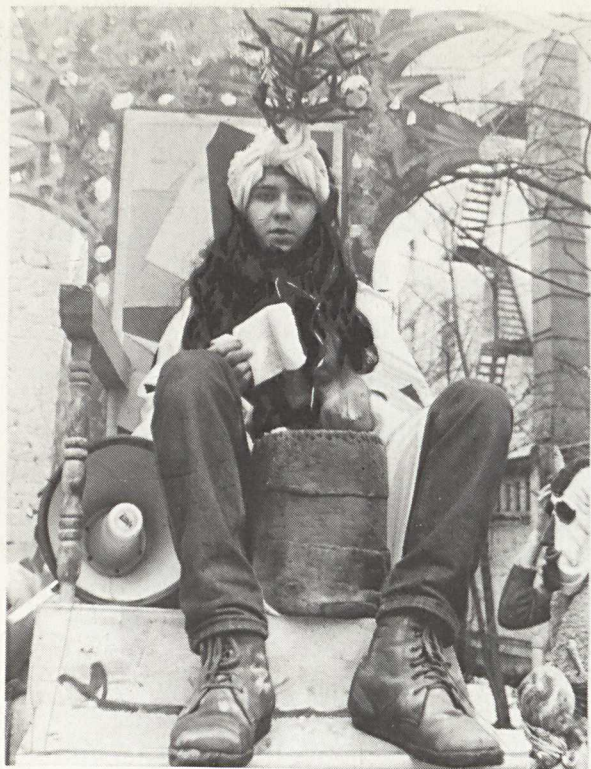


7³⁹²
1990

Декоративное Искусство СССР





Одно из самых таинственных явлений культуры — это маска. Говорят, первые маски были нарисованы на стенах пещер, и, очевидно, с тех пор какой-то неопознанный ген маски остался в составе нашей крови. Разумеется, были великие эпохи масок и были традиции народов, а традиция — это надежное хранилище. Но чем объяснить то странное обстоятельство, что маска возникает на очищенном от любой традиции месте, откликаясь на зов праздника?

Масленичное гуляние было предложено в школе № 13 в Москве. Условия игры: напечь блинов, сделать маски и в них явиться с блинами.

И — Бог ты мой, какие ж маски явились на школьный двор! Что за чудища, что за образины! И сколь фундаментальна была их первобытная, первородная, извечная мощь. Чуткий глаз распознает в них тени предков, воплощенных некогда в личинах Африки и у алеутов. Спрашиваете: откуда? А я вам не отвечу. Ведь наш нормальный школьник Москвы знаком лишь с маской зайчика да Деда Мороза. Так откуда же, это я вас спрашиваю? Или заработал скрытый примитивный механизм календарного праздника? Или же нужно, чтобы кто-то позвал на праздник — и тогда люди, большие или маленькие, отзовутся и помчатся мастерить свои маски?

В том школьном дворе в толпе масок мне навеки запомнился малыш, надевший поверх шубки крафт-мешок с дыркой для головы: костюм пакетика. Там были счастливые ряженые, там стреляла маленькая пушка щипающими карнавальными огнями, было сражение Зимы и Весны, был злейший Царь Ирод и желтая матерчатая кобыла величиною с корову, ледяная крепость, столы с угощением, шесты с лоскутками и солнечное колесо.

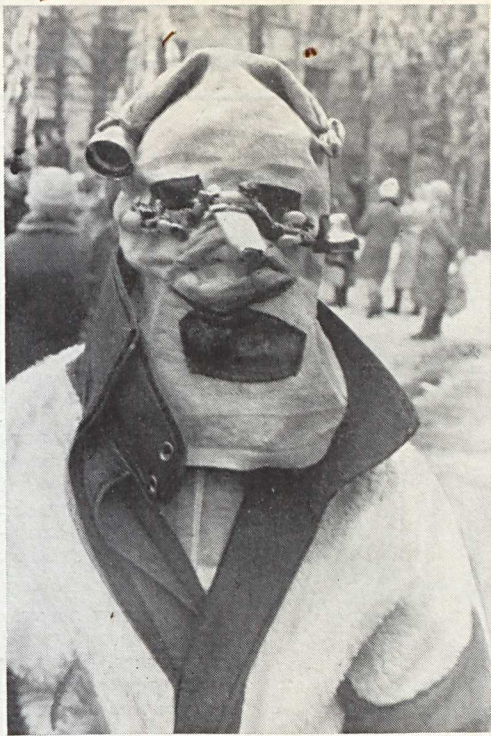
Николай Павлович Беларев, учитель истории. Добавлю: любимый учитель — автор масленичной затей. Валентин Семенович Карелин, учитель истории, тонкий художник. Рука художника к празднику прикоснулась. Но маски ученики сотворили сами.

Потом они, сбившись в стайки, вышли со школьного двора к памятнику Маяковского. Потом в Москве говорили: «У Маяковского был митинг демократических сил, только какой-то странный».

И. У.

Метаморфозы Маски, маски, маски...

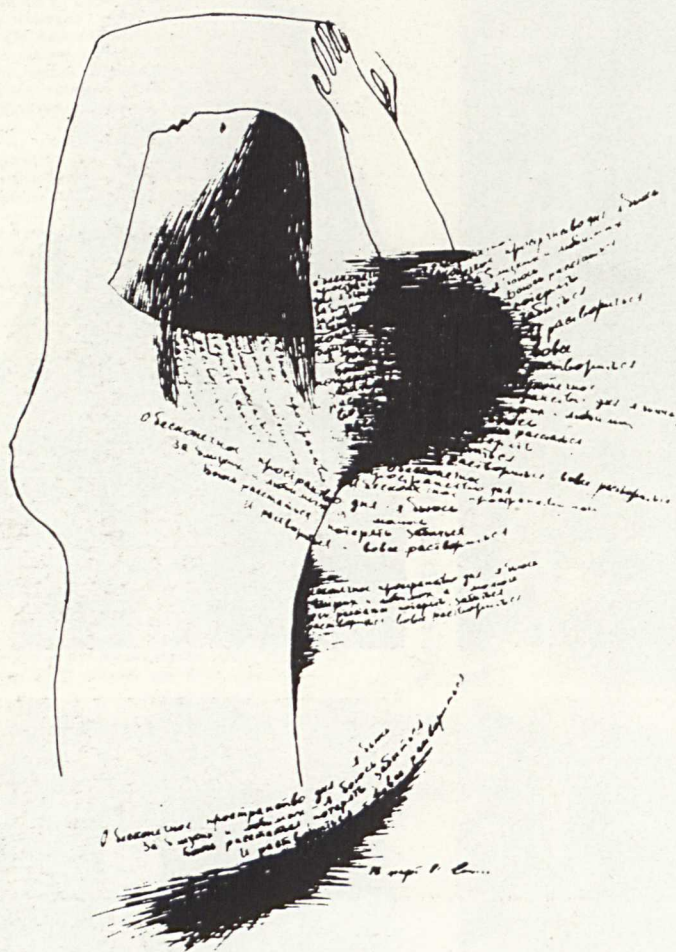




Любовь Савельева — Художник года. Этого звания она удостоена Международной ассоциацией художников стекла в США.

След от взмаха — крылат

Арина Полянская



Любовь Савельева

Любовь Савельева — художник и поэт с крылатой душой и с монашеской строгостью взгляда.

Автопортрет художницы. Молчат глаза, вопрошающе глядя на зрителя из-под стекол очков.

«Мы все больны неизлечимо смертью
От самого рождения до конца...»
«О, долг детей перед Землей своею,
Как трудно нам его осознавать,
Беречь ее, любить, лежать под нею,
И в небе душу вольную держать...»

Осознание конечности и несовершенства материального начала и постоянное внутреннее стремление окрыленной души к выходу, прорыву, преодолению этой несовершенной оболочки — и невозможность выхода без потерь и страданий — «...Когда Дух борется, а тело побеждает» — составляют, по словам художницы, суть ее творческого процесса. Постоянная борьба с самой собой, когда

«...Взлететь — переступить себя».

И потому летят, «обрастая мечтой», парящие фигуры, зависшие в пространстве стекольных объемов («Автопортрет в пространстве», «Воздух», «Муза», «Вдохновение»), которые воспринимаются как дышащий, ясный мир, как аура изображенной фигуры, ее биополе, пространство ее души.

«...Ваш Дух возносится!..»
«...Душа растет и расправляет крылья
И верится в смещение широт
И так легко — без всякого усилия
Я отрываюсь от Земли
И вот —
Лечу — лечусь
Залечиваю раны,
Что породились в порождение лет...»

Полет — как исцеление, творческий порыв, вдохновение, озарение — как освобождение плененной души. Но рядом скорбь от потерь и страданий.

«...Чего же, чего же, чего же мы ждем?
Зачем обескрылили очень?..»

И тема распахнутой на земле птицы, которая только что парила в пространстве иной формы («Двое»); и тревожно реет птица, как отлетевшая душа художника («Памяти Попкова»), и льются, текут одежды плакальщиц; и застыла в немоте великого горя фигура скорбящей с незаживающей от слез раной и опаленной горем душой.

«...Как хрупко все!
Мгновение и вечность!..»

Есть скорбь по потерям, но есть и долг перед учителем, перед друзьями, с которыми «во времени мы встретиться сумели» и которым посвящены многие произведения и обращены многие строки:

«Остановись мгновение в стекле!
Прекрасное общение с друзьями
И с близкими по духу на Земле.
Остановись в застывшем и прозрачном
До боли хрупком, радостном объеме!
Остановись, мгновение удачи,
Где нас кусочек всех закомпонован!..»

«Закомпонованные милые друзья» — такие знакомые и узнаваемые — Б. Смирнов, С. Бескинская, Г. Антонова, Н. Степанян, Ю. Колов, В. Муратов, А. Курилов, С. Рязанова и В. Воликов в ранних произведениях Л. Савельевой «Мои современники», «В гостях у Муратова», «Семейный портрет» — это остановленное мгновение в стекле, «связь всех времен — и будущих и прошлых сквозь настоящее живое бытие».

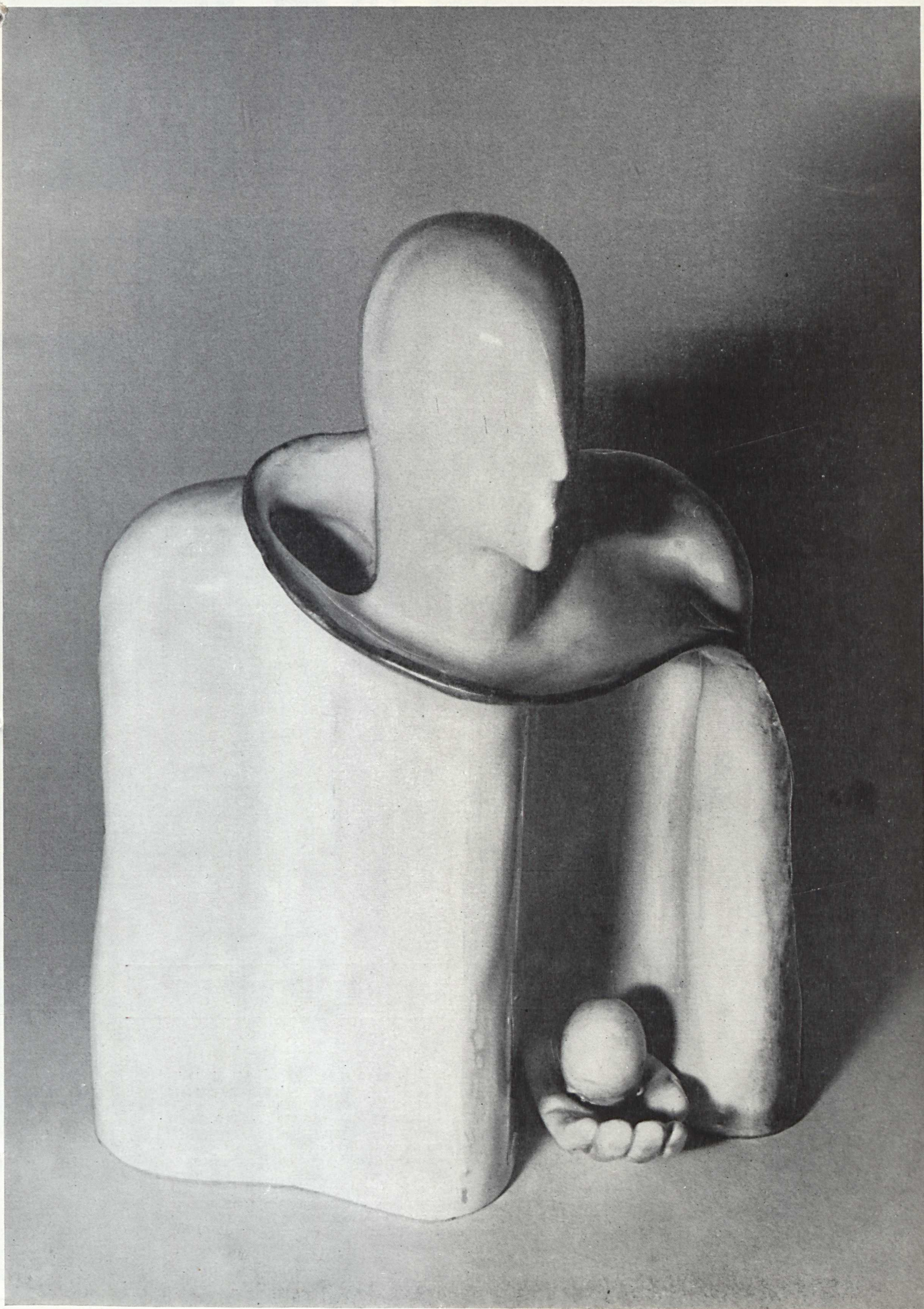
«И стали уходить мои друзья
В другие измерения пространства
Непостижимо это для меня
И нет возможности расстаться...»

