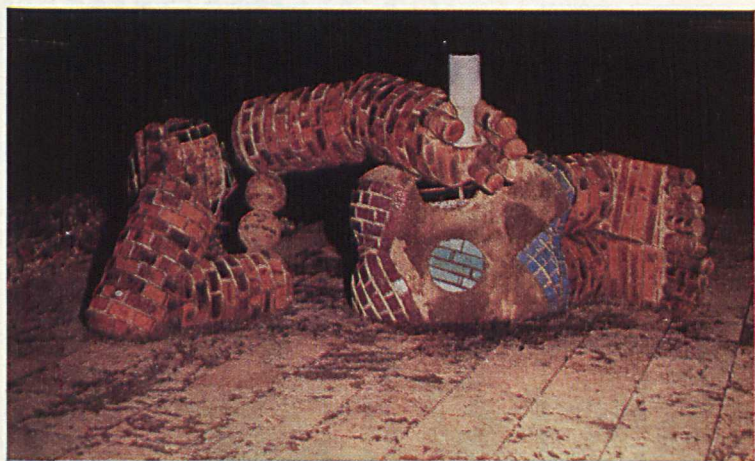
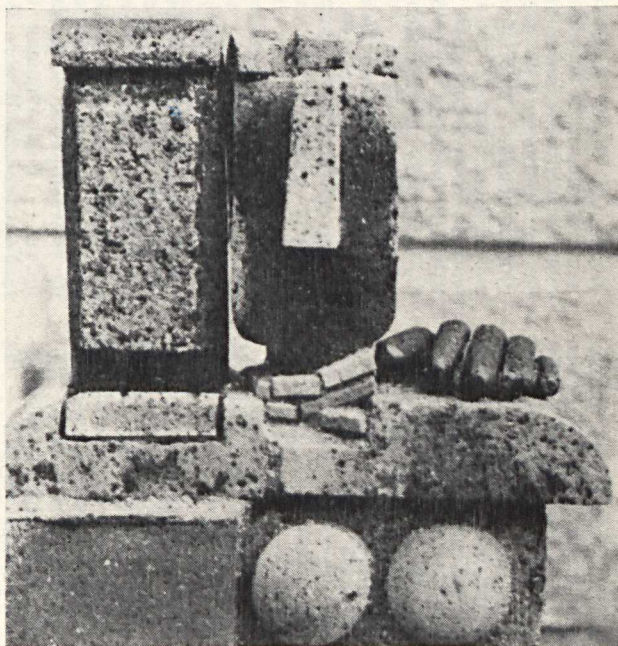
режил одно из самых незабываемых впечатлений. С этого момента я понял: для пленэрной скульптуры речь может идти только об этом материале. Таком, который при больших температурах обжига или при более низких с применением цветных глазурей можно резать, шлифовать, сверлить, вмуровывать в стены или же, соединяя с цементом, применять для иных целей».

С этого времени Клаус Шульце начинает возводить оригинальные скульптурные ансамбли для открытых пространств из клинкера и глазурованного кирпича. Его постоянная тема — размышляющий человек: фигуры огромных размеров, лежащие, сидящие, склоненные к земле, вырастающие из земли. Великаны с распростертыми руками, располагающие неограниченным временем, словно прислушивающиеся к себе — они вызывают воспоминания о гигантских статуях Будды.

Иногда это целые жанровые сцены, украшение фонтанов, кинетическая скульптура. Можно заметить отдаленное сходство фигур Шульце со скульптурно-плакатными образами Фернана Леже. Несмотря на большой масштаб, мощь материала и исполнения, в скульптурах Шульце нет ничего угрожающего, они исполнены человечности, спокойствия, излучают симпатию.

Монументальные композиции ныне широко известного профессора из Мюнхена размещены во многих французских, немецких, швейцарских городах — они вбирают в себя все, что может обогатить урбанистическую среду — землю, воду, городские скамейки, разнообразный рельеф и цвет мостовой, соединяются в единое целое с архитектурой.

Г. Ч.



вейер, где мастерам приходится работать по 10—12 часов, чтобы выполнить норму, установленную некомпетентным руководством, — все это сказывается на качестве выпускаемых изделий. Выставка даст возможность увидеть это на конкретных примерах. Выступившие на пресс-конференции секретари прав-

Выступившие на пресс-конференции секретарь прав-

Транзит.

Художники России в эмиграции

разнообразным всё — от эротики до политической карикатуры, а также и каталожных картинок. Выставки, конечно, не являются идеальными, но они дают возможность увидеть, как выглядят вещи, которые мы не видим в музеях. Это очень важно, особенно в наше время, когда искусство становится всё более и более коммерческим. Мы должны помнить, что искусство — это не только деньги, это ещё и культура, это ещё и история. Мы должны помнить, что искусство — это не только деньги, это ещё и культура, это ещё и история. Мы должны помнить, что искусство — это не только деньги, это ещё и культура, это ещё и история.

ВЫСТАВКИ

АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА

В марте в Академии художеств состоялась выставка, посвященная девяносто-со дня рождения действительного члена АХ СССР народного художника СССР А. А. Дейнеки. В экспозицию вошли живопись, акварель, гуашь, темпера, рисунок, графические, книжные и журнальные иллюстрации, эскизы театральных костюмов, плакаты, мозаики, скульптура, эскизы и наброски росписей

ления СХ СССР Е. Соколова и искусствовед Г. Бочаров высказались о необходимости создания независимой ассоциации народных мастеров, которая (в отличие от аналогичной ассоциации при ВЦСПС) реально включилась бы в работу по преодолению этих проблем.

Елена Жигadlo

Атмосфера комфорта, душевной расслабленности, почти респектабельности никак не связывается с понятием «транзит» — провоз товаров или пассажиров через, допустим, промежуточную станцию. Русский музей — не вокзал: приличный дом, гарантируется отсутствие скандала. Зрители ведут себя прилично. Картины в основном большие и повешены на разумных основаниях. Никакой сумы — как, впрочем, и

Атмосфера тепла и поз-
воляет не выводить на пер-
вый план темы альтернатив-
ности, социальной угнетенно-
сти, восстановления истори-
ческой (человеческой) спра-
ведливости. Можно отвлечь-
ся на посторонние предметы,
например, поискать заявлен-
ное в программе произведе-

ное в программе произведения Комара и Мелампада, которое, в силу своей неотыскаемости, автоматически становится смысловым и прочим центром выставки. «Неведомому шедверу», по определению, суждено быть ненайденным. Вроде, об отсутствующих говорить как бы не принято — в приличных домах.

О присутствующих говорить можно, но не всегда имеет смысл. Э. Нейзвестный, О. Целков, М. Шемякин слишком известны, а потому одно перечисление имен дает определенный (информативный) фон.

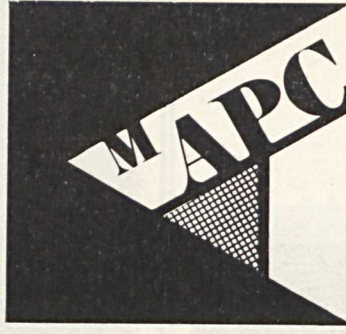
В первом же зале — очаро-

вальной соцартовская коман-
да — Л. Соков, А. Косо-
лапов, Л. Ламм; любяно-бе-
хождение» и если связать пе-
с латыни как «переход, про-
Если перевести «транзит»
на латинском языке.

В галерее «Марс»

Очередная выставка в «Марсе» в конце зимы неординарна и приятно объединила несколько очень разных художников. Монументалисты А. Корноузов, Д. Картер (США) и В. Башенин познакомились во время международных симпозиумов и выставок, которые регулярно собирают в Италию в Равенне.

Джорджи Картер привез в Москву свою станковую мозаику, очень яркую и привлекательную, выполненную в самых современных материалах с применением новейших технологий. Его работа «Вторая природа» стоит в равном Парке Победы, и это большая честь для всякого мозаичиста. Мозаики Корнухова красивы и совершенны по цвету, замыслу, композиции и технике исполнения. Они связаны внутренне и внешне с искусством древней Византии и продолжают классическую его линию. Валерий Башенин — участник прош-