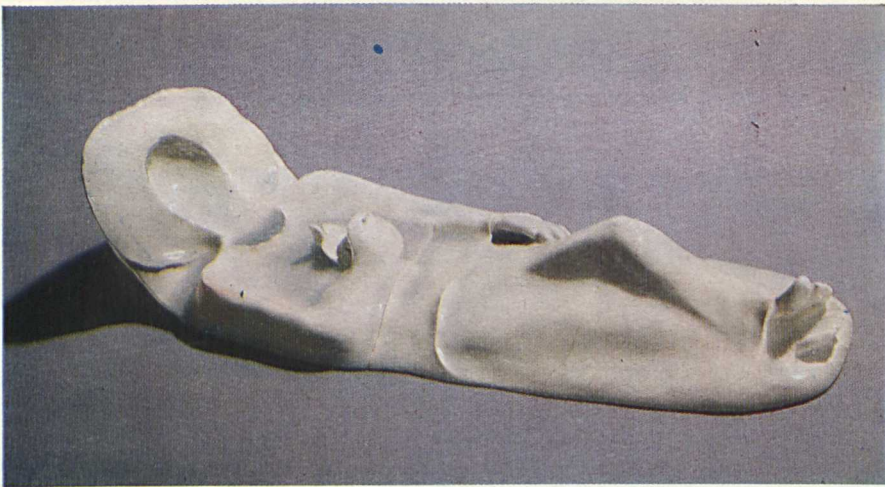
И долг памяти перед учителем понимается ранимой и сильной натурой художницы как продолжение и развитие его идей в творчестве — спасительном источнике исцеления души от скорби. «От прошлого бегу к живому...»

И рождается ностальгическое «Воспоминание», и белые, развернутые в одном направлении, профили печально-призрачны, как во времени размытые любимые образы — но там обязательно есть Муза, и есть Мыслитель, и есть образ женщины-«Эхо» — как эхо времени, как эстафета времен, «где прошлое и будущее рядом рожают настоящего момент...»

«Стою пред Временем
Как пред Дверями
В Предверии
В Вере
В Любви
Надеюсь, что это Начало».

Эхо времени звучит и в Пушкиниане Л. Савельевой. Пушкин — особенно близкий российскому строю души художницы — застенчиво-мечтательной и по-детски легкомысленно-удалой одновременно; Пушкин — учитель, — чьи уроки впитаны с детства; Пушкин — жемчужина и гордость отечественной культуры — становится «драгоценным» образом в творчестве Л. Савельевой.





СКВОЗЬ БЕЛУЮ СТЕНУ — сквозь первую снежность ПРОЙТИ БЫ...



ИСКУССТВА Мир искусства МЫР ЫСКУССТВА

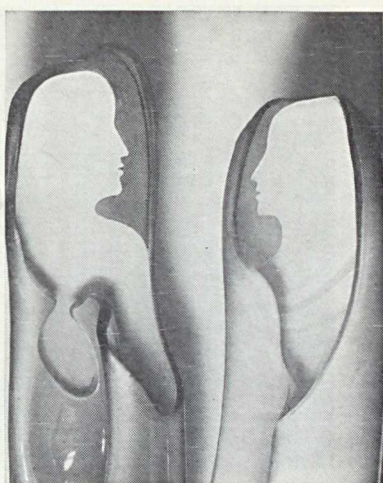


У Любы Савельевой усталое лицо русской женщины из советской очереди. Но на самом деле это редкая в нашей далекой волшебной жизни ФЕЯ, прикосновением своей невидимой палочки заставляющая стекло петь мудрые тихие песенки и умеющая надыхать на страницы черные причудливые иней буквы, складывающийся в стихи, дорисовывающие рисунки, и умеющая создавать рисунки, дописывающие стихи.

«Все впереди — не только вечность» — эта чудесная строка Любы Савельевой тонко выражает ее веру в неумирание тех волшебств, которые и составляют тайну жизни.

Думаю, что в каждой женщине запрятана волшебница. Но не у всех есть мужество вывести эту волшебницу изнутри на свет божий, где ее, может быть, и обидят много раз, но может быть, и поймут.

Евгений Евтушенко



На стр. 3
Мысль о Земле
Фрагмент триптиха
Фаянс

На стр. 4
Мысль о Жизни
Фаянс
Стихографика

19 Октября. Из цикла
«А. С. Пушкин»
Стекло
Автопортрет. Фрагмент
Стекло. Роспись

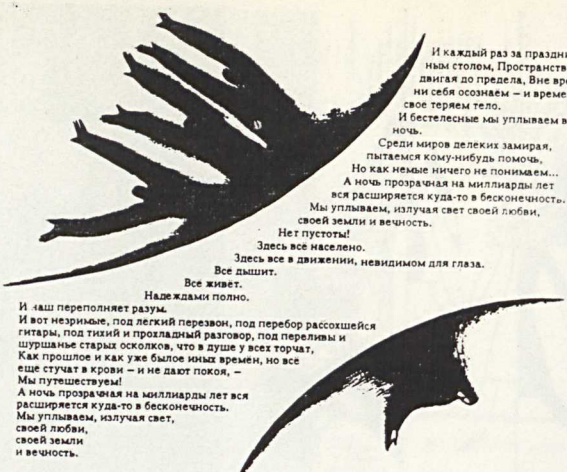
На стр. 5
Образ. Фрагмент
композиции. Стекло
Стихографика
Озарение.
Фаянс
Февраль
Фаянс

МИР ИСКУССТВА

МИР ИСКУССТВА

МИР ИСКУССТВА





МИР ИСКУССТВА

МИР ИСКУССТВА

МИР ИСКУССТВА

*«И стих мой голос,
А стекло запело.
В стихах перелилось
И зазеленело.
Застыло образом,
Забилось светом...»*

«Застывшие», выполненные в простом цветном матовом стекле скульптуры поэта действительно светятся «сапфировым», «амethystовым» светом и звучат и воспринимаются зрителем как драгоценность.

*«Над многим бьюсь
И много бьется
Но в руки малое дается...»*

Бессилие перед невозможностью высказаться, выразиться только через стекло заставляет Л. Савельеву обращаться к фаянсу как к более «самостоятельному» материалу, с которым художник в процессе создания произведений остается один на один. Серии графических произведений и живописных панно постоянно предваряют и сопровождают воплощение работ в материале.

Потому мир произведений Л. Савельевой так многогранен и богат, так светел и драматичен одновременно.

В нем есть Рождение и Смерть, Дух и Плоть, Да и Нет, Начало и Конец, Поэт и Философ, Радость и Скорбь, Он и Она, Свет и Тень, Большое и Малое, Созданье и Тленье, Любовь и Страдание, Секунда и Вечность, Человек и Вселенная и еще, еще, еще — все то, что составляет двуединный смысл слова Жизнь, наполняя его вечной, неразрешимой тайной и значением.

Внутренняя борьба двух начал, попытка примирить Материю и Дух, соединить внутреннее с внешним, видимое с невидимым, проявленное с непроявленным предстает перед зрителем и угадывается во многих работах художницы.

Мир произведений Л. Савельевой — «Пространство пространства», где можно встретить ностальгическое «пространство ее детства» (стеклопластика «Соколыники» — место детства и юности художницы), «пространство любимых» раскинулось в композиции «Двое», «Людское пространство» — как единая Соборная Душа в композиции «Лики». «Пространство миров и небес» рождается в фаянсовой пластике «Облака», где крошечной женской фигурке вторят и одновременно противостоят «живые» фигуры-облака — как одушевленные существа, олицетворяющие Великий Мир Разума Вселенной. Это произведение, наряду с недавно созданным циклом композиций «Ноосфера — Единая Планетарная Космическая Мысль», где чуть тронутые легкой, во фресковой манере, росписью бесцветные стекольные объемы образуют радужный незримо-зримый мир, — наиболее ярко выражают космогоническое, планетарное мироощущение художницы.

*«...О Господи!
Дай силу мне*

*Чтоб через этот мир
Незримо-зримый,
Прозрачный, хрупкий,
Навсегда любимый
то передать, что где-то глубоко
во мне, как отражение Вселенной
зажато, стиснуто...»*

Хрупкий прозрачный мир из солнечных окон — мир стекла, который смолоду стал «главным» материалом Л. Савельевой. Стекло, по словам художницы, это ее духовное пространство, которое возможно сотворить, проникнув в него взглядом и чувством.

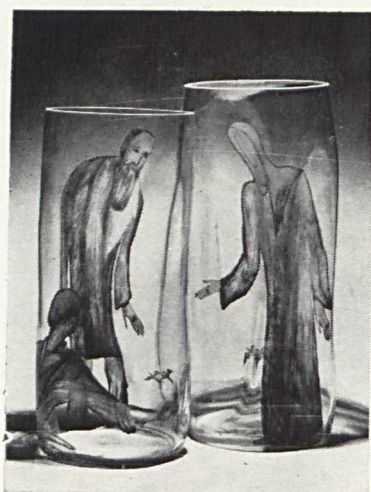
Но есть для нее и «пространство меж душой и строками», где, «играя в слово», можно «ловить пространство». Вот и рождаются строки: «Бросаюсь от стекла к стихам». В «поисках» одного «внутреннего пространства» можно «заблудиться в другом» — и вот возникает стихографика, «где мысль, как пойманная птица, живет и мечется в пространстве белого листа».

Дерево творчества Л. Савельевой ветвисто и щедро — поэтическое слово, сливаясь с графическим изображением, рождает стихографику, графика находит свое развитие в стеклопластике или фаянсе, а скульптурные образы, созданные в материале, озвучиваются звонкой цветовой мелодией в живописных панно.

«Все едино на Земле» — эта строка из ее «молитвы» развивается и подтверждается всем творчеством Л. Савельевой.

Раздольно цветущие во все стороны ветви ее дарования имеют единую «кровеносную систему» — и постоянная обращенность художницы в сферу духовную, попытка осмысления и выражения в произведениях на художественном языке сложных и вечных проблем Бытия освящают ее творчество великим словом Духовность. Источник Духовности всегда есть Бог, Свет, Великий Разум.

*«Я чувствую,
Я мыслю,
Я живу.
Я часть природы.
Часть ее творений.
Она вошла в меня —
Я у нее в мозгу.
Весь мир — создание
И существо мгновений.
Огромен мир
Открыт как океан.
Он давит на меня,
Душой моей владеет...
Не мыслю вне его —
Пусть это все — обман.
Как выразить?
Быть может просто — верить!»*



Вверху:
Поэзия и философия
Фаянс. Стекло
Стихографика
Библейский сюжет
Фаянс

Стихографика

Вдохновение.
Фрагмент. Стекло.
Роспись

Стихографика

Одинокий поиск себя

Стелла Базазьянц

Художник А. Кищенко
[фото]

«Женский портрет»
1980

Кто-то однажды сказал: «Искусство кончилось, остались художники». В их числе — Александр Кищенко.