БОРИС ГРИГОРЬЕВ

В феврале в выставочном зале Всесоюзного фонда культуры состоялась первая в нашей стране персональная выставка замечательного русского художника Бориса Григорьева, которая была посвящена пятидесятилетию со дня его смерти. Борис Дмитриевич Григорьев (1886—1939) родился в Москве, образованное получил в Строгановском училище в Москве и в Академии художеств Петербурга, откуда его исключили в 1913 году за «слень и нерадение». Дело в том, что, учащенный участник в бурной художественной жизни десятих годов, Григорьев не выдержал конкурсной програм-

ков: Рахманинова, Мейерхольда, Есенина, Горького. Но как иммигрант был исключен из жизни нашего искусства. Лишь иногда его картины «проскальзывали» на отдельных выставках. В нынешней большой экспозиции он предстал перед нами певцом того самого мира, которому суждено было вскоре исчезнуть. Однако художник видел его как бы в зените, во всей ее яркой красоте и пластическом разнообразии, в изобилии цвета. Современному зрителю, не избалованному созерцанием талантов такого рода, — выставка Григорьева принесла истинную радость и наслаждение.

и картина, певчая графика. В этом пестром изобилии отличных работ предстает замечательный мастер, удивительно наблюдательный, живой, непосредственный и изобретательно-виртуозный. Он жил в бурно меняющемся мире, присутствовал при рождении множества новых идей и мечтаний и в своем творчестве создавал тот мир, к которому стремилась страна в тридцатые. Его физику, турники и рабочие, футболисты и бегуны, танцовщицы из парижского кабаре предстают персонажами утопии, утопии

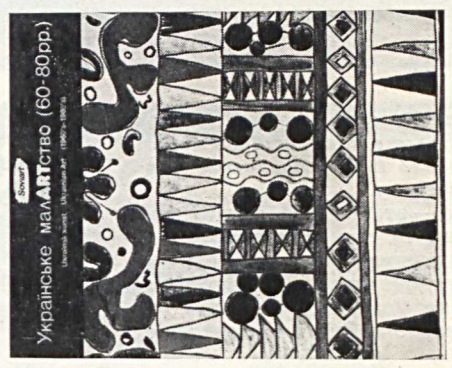
режиссерского прогресс и бурное развитие науки в первой половине XX века, и это обилие жаждал его с русским конструктивизмом и с мировым искусством послевоенного периода. И потому сейчас, когда не столько поутихли страсти и сражения в борьбе официоза с инкомыслящими, этот классик советского искусства выглядит вполне своим среди многих, при его жизни гонимых и отрицаемых, собратев художников. Они питались из одного источника и были людьми одной крови.

А. Колин

«SOVIART» НА УКРАИНЕ

Центр современного искусства в Киеве «Совиарт» открыл первую из серий выставок так называемого «альтернативного» украинского искусства. Из-за крайнего консерватизма и неподвижности художественной жизни в республике это искусство почти не знакомо ни специалистам, ни широкой публике. В задачу выставки входит, с одной стороны, показать не экспонированные до сих пор работы 60—70-х годов, а с другой — показать хотя бы в общих чертах, как развивалось неофициальное украинское искусство с 60-х по 80-е годы.

В дальнейшем Центр надейся показывать отдельных художников и направления более подробно. На этот же раз выставка «Українське мал-Арт-ство (60—80 pp.)» представляет зрителям мастеров из Киева, Одессы, Полтавы,



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

В ЦДХ открылась Всесоюзная выставка «Народное искусство СССР». Художественные промыслы. Мастера». В отличие от репрезентативных выставок прошлых лет она ставит задачу не только показать высшие достижения мастеров народного искусства, но и привлечь внимание к современному его состоянию. Эта

выставка — сигнал SOS. Страна, все же сумевшая сохранить народное искусство, сегодня стоит перед угрозой его исчезновения. Мастера постепенно уезжают из пустующих сел, обрываются корни, питающие народное искусство. Низкая оплата труда (в среднем 120 р.), творчество, поставленное на кон-

А. Палков

Ужгорода, Черновиц и других городов, художников самых разных поколений и направлений.

ревод с выставкой в ГРМ, то создается впечатление, будто переход (туда и обратно) был почти безболезненным, был почти игрой — в перемену времени путем перемены пространств — если условиться, что границы существуют.