Он известен как монументалист — мозаики, гобелены, керамика в интерьере. Государственно узаконенные стереотипы, идеология, тема. Об этом писалось не раз. Но работа в архитектуре не исчерпывает личность: в Кищенко живет сразу несколько художников — живописец, монументалист, сценарист. В этой последней, назовем ее кинематографической, роли его мало кто знает. Свои устные сценарии он строит как бы для видеофильмов, подвижных, переносных. В них время и пространство, в них герои, характеры, столкновения. Содержание этих «видеоклипов» — жизнь,

Клип четвертый. «Я с Сашкой (тезка Кищенко) встречался несколько раз на мосту. Мне с ним интересно было: старше меня, горел в танке. Все погибли, он остался. Считал себя стариком, но стал ходить в школу. Надо было учиться.

У Сашки на внешней стороне кисти татуировка — он называл ее «всевидящее око». Что это значит, не объяснял. Я следил за его судьбой, завидовал. Знал, что он уехал в город. Часто думал, что такое это «око».

Самое начало 50-х. Мотаюсь по московским мастерским, интересно было, как художники живут. У них и ночевал. Вспоминался Сашка, слышал, что диссертацию сделал.

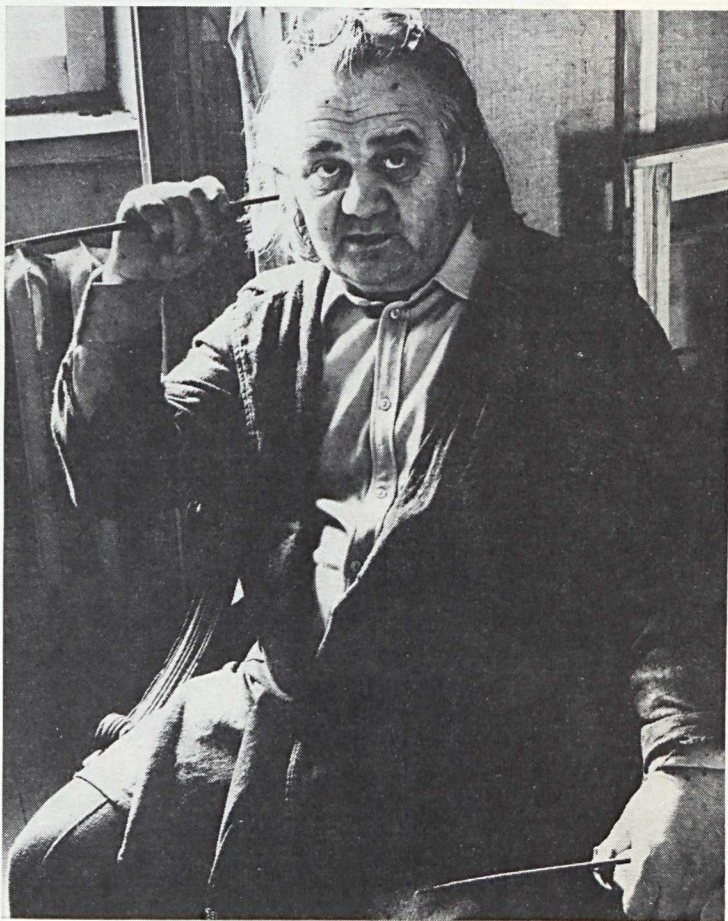
Еду в электричке. Тогда в поездах грабили офицеров и солдат с чемоданами. Целая система, я ее изучил, пока ездил: подсадные пожилые инвалиды с планками, участники перекуров в тамбуре, проститутки, отвлекающие знакомством. Еду, опустил глаза, вижу на руке соседа «всевидящее око». Спившийся инвалид с «оком» — Сашка. Он же наводчик.

Институт кончил, аспирантуру прошел, диссертацию не защитил. Его работа понравилась, попросили взять в соавторы молодого сына профессора. Потом автор отпал, соавтор защитился. Пытался взяться за другую тему, сказали: «Ты склоку учинил, уходи...»

Картины из этого не получилось.

«Где все это в твоей живописи?» — спрашиваю я.

«У меня есть пляска на кладбище, есть алкаши, есть застолье дебилов. Но это меня не увлекает. Хотел не пересказывать жизнь. Искал свою задачу. Опыт раскрепостил меня, помог побороть страх. Я не боюсь подойти к человеку с кувалдой... Но жизнь не сделала меня злым. Знаю много, с детских лет. Видел, как пожилой немец заставлял



не сочиненная или списанная с других, а увиденная и пережитая самим.

Клип первый. «В первый класс по снегу семь километров. Рано, темно. Кто-то идет в след, догоняет. Волк. Большой, умный. В сумке у меня молоко. Значит идет на запах. Как подойдет близко, брошу банку, это отвлечет...»

Деревня Кищенко без «завтраков трактористов» и «портретов хлебобобов». Из нее он бежал в 14 лет с подложными документами. Иначе крепостных сталинских крестьян не выпускали.

Клип второй. «Немцы переправляют через Керченский пролив технику: на танки грузят нас, детей. Мы облепляем танки, висим на них гроздьями. В небе наши самолеты. Орем: «Не бомби, дядя!» Переправляемся и снова в рейс. И так до ночи. Перевозили по два-три танка...»

Сильный сюжет, не встречался даже в кино.

Клип третий. «Деревня после войны... начала успокаиваться. Растут дети, растет и рыжий пацан — шестой ребенок, прижитый от немца нашей женщиной. К нему все враждебны. На старости дети этой женщины разгехались, с матерью остался только ее «немец». «Уходи, где тебя не знают». А он: «Здесь моя родина».

Литература, но не живопись.

мальчишек делать м...т, видел еще пацаном, как в землянке, в деревне после войны мужчина и женщина занимались любовью, а мальчишка лет восьми вел репортаж на доступном нам языке. В те годы взрослые рано».

Но видел он и другое, оно тоже с ним.

Клип пятый. «На Дону молодой жеребенок лошадь «брал». Он насакивал на нее по ходу волны. Без волны не получалось, он был коротковат. А потом они мокрые и усталые уснули на берегу. Красота!»

Мой вопрос: «Где все это?» задел Сашу, ответил он так: «Я настолько люблю людей, что не позволю себе шмасть грязи жизни... не впускаю».

Творчество как узнавание Саше интересно, а то, что ему известно как свои пять пальцев, не увлекает. Связь искусства с жизнью сложнее и причудливее, чем прямая логика: пережил — отразил. Зависимость здесь неуловима. Убедительно ли объяснение, не знаю. А может, оно такое оттого, что и я опалена своим прошлым. Когда-нибудь о нас скажут: «дети войны и режима».

Вернемся к истокам — к судьбе и жизни. Львовский художественный институт в 50-е годы был уникальным местом. Туда принимали выгнанных за формализм. Его окончили Эфендиев из Баку, Гудиш из Киева, Лысик из

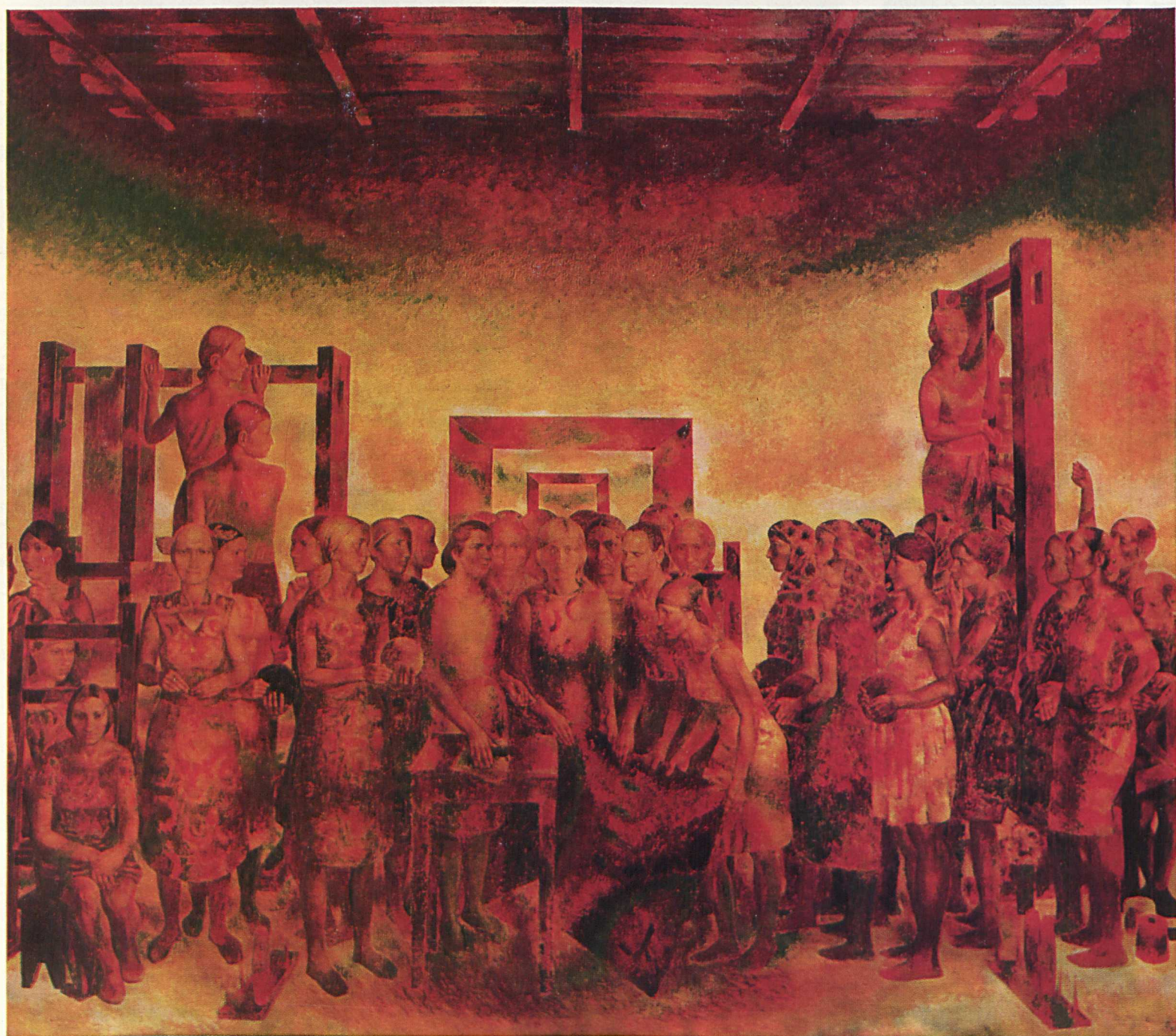


«Маразматики»
Холст, масло
1988

«Ткачихи»
Холст, масло
1987

«Обнаженная в раме»
Холст, масло. 1990

«Женский портрет»
1978



Львова. Тон здесь задавали краковские профессора, которые не только восторгались Пикассо, были преданы Боннару, но и знали их, встречались в Париже. Для того времени это было чудом.

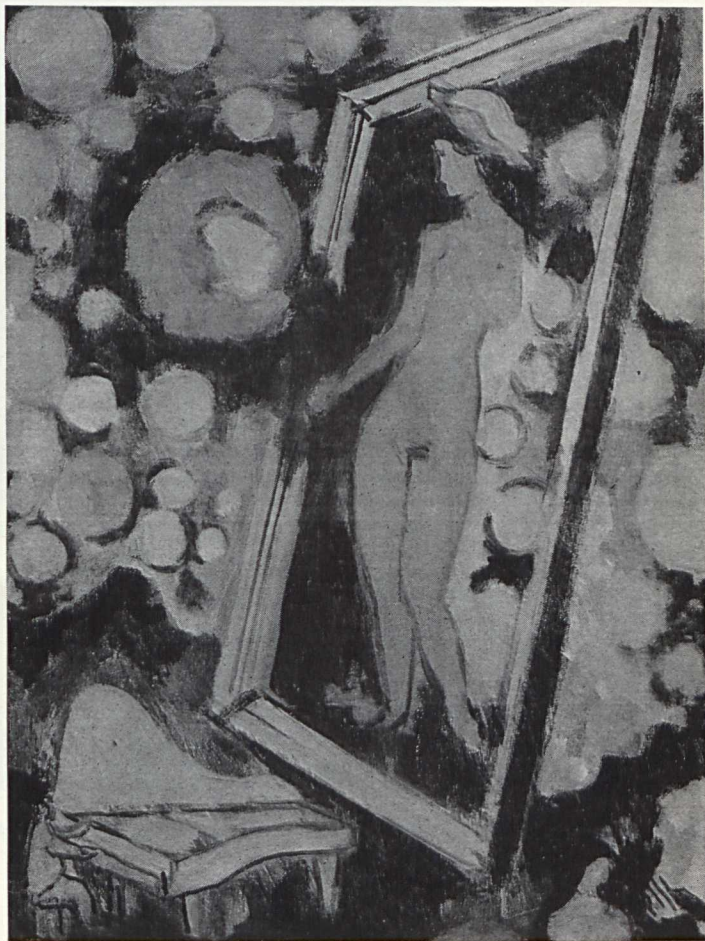
Что вынес оттуда Кищенко? Прежде всего, что никому не нужен. Написал «Параджанова» на золотистом фоне, а ему: «Где ты так бачил?» Говорю: «У Вас в Софии». В системе резкой декоративности и откровенной условности на Украине в те годы не работали. И все же институт сделал свое дело — сломал стереотип соцреализма.

В «оттепель» 60-х оттаяли молодые, стали активнее, но самостоятельность давалась трудно. Сначала Саша помогал Литовченко, Каткову и Ламаху. Пошло на пользу. Вместе с Литовченко сделал мозаику в ресторане «Метро» (Киев). Когда уже были вымыты полы и художники побежали переодеваться, ее замуровали. Натянули сетку Раубитца и обдали известью и белилами.

Спустя несколько десятилетий то же самое сделали с рельефом Рыбачук и Мельниченко в киевском Парке памяти. «Смешное» повторяется.

Но были и незабываемые удачи — время, проведенное рядом с Параджановым. Это не может сравниться ни с чем. Калейдоскоп мизансцен, режиссируемых Параджановым, обогатил Кищенко непредсказуемым богатством художественных моментов. Кищенко считает, что Параджанов великий педагог: он умеет развить композиционное видение, научить восторгаться дождем, фиксировать в пластической форме каждое впечатление. А главное, он сам чувствует себя материалом искусства и им является. Вдруг на улице залезет в пустую нишу — вот вам и скульптура.

Мастерская Параджанова в центре Киева открыта для всех — от алкашей до Плисецкой.



Клип шестой. «Каждый день я приносил две сумки дешевого вина, сливал все в кастрюлю, отмывал этикетки. После параджановских «пассов» над большой кастрюлей вино разливалось по бутылкам. Драгоценным напитком, привезенным из Франции, все восхищались. Как-то я с сумками прошел на кухню. В комнате заметил женщину, она удивила меня метровой шей и постановкой фигуры. «Кто это?» — спросила она, кивая в мою сторону. «Быдло», — ответил Параджанов. Тогда я вышел из кухни, подошел к женщине (я узнал Плисецкую), снял туфлю, поцеловал ступню и ушел. Слышу за спиной: «А Вы говорите быдло!»

В Минск приехал преподавать. С увлечением делился тем, что знал: композиция, материалы, техники. Здесь Кищенко осуществился и как монументалист.

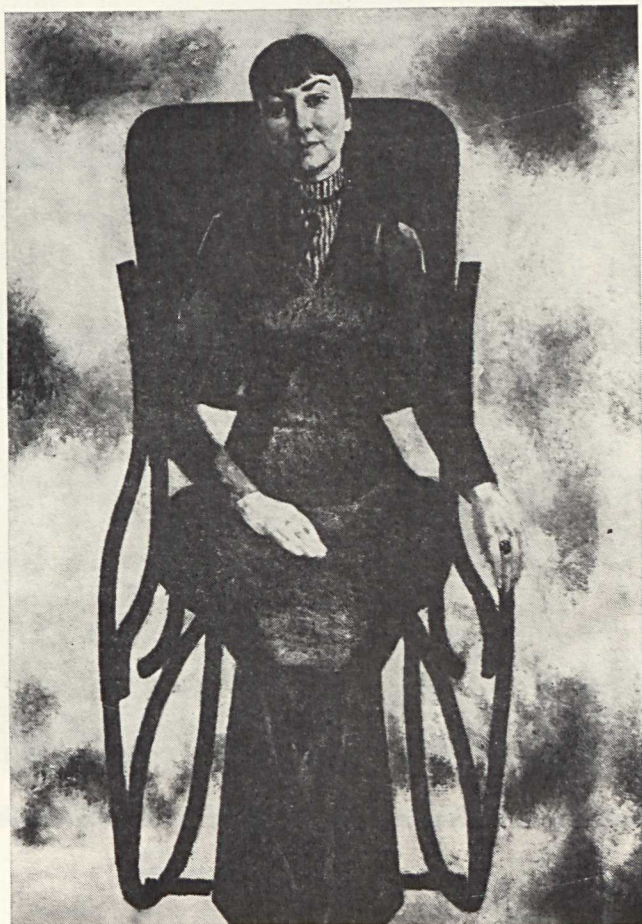
Писать об этом сегодня вряд ли стоит. Монументальная деятельность и синтез искусств отодвинуты на обочину жизни. Можно лишь сказать, что та и другая модели оказались умозрительными и мало повлияли на то, что нам так хотелось называть средой жизни. Тоталитарный социум съедает искусство, которое помещает себя в общее с ним пространство. Тогда мы этого еще не понимали. А сегодня место монументальной дидактики заняли легионеры соцарта...

Многое изменилось, меняется и Кищенко. Закрадывается неудовлетворенность «эскусством» (это словечко мое), которое «прет» (это Сашино) там, где надо и не надо. И все же потребность работать в архитектуре средствами искусства у него сохранилась. Искусства, а не идеологии.

И все же, «не взвали я на себя социальную тему, меня бы раздавили. Если бы я только «гонял» колорит. Об идеологии как способе выжить я не думал. Меня сжигала моя задача. Великодержавность не от смены оптики, а как способ самоутверждения». Итак идеология стала средством выживания художника.

Из всех видов работ в архитектуре Кищенко остался верен гобелену. Здесь он сделал много, архитектурный гобелен в нашей стране открыл он, он же утвердил его в Белоруссии.

90-е годы... Мастерская художника в Минске на Сурганова. Много разных работ, есть хорошие. Я люблю его портреты-фантазии, погруженные в космические стихии. В них мне нравятся прорывы в никуда, стремление вырваться в занебесье, как будто на земле человеку мало места. Люди изображены с цветами в волосах, с особой, картинной грацией и величием. Слова Ларионова, что «люди создают окружающее их, но и окружающее так же влияет на людей», к портретам Кищенко отношения не имеют. Все, что вокруг человека, он придумывает. Кому, как не ему, знать, что с окружающим миром у нас пока неблагоприятно: отчуждение сохраняется. Может быть, поэтому космос стал его любимой средой. Но Сашин космизм не концептуален, он живет на уровне чувственного переживания: идущие среди облаков, летящие в звездном дожде, плывущие в неземные дали... Космос обжит художником, без него ему просто тесно.



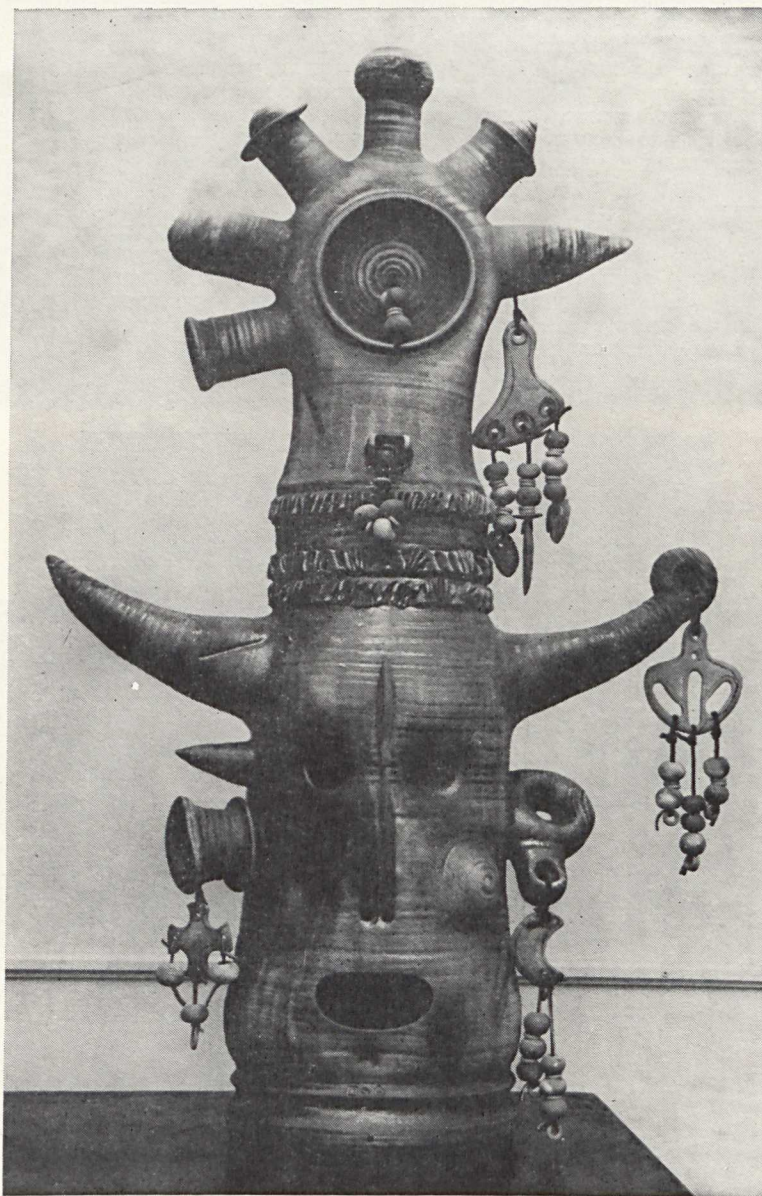
Воздушные дали Кищенко умеет написать красиво даже в тех работах, где метафора еще не созрела. Я имею в виду композицию под названием «Маразматика». Правда, я уже не раз ловила себя на том, что Сашина выдумка с «президиумом» мертвецов мне начинает казаться не такой уж нелепой.

Еще раз вглядываюсь в творчество Кищенко: много державного, слышны барабаны и медные. С грустью думаю о том, что немногим удалось продрасть сквозь идеологическую завесу. Даже таким, как Твардовский. Инициатива душилась начиная с детского сада, у Кищенко садика не было, была оккупация. Но в институте его не раз «ставили на горох». Если исходить из того, что творчество — это инициатива, воля, неповторимость, то станет понятным, каким образом формировался дефицит риска и умения. Не здесь ли ответ на вопрос: «Где тема твоей жизни в твоей живописи?»

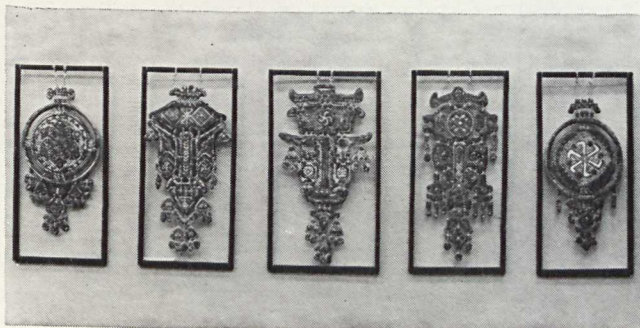
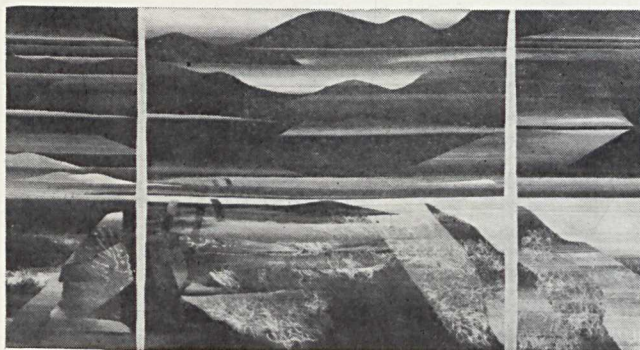
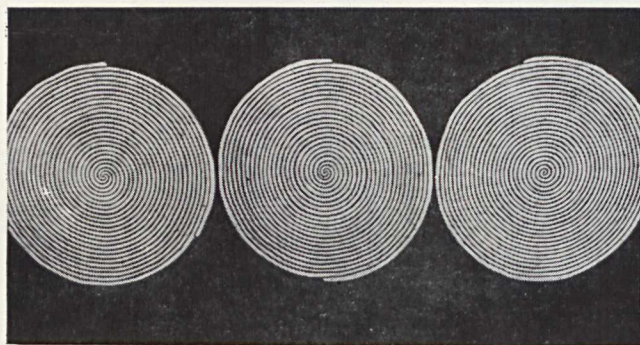
И все же человеческий материал, из которого сделан художник, мне дорог более всего. Именно он особенно важен в наше время, потому что, если жизнь и дальше пойдет так, как сегодня, мы можем стать все чужими друг другу. Вот почему нужны люди, как Саша, которые прокладывают дорогу от сердца к сердцу.