Жанна Эцина

бежом были опаснее гюрзы и кобры. А в доме Костяки советские люди встречали дипломатов, бизнесменов и проситов людей «оттуда». Пережив времена по-настоящему страшные, он уехал из Москвы в андроновские семидесятые, в годы указов об ужесточении режима содержания и повторных сроков для зеков. Не выдержал. Нет, мы не поблагодарили его на прощанье, лишь вздохнули с облегчением — выскочил. И остался в СССР большую часть своих сокровищ. А теперь Костяки не стало. Не будет более ни приемов с уютными и гитарой, ни шумных разговоров, ни встреч с прелестными его дочерями. Ничего не будет ни здесь, ни в Афинах. Лишь иногда на престижных выставках мелькнет на знакомой вещи табличка «Дар Г. Костяки». Да и ту чиновники порыват снять при первой возможности.

Е. Егорьева

дело его воображением. Харинг начал рисовать на стенах подземки, за что его не раз арестовывала и штрафовала полиция. Говорят, что в результате этой многолетней войны некоторые из нью-йоркских котлов стали настоящими ценителями современного искусства. Работы Харинга пользовались успехом, у него прошло более сорока персональных выставок в разных странах. Сейчас большую экспозицию готовит знаменитый Уитни — музей американского искусства. Художник продолжал работать до самых последних дней жизни.

(По материалам газеты «Таймс»)

мы. Он много путешествовал, иллюстрировал этнографические сборники А. Бурцева, создал знаменитый цикл живописных и графических работ «Расея», работал для «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», принимал участие в выставках «Мира искусства» и «Товарищества независимых», оформлял знаменитое кабаре «Привал комедиантов», много времени уделял книжной иллюстрации. В 1919 году Григорьев уехал за границу, где продолжал интенсивно работать. Выставки его имели успех во многих странах, он поддерживал связь с Горьким, написал портреты знаменитых наших современников.

Из иных миров

Кто из нас, обитателей высших сфер, не знает Королева? Он известен всему разумному и неразумному космосу как истинный реалист, что особо ценится в нашей галактике. Его выставка открыта в Москве, в клубе культуры Метрополитен-Сен-сация! НЛО!» и т. п.

Произведения Королева правдиво отображают полуживительные образы нас, инопланетян, в момент встречи с землянами. На планете «Земля» такой способ передачи информации называют примитивистским, но смысл этого термина я до сих пор не понял. В небольших информационных картах с применением цвета (их здесь называют «картинами») содержится поучительные данные о том, как земляне, проживающие где-нибудь в Калифорнии или в Боломье, приветливо общаются с нашим инопланетным братом, хотя мы порою являемся им в образе макаки режиссера или даже в виде синего шара и лишь изредка принимаем вид Аполлона в серебристых джинсах.

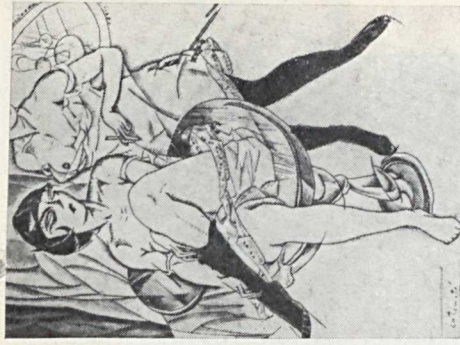
Лично я сейчас работаю над темой «Формы и способы приветствий космических гостей на планете «Земля». К сожалению, мне до сих пор не удалось постичь все многообразие подобных форм. Так, например, в одном из

текстов, сопровождающих картины (тексты взяты из авторитетных источников), сообщается о группе ученых, которые обнаружили в горах Кавказа НЛО, цитирую: «Предпринятые попытки установить в контакт с обитателями аппарата ни к чему не привели. Не помогло забрасывание его камнями и попытка столкнуть его в ущелье с помощью жердин».

Будучи поставлен в затруднительное положение, обрываюсь к так называемым искусствоведам с просьбой объяснить, что, собственно, означает побывание камнями? Спрашиваю именно вас, поскольку наслышан об обычаях землян применять забрасывание камнями к объектам, называемым картинами.

Поскольку этот обычай не представляется мне достойным подражания, я воздержусь от изложения данных личного взгляда на данные картины. Хотя и приношу Королеву благодарность за то, что он не дает своим соплатникам погрязнуть в главном их заблуждении, а именно: считать себя единственными (!) мыслящими (!) существами во вселенной — скобка, 3 восклицательных знака — скобку закрыть.