Молодые ростки древних корней

Людмила Крамаренко



С. Ануфриев
Старые боги
Керамика



А. Ильичев
Религиозная
композиция
Керамика

С. Егоров, И. Алексеева
Гобелен «Хакасия»
Шерсть, сизаль

А. Ильичев, С. Ануфриев
Фетиши
Керамика



И. Шапоткин
Охотники
Керамика



Мне на плечи кидается
век-волкодав,
Но не волк я по крови своей,
Запирай меня лучше, как шапку,
в рукав
Жаркой шубы сибирских степей.
О. Мандельштам

В морозные январские дни в Красноярске состоялась выставка «Декоративное искусство Сибири». Впервые этот вид искусства огромного сибирского региона был осознан как самостоятельное художественное явление и представлен в специальной экспозиции. Для многочисленных художников, занимающихся разными видами декоративного творчества и разбросанных по огромным просторам сибирской земли, это было большим событием — оно консолидировало их силы, укрепило престиж профессии, подняло их самосознание.

Не хотелось бы переоценивать выставку: она была довольно стандартна по набору экспонатов — много керамики, несколько гобеленов, изделия из дерева, немного ювелирных изделий, два-три проекта. И не слишком богата художественными идеями. Попытка сделать модное оформление экспозиции с использованием цветных реек выглядела несколько нарочито, не помогала организовать пространство, а иногда даже мешала экспонатам. Больше удался затемненный зал с ювелирными изделиями и мелкой пластикой.

И все же выставка имела свою окраску, свой региональный колорит и этим выделялась среди других показов такого рода. Эту окраску придавало обращение художников декоративного искусства Сибири к историческим художественным традициям народов, населяющих край, к опыту местного народного творчества, а также к местным материалам. Экспонаты выставки свидетельствовали о двух разных подходах к традициям.

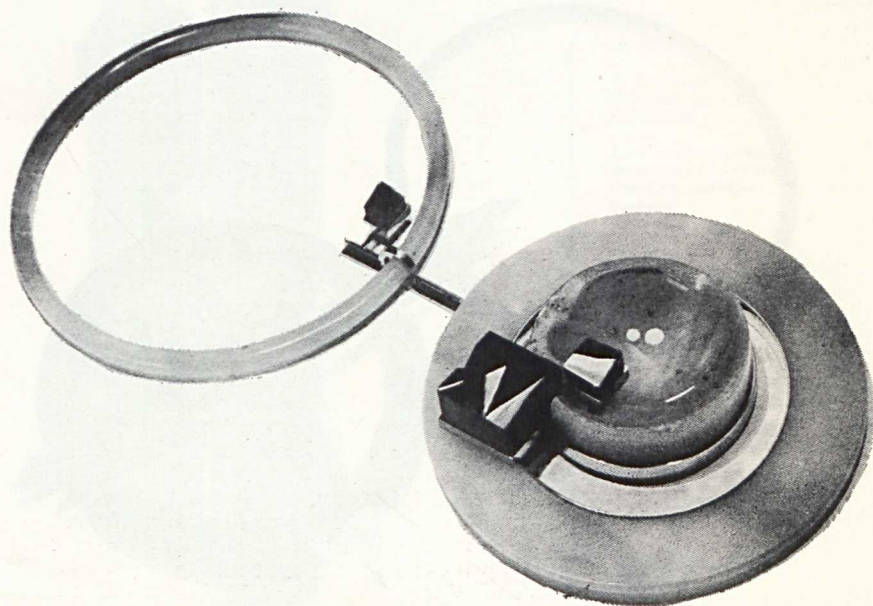
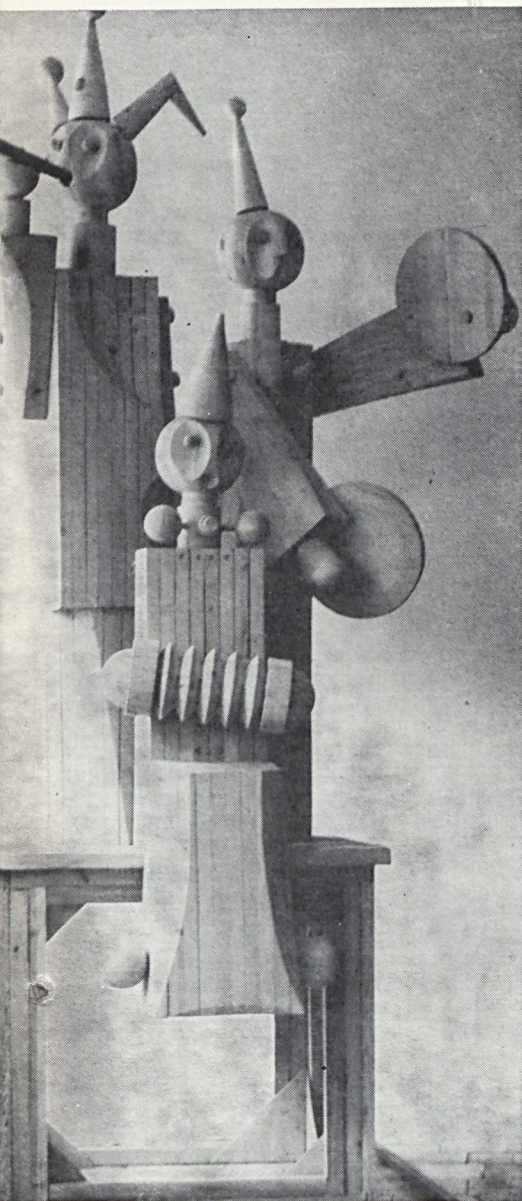
Берестяные туеса — исконный предмет быта северных народов. Они пример подлинного народного дизайна — логичная конструкция, прочность, суровая простота

формы. До сих пор мы числили их «по ведомству» народного творчества, но вот на выставке в Красноярске мы увидели группу туесов нового облика: они увеличились в размере, стали внушительнее и наряднее, украсились сложным резным берестяным орнаментом. Это изделия художников Ю. Михайлова, В. Томилина-Кривоногова из Кемеровской области.

Конечно, что-то утеряно из простоты и наивности, составляющих обаяние народного примитива, больше «выставочности», больше намеренной «художественности», но новым туесам не откажешь в профессиональной законченности, композиционной спаянности формы и узорочья, авторы проявили достаточно такта и грамотности в отношении к народным традициям конструирования и украшения предмета. Художники как бы старались идентифицировать себя с народными мастерами, проникнуть в их мировосприятие, не модернизируя его, и в результате стали естественными продолжателями исторического художественного ремесла. Думается, что это вполне возможный путь сохранения наследия народной культуры, особенно в условиях обширных сибирских традиций.

Иным путем пошли молодые художники-керамисты: они обратились к глубинным традициям древней культуры хакасского народа, населяющего южную часть Красноярского края. Работы С. Ануфриева «Старые боги», А. Ильичева «Религиозная композиция», С. Хахонова и Л. Хахоновой «Хакасия», С. Ануфриева и А. Ильичева «Фетиши» адресуют наше сознание к древним идолам, украшенным магическими символами и знаками. Сегодня мы воспринимаем эти знаки как орнаментальную вязь, но за ними скрыты еще не разгаданные нами опыт и мудрость древних.

Архаические формы языческих божеств, каменные дольмены, испещренные магическими рисунками, которые разбросаны по хакасской земле и хранятся в музее Абакана, стали тем фундаментом, на котором строят свои пластические ре-



В центре:
А. Золотухин
Скоморохи
Дерево

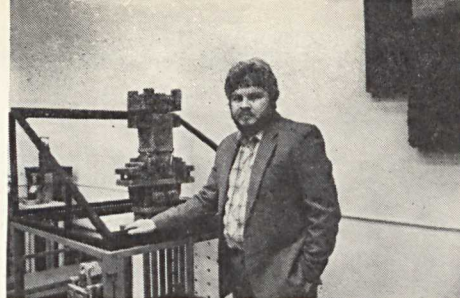
А. и Н. Лодяновы
Фрагмент композиции
«Четыре солнца»
Нефрит

Ю. Михайлов,
В. Томилин-Кривоногов
Туесок. Береста



С. Хохонин у своей работы «Хакасия»

Автор у своих моделей



пения сибирские керамисты. В утяжеленной обобщенности глиняных форм, сочетании их со свободно подвешенными «фетишами» находят отклик массивность древней пластики и скупая орнаментика народного жилища и одежды. Художники интуитивным прозрением воскрешают в монументальных формах духовный мир наших пращуров. И неожиданно пластический и эмоциональный язык древних оказывается созвучен сегодняшнему мироощущению.

Работы молодых красноярских керамистов составляли наиболее значительную и интересную часть экспозиции. Кроме названных имен был представлен еще целый ряд выпускников недавно созданного Красноярского художественного института, что подтвердило необходимость такого центра профессиональной подготовки художников декоративного искусства, пока единственного в Сибири. Его выпускники уже заявили о себе не только на Сибирской, но и на Российской молодежной выставке. Уже появилось определение «красноярские керамисты». Но при известной общности, естественно вытекающей из единства школы, они достаточно индивидуальны в своем творчестве. И если большинство тяготеет к региональным традициям, то Н. Машуков склонен к современному образному мышлению, к концептуальным решениям при безупречной керамической технике, качество которой само по себе становится эстетической ценностью.

Мы рады появлению новых имен в

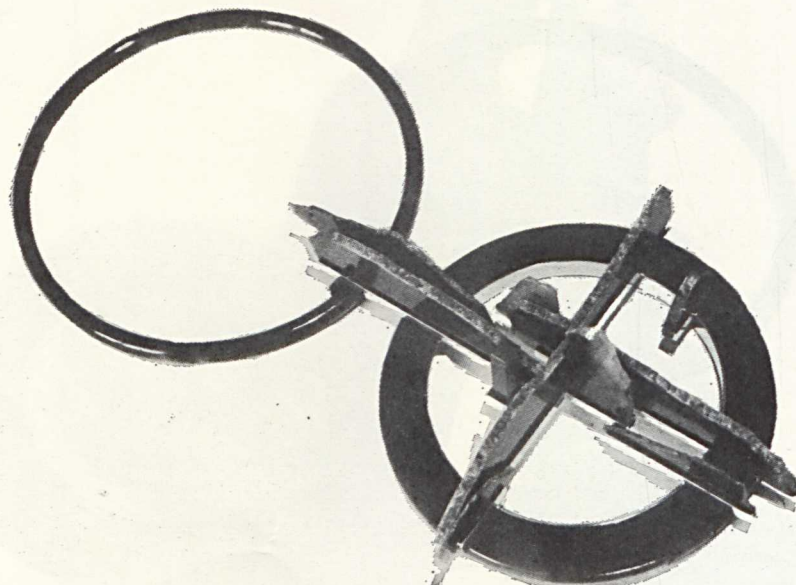
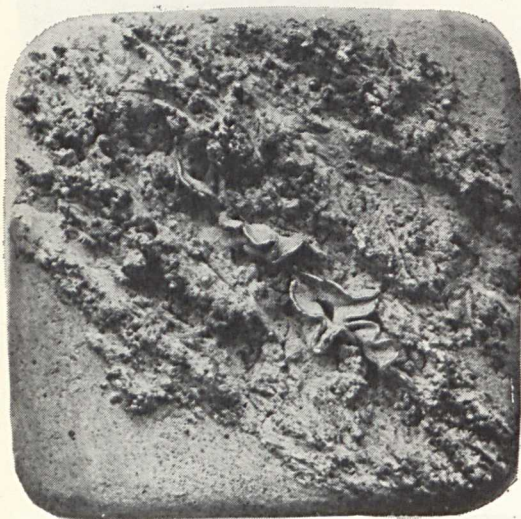
нашей керамике, но ее господство на выставках привычно. А вот камень — явление чисто местное. Архаикой веяло от знаменитой бурятской скульптуры, в которой подлинная монументальность сжата до миниатюрной формы. Совершенство мастерства и композиционного построения подкупало в классических изделиях из яшмы — шкатулках, ларцах, украшениях. Однако интереснее прозвучали вещи «взрывные», неординарные, хотя, как всякий поиск, они вызвали противоречивое отношение, их обсуждали, вокруг них спорили. Речь идет о необычной композиции «Четыре солнца» А. Лодянова и Н. Лодяновой. Эти иркутские художники выполнили из нефрита разных оттенков — зеленого, желтого, черного — крупные пространственные объекты.

Круглая форма остро сочеталась в них с прямоугольной, плоская с рельефной, полированная с фактурной; пересечение плоскостей, геометрическая мозаичность были построены по супрематическому принципу. Не во всех деталях была абсолютная найденность, но сама дерзость авторов, смелость обращения с материалом, необычность замысла не могли не вызвать уважения к их творческой энергии.

Среди исконных сибирских материалов, естественно, нельзя обойти дерево, но оно было представлено до обидного мало. Правда, у входа на выставку посетителя встречала большая скульптурная группа А. Золотухина, изображавшая веселых зазывал, глашатаев народного праздника.

Неожиданно крупный размер, монументальная трактовка пластических свойств дерева, сочетание бруска с токарными деталями — все это было необычно и впечатляло. Хотя в больших фигурах и просматривалась та игрушечность, которая составляет основной жанр автора. Забавная токарная игрушка Золотухина была обильно представлена в экспозиции. Главное достоинство всех этих изделий — бережное отношение к дереву. Его некрашеная, тактично обработанная светло-золотистая материя на фоне жестокого сибирского мороза словно излучала вокруг тепло и мягкий свет. Очень жаль, что этот прекрасный материал пока так слабо освоен сибирскими художниками. Так же как кожа и мех, которые были представлены лишь единичными работами.

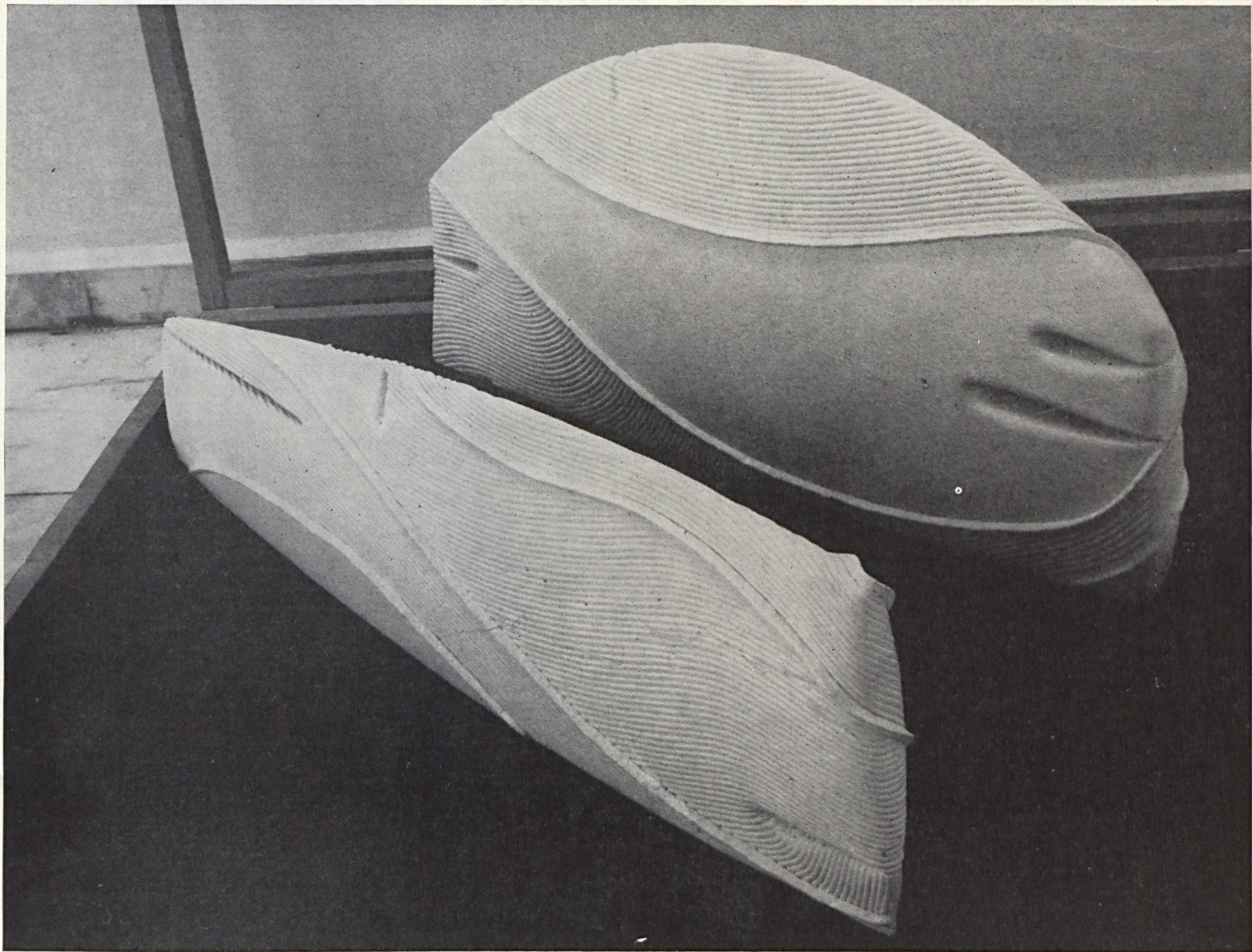
Приходится признать, что состав выставки был довольно суженным, и хотя на ней значились участники более десяти городов, но преобладали работы хозяев — красноярских авторов. Возможно, для подготовки выставки было мало времени; безусловно, организационный охват просторов Сибири чрезвычайно сложен, но хотелось бы видеть панораму сибирского декоративного искусства более широкой. Будем надеяться, что красноярская выставка послужит катализатором его развития, и новаторские тенденции, к которым, естественно, тяготеет молодежь, по-прежнему будут основываться на углубленном постижении народной культуры Сибири, недра которой еще не исчерпаны.



Н. Машуков



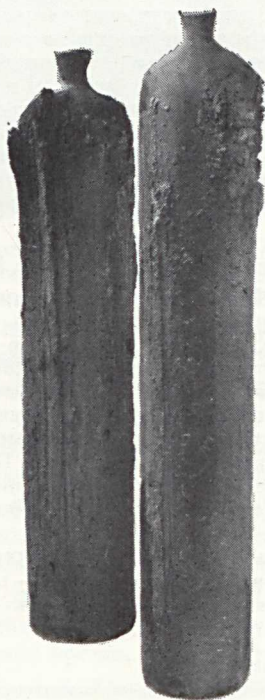
Н. Машуков
На север
Керамика



на стр. 12

Т. Джиева
Млечный путь
Керамика

А. и Н. Лодяновы
Фрагмент композиции
«Четыре солнца».
Нефрит



С. и Л. Назаровы
Вертикали
Керамика



Андрей Васнецов

Мы находимся сейчас в сложной ситуации. Так называемая «массовая культура» (все виды поп-культуры, все виды дилетантизма) наступает весьма активно и становится более популярным явлением, чем та «продукция» (извините за грубое слово), которую «выпускает» наш Союз и которую мы как сугубо профессиональное явление нередко не в состоянии защищать.

Ругаются критерии. Было время, когда зритель спрашивал нас, что хорошо и что плохо. Сегодня в эпоху гласности зритель решил, что сам будет определять, что ему хочется и чего не хочется. Пресса очень активна: иногда с удивлением открываешь глаза и вдруг обнаруживаешь «гениального» художника, которого мы знать не знаем, качество работ которого ниже всяких критериев. Право определять, что такое хорошо и что такое плохо, уходит из наших рук.

Может быть, это и правильно, но мы должны как-то это обсудить. Необходимо добиться хотя бы осознания себя в ситуации: кем мы являемся на сегодняшний день?

Немного истории. До конца 60-х годов еще были живы художники, являвшиеся тем костяком нашей художественной жизни, без которого, наверное, мы не можем себе представить и сегодняшний день. Фаворский, Павел Кузнецов, Крымов, Петров-Водкин, Матвеев (не буду перечислять, вы их всех знаете) пронесли через все годы какое-то профессиональное отношение к искусству, творческому достоинству. Павел Кузнецов умер в конце 60-х годов, остальные раньше. Их существование, мне кажется, определяло какую-то «планку», какой-то уровень, который заставлял наше искусство не опускаться ниже этой самой «планки», после чего начинается уже полная депрофессионализация.

Грань между разными эпохами нашего искусства начинается где-то в конце 60-х; когда «старик» умер, в наше искусство хлынула волна стилизации, отказа (скорее бессознательного) от тех принципов, которые наши «старик» в течение всей своей многострадальной жизни с таким трудом отстаивали от волны нехудожественных тенденций. Мы остались тогда без руля и без ветрил и до сих пор никак не можем определить, где находимся.

Мы соглашаемся, и это неизбежно, с позицией приемлемости множества явлений, разных художественных направлений. Мы сейчас определяем это как «плюрализм». Но давайте посмотрим, что происходит на деле: этот художественный плюрализм, мне кажется, вырождается в полное равнодушие друг к другу, полное безразличие к проблемам искусства.

Мне кажется, необходимо как-то поделиться наконец. Наверное, было бы замечательно, если бы мы могли картину нашего искусства перевести с аморфной «полифонии» на систему. Под «системой» я имею в виду то, что для искусства всегда существовало, когда существовали художественные интересы, — систему творческих объединений.

Пока что все наши объединения, которые сегодня образуются, носят коммерческий характер. Но я очень надеюсь, что если все будет развиваться естественно, то творческие объединения, не коммерческие, смогут в конце концов составить основную структуру нашего Союза. Мне кажется, это было бы идеально. Но тут

О чем говорят в секретариате

Сегодня мы публикуем сокращенную стенограмму расширенного заседания секретариата Правления СХ СССР.

Чтобы художники знали, что говорят, о чем думают избранные ими секретари.

возникает существенный вопрос.

Мы не должны жить каким-то одним представлением? Согласен. А истина, что она, тоже разная? Или она в искусстве все-таки только одна и лишь пути ее постижения могут быть так многообразны, как только это возможно?

Если этого нет, если существует несколько истин, то Союз с разными истинами существовать просто не может. Давайте разойдемся по разным истинам.

Другой вопрос. Все сейчас много ездят. Союз художников взял на себя инициативу познакомить людей с различными явлениями современного изобразительного искусства западноевропейских стран. Это наша программа. Но я хочу задать сакральный вопрос, который, наверное, задавала себе наша русская интеллигенция во все периоды ее существования: должны ли мы точно идти по пути, по которому идет западноевропейское искусство?

Если мы отвечаем «да», то, мне кажется, довольно быстро превратимся в нормальную западноевропейскую провинцию и наше искусство скоро будет глубоко провинциальным.

И нужен ли нам тогда Союз вообще — не как профсоюзная организация, которая отстаивает наши интересы (такой профсоюз действительно нужен), а как творческое объединение? Я спрашиваю: нужен ли Союз, если он не объединен ни одной целью, ни каким-то особым путем, к которому стремится, а просто является нормальным профсоюзом?



Владимир Горяинов

Проблема «плюрализма» и проблема творческого Союза — это никак не две проблемы, а одна. Принципиальная, главная, которая, наверное, сейчас каждого из нас мучает.

Давайте посмотрим на нее с точки зрения критериев, которые фактически сегодня существуют. Что такое «планка»? 450 тысяч фунтов стерлингов за одну картину — это «планка»?

Общее наше удовлетворение тем или иным произведением — это критерий?

Самое главное, мне кажется, заключается в том, что вопрос о «планке», ко-

торый раньше постоянно дискутировался, сейчас практически даже не дискутируется. Когда ходишь на разные выставки, аукционы, листаешь журналы, складывается впечатление, что разговор идет о совершенно разных вещах, не об одном и том же искусстве, а разных формах человеческой деятельности.

Что такое тогда наш Союз? Элитарная организация художников-профессионалов или свободное объединение художников по интересам? Что нас в Союзе объединяет? Нельзя ведь всерьез говорить, что мы — 20 тысяч единомышленников. Да и раньше — о каких единомышленниках могла идти речь, когда в Союзе были, скажем, Фаворский и Налбандян?