С уважением
Ваш марсианин



«ДИ СССР»: А есть ли в мире другие авиакомпании, работающие в области культуры?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Да, конечно, наверняка такие компании существуют. Они ориентируются, однако, в основном на свои страны. Но каково их участие в культурно-просветительской работе по сравнению с «Люфтганзой», больше оно или меньше, это сказать трудно.

«ДИ СССР»: Есть ли у «Люфтганзы» своя галерея произведений искусства? Собирает ли ваша компания живопись, скульптуру, графику?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Нет, у нас нет собственной галереи. Но в залах ожидания, особенно для пассажиров первого класса, у нас висят некоторые картины. В принципе это не является целью нашей работы — собирать картины.

«ДИ СССР»: А какие-нибудь любимые художники, с которыми вы постоянно работаете, у вас есть?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Мы больше поддерживаем молодых, перспективных художников, а не известных, утвердившихся уже мастеров. Их выставки состоятся в любом случае, а для молодых «Люфтганза» дает свой шанс. Кроме этого, наша компания занимается не только живописью, но и музыкой, архитектурой, дизайном.

«ДИ СССР»: Кто в конечном итоге решает, оказать или не оказать помощь?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Это решается в нашем отделе. В отделе рекламы и общественной работы есть четыре человека, которые занимаются только искусством, они и принимают соответствующие решения. Возможно, конечно, и какое-то влияние со стороны правления авиакомпании. Оно может выразить свои пожелания по поводу того или иного мероприятия.



«ДИ СССР»: Мы знаем, что «Люфтганза» была спонсором при организации выставки Кандинского. Не могли бы вы назвать еще какие-нибудь культурные мероприятия, осуществленные «Люфтганзой»? Ведь сюда относятся и наш «круглый стол» редакторов журнала по искусству.

АННА-МАРИ БЭКМАН: Выставка Кандинского — это пример такого мероприятия, где мы не только являемся спонсором, то есть финансируем уже готовую выставку, но где мы принимаем активное участие с самого начала: в разработке идеи, в подготовке. Таким же примером могут являться выставка бумажной архитектуры, выставка Родченко, выставка «Спор картин», проходившая в Кельне. Я привезла с собой каталоги всех этих выставок.

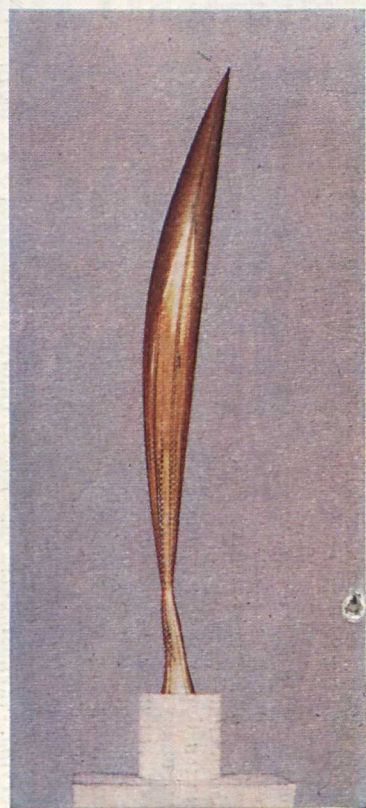
«ДИ СССР»: Скажите, «Люфтганза» сама издает эти каталоги или только их финансирует?

АННА-МАРИ БЭКМАН: Мы отдаем заказ в издательство и финансируем его.

«ДИ СССР»: Нам очень понравилось, как в начале беседы Вы сформулировали, почему же «Люфтганза» занимается культурой. Идея соединения ультрасовременного технологического предприятия с современной культурой дает очень хороший синтез. И люди этого предприятия, и пассажиры, и само реноме фирмы как бы обрстают культурным мифом. Пока это не существует у нас. Мы бы очень хотели, чтобы наши сильные производства тоже использовали свои средства и обратили внимание на культуру. Опыт «Люфтганзы» для нас не просто интересен, он еще и поучителен. Я думаю, что человек устроен так, что, как бы ни было совершенно современное технологическое производство, человеческая душа не может жить только этим.