У нас есть одно, что нас объединяет, что говорит в пользу Союза. Нас объединяет совершенно не художественное явление, а именно — статус. В нашей стране каждый инженер — не просто инженер, а инженер какого-то предприятия. Не просто функционер, а функционер определенного министерства. Художники как самостоятельные личности никаким статусом не пользуются.

Я думаю, главное, что объединяло нас всегда в Союз, — это тот социальный статус, который нам Союз давал. Творческого объединения, базирующегося на каких-то общих, собственно творческих принципах, по-настоящему у нас не было никогда.

Было, конечно, и другое: стремление определить какое-то единство художественного метода. Но все это в наших условиях обращалось в одно — в запретительство. Слава богу, что сейчас мы пришли к такому времени, когда подобного единства, а главное, подобными методами добиваться невозможно.

Вопрос поэтому сегодня не в том, одна ли истина и вообще сколько истин. Вопрос в том, «кто знает» истину? Тенденция направлять развитие искусства по одному пути сегодня наблюдается не только справа, но и слева — со стороны молодых, не членов Союза, которые считают, что истина — только у них, только в том направлении творчества, которому привержены они.

И все-таки я верю, что творческие объединения — это та перспектива, к которой мы так или иначе придем. Это могут быть и очень свободные творческие объединения, и объединения художников с едиными творческими взглядами.

Мы должны приветствовать эти группы, способствовать им: они должны иметь средства, материальные условия, материальную базу. Только имея материальную базу, они могут существовать как творческие группы, то есть демонстрировать свое искусство, устраивать свои выставки здесь, за границей и т. д.

Поэтому сейчас, я думаю, значительно важнее не столько реформа самого Союза (насколько я понимаю, Союз наш будет существовать и разойтись нам не удастся), сколько очень мощный, могучий Фонд.

Другой вопрос. Сейчас основные события художественной жизни будут происходить в республиках, в городах, в группировках, которые будут создаваться. Здесь, в центре, в Москве, должны остаться только самые главные, принципиальные позиции. Это формирование нескольких принципиальных, главных программ, тех программ, которые должны давать камертон жизни нашего Союза. Кстати говоря, и политическая линия нашего Союза весьма в этой связи не безразлична.

В воскресенье в залах ЦДХ дефилировала группа в черной униформе — общество «Память». Они водили там экскурсии, читали лекции, говорили, каза-

Продолжение на стр. 35.

ПЕРВАЯ БИЕННАЛЕ НОВЕЙШЕГО ИСКУССТВА



THE FIRST BIENNALE OF CONTEMPORARY ART

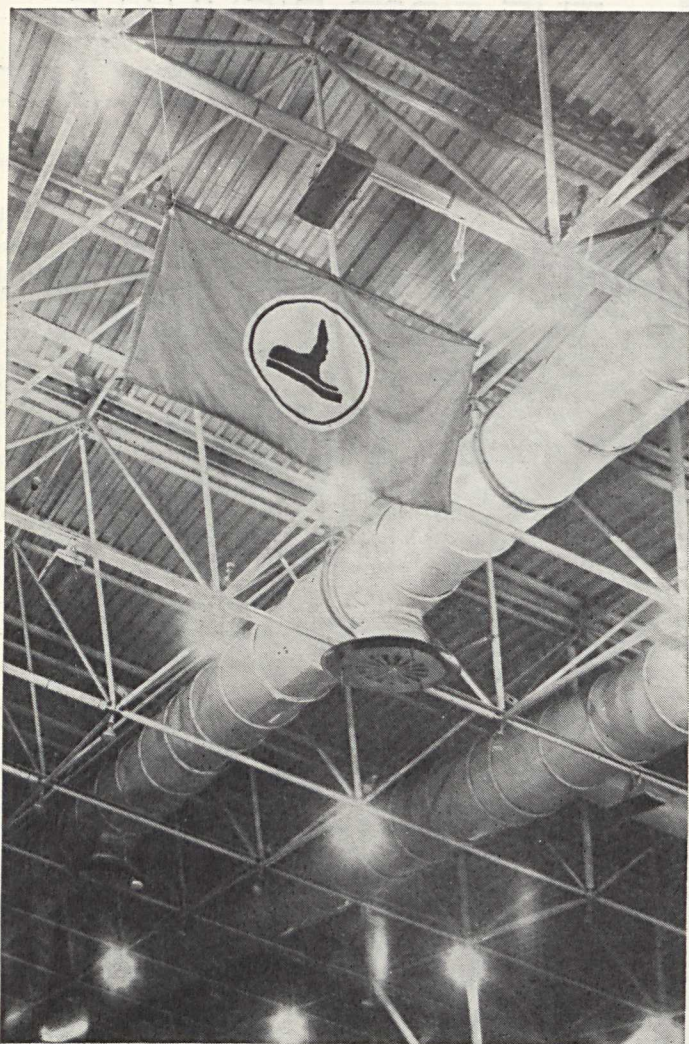


В этом году наша художественная жизнь отмечена весьма любопытным явлением. С 17 февраля по 15 марта в Ленинграде прошла огромная выставка, названная ее организаторами — галереей «Ариадна» Ленинградского отделения Советского фонда культуры — «Биеннале новейшего искусства».

По размерам новая экспозиция уступала прошлому проекту той же «Ариадны» — выставке «От неофициального искусства к перестройке», прошедшей в январе — феврале 1989 года и ставшей событием в жизни города. Но там был предъявлен целый арсенал идей, имен и стилей, накопленный почти за 40 лет. Здесь же задача была совершенно другой: показать работы, созданные за последнее время, дать картину существующих в городе (и шире — в стране) художественных группировок.

Что привлекло нас в этой ситуации? Впервые неофициальная организация заявила о создании собственной выставочной системы. Биеннале обязана повториться — через два года (удастся это сделать или нет — другой вопрос). Каковы бы ни были мотивы, заставившие Ленинград (в лице «Ариадны») вступить в соревнование с европейскими художественными центрами, сама идея заслуживает внимания, как попытка создания внутри страны адекватного художественного рынка со своей собственной иерархией имен и репутаций.

Решив подробнее исследовать феномен ленинградской Биеннале, «ДИ СССР» предоставляет возможность организаторам воссоздать на страницах журнала атмосферу выставки, которой безусловно предстоит остаться в летописи художественной жизни 1990 года.



Порядок — сын анархии или биеннале новейшего искусства

Наталья Барова

Что такое новейшее искусство на Биеннале* и где проходит граница между новым и новейшим? По первоначальной концепции, выставка мыслилась как серия небольших персональных. Каждый художник из числа приглашенных мог представить не менее трех и не более десяти произведений. Один или несколько авторов имели бы свой отсек — «дом», поддержанный инсталляцией. Художественные направления мыслились материализованными в «улицы», «площади» и «переулки» — недаром стеклянная коробка выставочного зала находится на проспекте Просвещения. Расстановка акцентов, выявление контрастов и стилистических взаимоотношений, может быть, неожиданных для самих художников, — этот принцип нашел выражение в гипотетическом девизе Биеннале, предложенном Энвером: «Порядок — сын анархии».

Однако порядок — категория малопригодная для описания нынешней противоречивой действительности, это скорее одна из утопий нашего времени. Плюрализм социального, а следовательно, художественного сознания определяет ныне восприятие жизни и самого искусства. Сегодняшний зритель получает регулярное художественное образование по телеканалам «Взгляд», «Пятое колесо», «Крыша». Какие выводы делает зритель из увиденного? Покажут ли это результаты социологического опроса, проводимого на выставке?

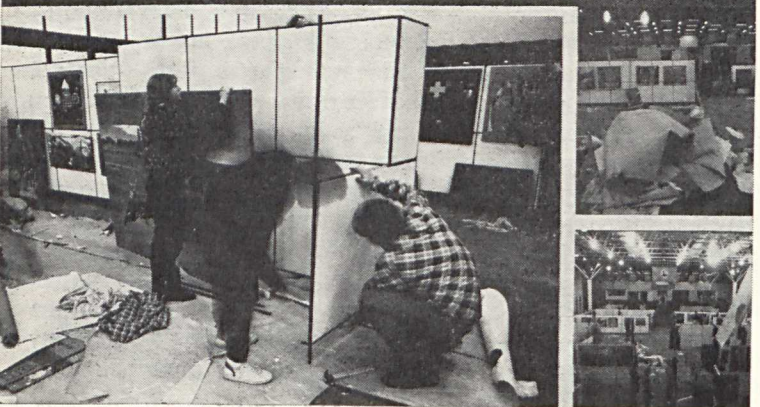
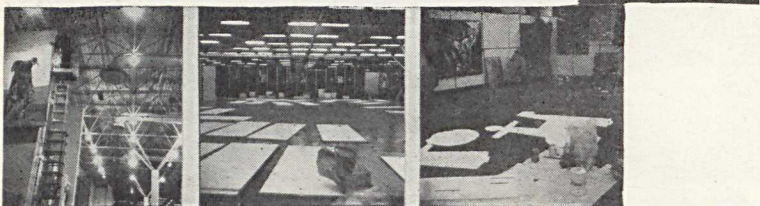
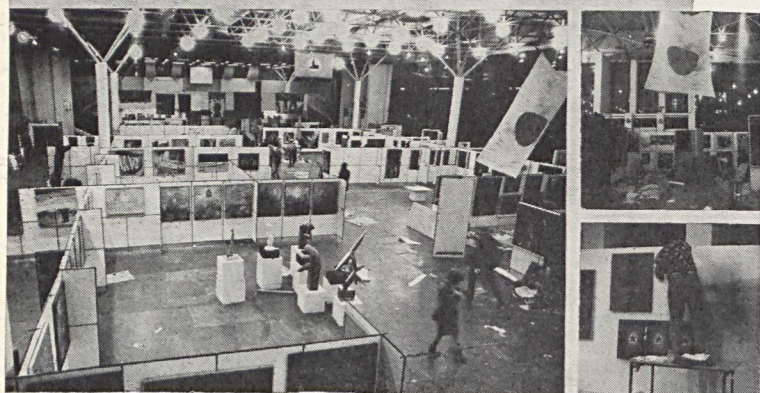
Плюрализм пришел на смену официальной выставочной политике. Товарищество экспериментального изобразительного ис-

*В основу самого названия «биеннале» заложена простая идея цикличности, что не оставляет загадки для любого романовского человека. Итак, биеннале проводится раз в два года, триеннале — раз в три года, quadriennale — раз в четыре. География биеннале обширна: Венеция, Париж, Уитни, Сидней, Сан-Пауло, Роттердам, города Восточной Европы. Традиция проведения биеннале, как серии выставок, объединенных общей смысловой, научно-дискуссионной и пластической концепцией, опирается на классический образец Венецианской биеннале, история которой восходит еще к 1885 году.

По первоначальному Уставу, выставка формировалась как «предельно ограниченное собрание оригинальных работ» уже известных авторов, включая большие исторические разделы. За последнее тридцатилетие выкристаллизовалась оптимальная форма экспозиции, представляющая собой взаимосвязанную систему выставок — обобщений, персональных, ретроспектив. Акцентируя имена и сопоставляя направления, биеннале проводит визуализированное исследование новейшего искусства и его истоков.

Если Венецианская биеннале рассматривает художественный процесс в его целостности (в 1966 году принято решение присуждать премии без разделения на виды искусства), то многие, главным образом восточноевропейские, биеннале локализируют свои задачи по видам и жанрам, например, Биеннале детской иллюстрации в Братиславе, Биеннале графики в Варне, Биеннале плаката в Варшаве.

В программу биеннале входит система поощрений в виде почетных медалей и специальных призов, в зависимости от материала выставки и фантазии устроителей. Отсутствие жесткого регламента оставляет достаточную свободу для того, чтобы каждая биеннале имела свое неповторимое лицо.





Г. Мендегалиев
Ленинград. Католический собор

Биеннале новейшего искусства проходило не где-нибудь, а в Ленинграде. Имеет ли какой-нибудь иной из наших городов такое влияние на художников? Вряд ли. Даже пространства новых градостроительных «перспектив», которые видели посетители Биеннале сквозь стеклянные стены выставочного аквариума — это тоже Ленинград. И вполне органично выглядели в этом зале работы самых разных художников, воссоздавших ощущение старого Питера. Выставка и город. Художник и город. Питер в потоке сознания...