Интервью провели С. Базазьянц и А. Тарханов
Перевод Н. Шерешевской

Полеты наяву и во сне. Из альбомов «Lufthansa»





Полет Александра
Македонского.
Хроника XIV в.

Полет Кибата. Уганда
1981

Константин Бранкузи
Птица. Румыния. 1940

Мария Сирони
Желтый самолет

Арик Брауэр. Полет
Этана в небе. 1967

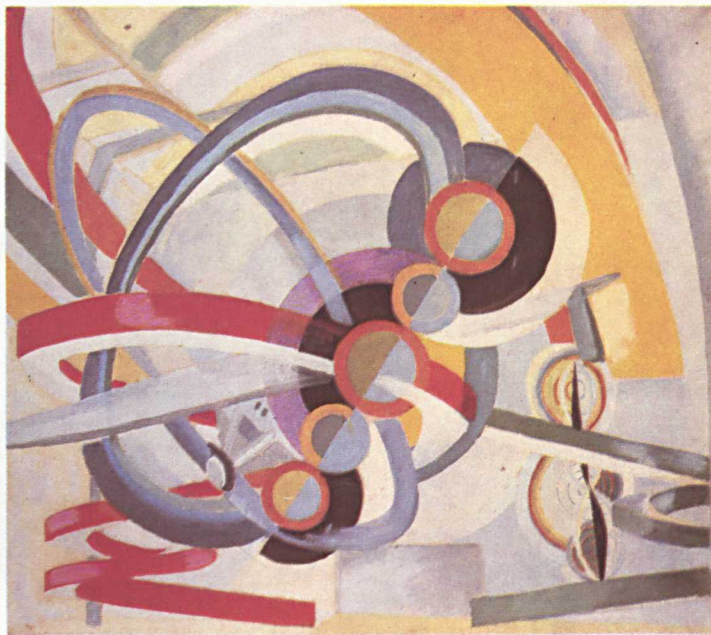
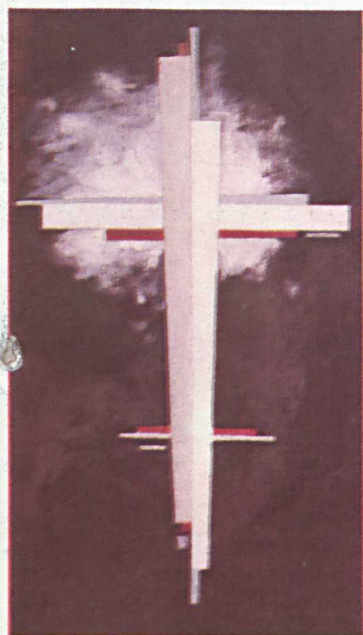
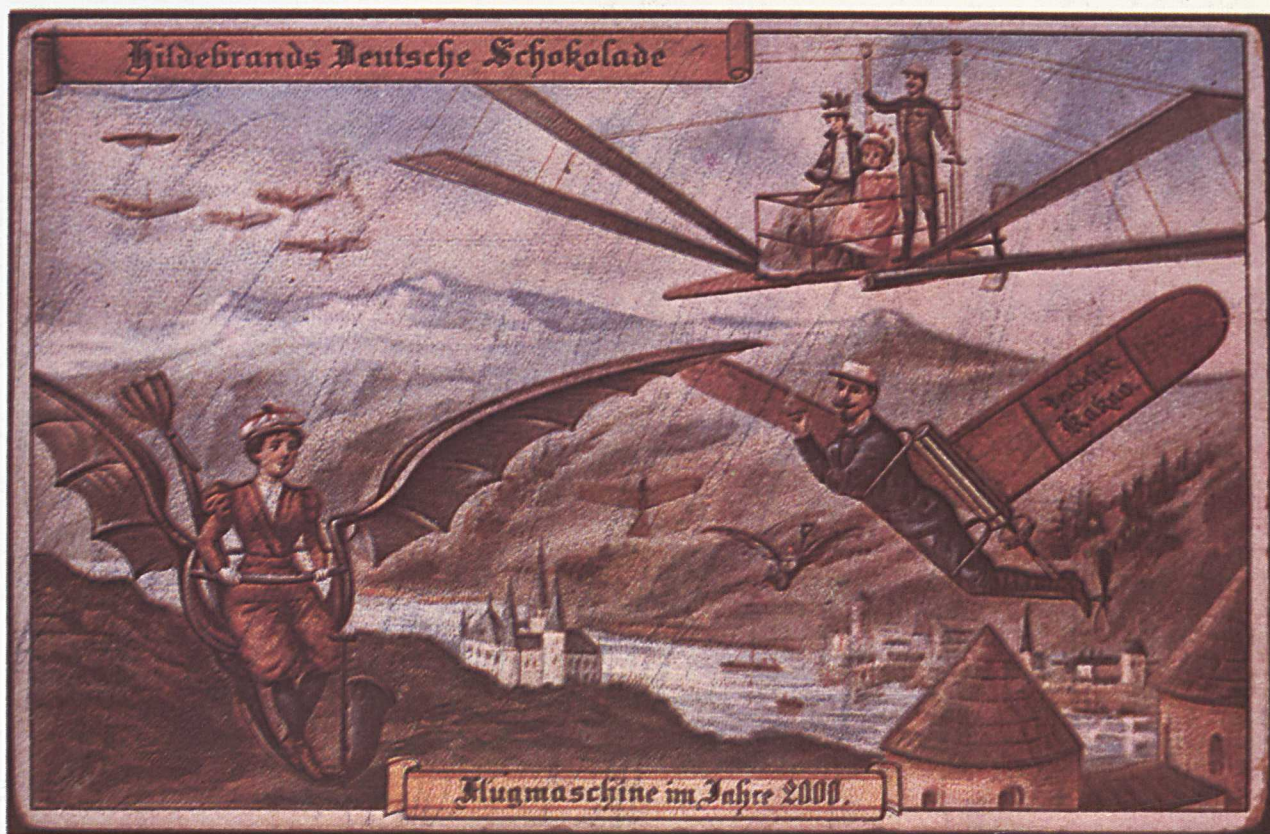
Воздухоплаватели. 1901

Илья Чашник
Супрематизм. Россия
1924

Роберт Делоне
Воздушные вихри
и ритмы. Франция
1936

Василий Кандинский
Небесная голубизна.
Франция. 1940

Из альбомов Lufthansa
Mythen und Marchen
vom Fliegen. Aviatc
und Avantgarde



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

На обложке:
В. Вишневский. Зона молчания.
Фрагмент композиции

Выставка «Художник и экология».
Минск

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

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

В № 4, 1990, на стр. 44 допущена опечатка в подписи. Фамилия художницы — Л. Анненкова. Редакция приносит извинения автору.

Сдано в набор 10.04.90
Подписано в печать 20.05.90
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 6
Учетно-издательских листов 10,398
Тираж 38 000. Заказ 137
Московская типография № 5
Государственного комитета СССР по печати
129243, Москва,
Мало-Московская, 21

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

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

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 6 (391). 1990

Основан в декабре 1957 года

В номере:

1. *Метаморфозы*

Полеты наяву и во сне

2, 48 *Мир искусства*

«Lufthansa» поддерживает культуру
Интервью с Анной-Мари Бэкман

3

Гнев и тревога белорусских художников

9

Театр на улицах мира

13 *Вернисаж*

Ольга Киричек

14 *Наши интервью*

Наши интервью: Айя Баумане, Надежда Корниенко, Феликс Якубаускас, Андрей Негура, Эмануил Мысько

17 *Вернисаж*

Скульптор Константин Симун
Говорят Дмитрий Шаховской, Геннадий Чугуев, Маргарита Костриц, Татьяна Мантурова

21 *Ракурс*

29 *Пространство, форма, материал*

Бронза

33 *Точки над И*

Изгнание из рая

35 *Мастер и время*

Архитектор Константин Мельников

38 *Этнос, история, культура*

О веселом ремесле и умном веселии

42 *Имба-читальня*

Было так...

44 *В объективе*

Добрые гиганты Клауса Шульце

46—47 *Газета ДИ*

48 *Последняя страница*

Полеты наяву и во сне (окончание)

Лариса Финкельштейн

Анатолий Силин

Елена Власова

Эрнст Неизвестный

Андрей Ковалев

Елена Стегнова

Вячеслав Иванов

Илларион Голицын