Питер в потоке сознания

Егор Александрийский

Наводнили художники город мой любимый. Рисуют его, а после продают изображения. И не за малые деньги, заметьте. И любят его они за это крепко, истинно, понимая, что вообще-то истина не продается и не покупается. Она может быть подхвачена как вечная красота. Все обожаемо в нем: и колонны, и помойки, и статуи, и пьяницы в подворотнях. Петр I летит на коне, а за ним художники идут и смотрят пристально в окно, которое он когда-то прорубил.

Петербург отражался Добужинским и Бенуа, Остроумовой-Лебедевой, Осмеркиным и другими кудесниками кисти и резца. Каналы, площади, улицы, парадные, дворы-колодцы — я все время как бы накладываю изображения на реальность и вижу, что изрядно потрепался наш город. Еще бы! Как-никак три революции, а вместе с перестройкой и четыре за девяносто лет. Но мы его любим в любом виде.

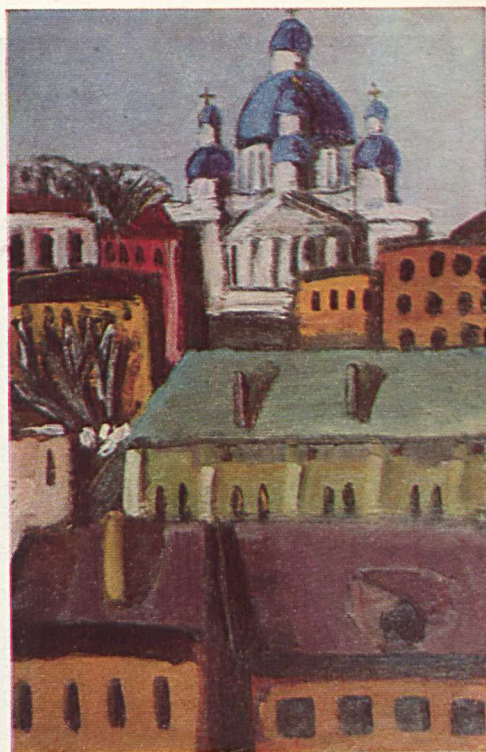
Есть особая порода художников — певцов города, например, Борис Борщ. Вышел как-то этот прекраснейший художник в зимнюю стужу на этюд и так самоотверженно работал, что чуть не замерз насмерть. В творчестве таких художников любовь и подвиг, порыв и качество — единые составляющие.

А. Борков ему под стать, но в его картинах Ленинград может быть похож не только на самого себя. Он чувствует многоликость, разные оттенки и интонации среды, в которую сам погружается. В одной из картин Ленинград как Лондон, в другой — как Венеция или Париж. Интернациональный характер высвечивается и подчеркивается в густом красочном веществе.

Будь ты русский или еврей, турок или литовец — город делает тебя своим, вербует собой. Гафур Мендегалиев одевает Ленинград в темные, фантастические покровы. Серебрятся гранями дома. Небо и земля соединены в напряженном объёме. Ему удается воспеть суровость Северной Пальмиры.

Да что там говорить! Есть целые группы, которые не мыслят своей жизни без белых ночей, оград и парков. Художники из «Старого города» — достойные преемники ленинградской пейзажной традиции, зацементированной такими именами, как Шагин, Васми, Жилина, Арефьев.

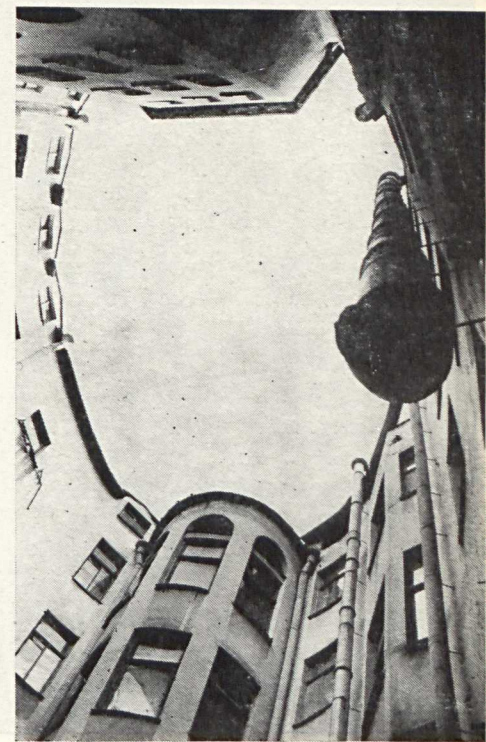
Течет Нева, и все течет и изменяется в нашем славном городе. Неизменна только любовь художников. Они принимают эстафету из одних рук и передают в другие. Так усталые атланты и каратида не сбросят своей чудесной ноши, своего креста. Сколько художников, столько и городов в одном большом площадно-канало-улично-мостовом Ленинграде-Петрограде-Петербурге.



А. Митин
Троицкий собор



А. Борков
Мойка





куества, противостоящее ей в доперестроечное время и возникшее как наиболее демократическое объединение художников, — к середине восьмидесятых годов уже не могло вместить всех желающих. К тому же определенные вкусовые симпатии не были чужды и ТЭИИ. В это время начался процесс образования новых художественных группировок, вызванный стремлением к стилистической и организационной обособленности. На основе ТЭИИ возникли группы «Остров», «Пятая четверть», «Новые дикие».

Выставка «От неофициального искусства к перестройке», организованная «Ариадной» в начале 1989 года, дала жизнь нескольким «новейшим» художественным объединениям. Название «Боевые слоны» возникло прямо на экспозиции, когда к И. Саркулову и А. Раппопорту присоединилось еще несколько художников. Постепенно группой была выработана концепция «Пан-арт», с которой они выступили на своей групповой выставке в залах «Ариадны» на Волынском переулке. Немногим более года существует «Клуб любителей Джеффа Кунса», блиставший своим «феминизмом» на ариаднинской «женской» выставке. В Гавани начало оформляться и самое молодое «Общество взаимного кредита». И, наконец, последнее образование — группа «Превращение», объединившаяся на самой Биеннале вокруг В. Загорова.

Генезис художественной группировки осуществляется самыми различными путями. Насколько устойчивым может быть такое образование в нашей неустойчивой обстановке? По мнению Тимура Новикова, групп как таковых сейчас не существует вообще — кроме «Митьков», разумеется. Художники объединяются для «защиты от социума», «для облегчения борьбы со средой». Действительно, вместе легче решить многие организационные вопросы: поиск выставочных площадок и художественных материалов, организация рекламы — что в одинаковой степени нелегко. Однако многие художники предпочитают все-таки работать вне группы. Это определяется, конечно, личностными особенностями, интра- или экстравертностью, но главным образом показывает этап становления художника в творческом отношении и его общественном статусе. Немаловажный момент: «реноме» дает художнику коммерческую независимость. Поэтому группы и объединяют главным образом людей молодых и являются одним из признаков «новейшего» искусства. Группа — это некий витальный импульс, «экологическая ниша», и в конечном счете — образ жизни.

Состоявшаяся Биеннале — всего лишь отражение художественного процесса, поиск объективности и адекватности. Организаторы стремились показать то, что есть, по возможности избегая вкусовых акцентов и не претендуя на роль судей. Поэтому новым девизом Биеннале стал «Оазис»: страна Оазия, или О!Азия, или О'Азия — открытое пространство посередине унылого спального района, наполненное живописью, скульптурой, пальмами и экзотическими растениями, дабы утолить цветовой и кислородный голод в конце пасмурной петербургской зимы.

Первый этаж с его высоким «необруталным» потолком позволил разместить экспозицию в два яруса. «Регулярная планировка» несет идею равноправия: маленькие персоналии и перечисление групп, живопись и инсталляция, и поверх всего — голубой флаг Биеннале. Экспозиция второго этажа возникла по принципу «самовозрастания»: она была построена самими художниками (а именно, «Митьками») в виде трех concentрических квадратов, в центре которых расположилась митьковская «квартира образцового порядка».

Мир в его полярных проявлениях, с его гротеском и абсурдом, «иронией и поэзией», позитивом и него-невро-некротивом, тезисом и антитезисом — таким предстает на Биеннале современное сознание и «новейшее самосознание». Каков ныне петербургский авангард и впереди чего мы идем? «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем». Может быть, сейчас становится более уместным понятие «супергард» — свехотряд, «новейшая волна», покрывающая и растворяющая все и вся в постоянном процессе пародирования и самопародирования. Может быть, это некий взгляд «поверх» истории культуры и срастание с культурой массовой. Может быть, это «зависание» в нерешительности и скольжение по поверхности.

Все люди — это «люди, которые играют в игры». Художник сам избирает условия своей игры, отказываясь от них и видоизменяя по собственному усмотрению. Ассоциативность и метафоричность, эзопов язык, свойственный периодам деспотий, все более вытесняются прямой речью. Художнику больше нечего скрывать — когда ему есть, что сказать. Само иррациональное теряет свой отвлеченный характер, вступая в непосредственные отношения с предметным миром. Искусство движется от символа к знаку — и обратно.

В «митьковские» игры играло приблизительно полстраны, поэтому пересказывать их условия не имеет смысла. Группа «Митьки» возникла в 1984 году после встречи Мити Шагина с группой студентов-мухинцев. Вооруженное передовой теорией В. Шинкарева, митьковство оформилось в виде теоретического и практического движения. «Смеховое» начало «Митьков» восходит к Хармсу и поэзии обереутов, фольклору и лубку. Соединение повествовательного и изобразительного, вплоть до использования текстовых фрагментов, программная сюжетность, интерпретируемая в духе смягченного варианта «соцарта», но всегда с оттенком некоторой парадоксальности — такова изобра-

зительная эстетика «Митьков», сублимированный срез городской народной культуры — вчерашней, позавчерашней и сегодняшней. Их диапазон достаточно широк. Живопись В. Шинкарева питается корнями русской и западноевропейской традиции. Д. Шагин предпочитает чисто русскую религиозную тематику: рыбаки, хождение по водам и т. п. И. Чурилов тяготеет к большей философской направленности, а В. Тихомиров — к откровенной лубочности. «Митьки» — это живой организм, их состав постоянно меняется и пополняется новыми членами. Митьковские ритуалы — образа жизни, одевания, питья, пения — меняются тоже. И не стоит пенять им за это, потому что меняется и сама жизнь.

«Drang nach Westen» отечественного авангарда, путь в Европу, — правда, пока не через дверь, а через окно, — и путь в Россию — в виде информационной со-гласности — чреват двойным процессом: от интеграции до «окончательного размежевания». Современный художник оказался в «пограничной ситуации». Как пойдет взаимодействие Востока и Запада на современном этапе и во что оно выльется, в этом, вероятно, заключается один из основных факторов развития искусства.

Квартал «Америка» широко знаменит в Петербурге тем, что там обитают замечательные художники Энвер, Вальран, Остап Драгомошченко и некоторые другие, а заодно в этом квартале разместилось и американское консульство. «Клуб любителей Джеффа Кунса» под президентством Энвера исповедует «феминизм» как «внесение женского минимума» в мировой художественный процесс. Вещь как таковая, «Ради мэйд», а точнее, «Ради мэйда» — это формообразующая структура и историко-социальная реалия. Имитируя имитацию, археолог массовой культуры описывает предметный мир при помощи, допустим, Красного Совка, Ложки и Кошельков (Н. Свэлоу), либо, в обостренном варианте — в виде трех тысяч сорока семи канцелярских кнопок (Роза Телевизор). Девиз Клуба «Работать как можно меньше» опровергает сам Энвер. Он пишет большие картины, уравнивая женское начало своим «Максимускулинизмом».

«Очарование большой вещи» чувствуется и в картинах Остапа Драгомошченко, будь то водопроводный кран, кнопка или спина гонимца. Серия «Мимезис» выстраивается, как доска почета, семантически трактуя проблему образа современника. Исключительно красный фон подчеркивает «чувство опасности».

Славная традиция «красных уголков» продолжена на Биеннале в виде «некроуголка». Вообще некрореализм тяготеет к возвращению действию, хепенингу. В идеале это должно быть соединение кино, живописи и балета. Три основных принципа некрореализма: «тупость, бодрость, наглость» — выражают некроидею как динамическую реалию. Сама живопись Андрея Мертвого, Леонида Трушяры и других маскарадна, а точнее — маскозлорадна, это «лики смерти» без покровов романтического «красного домино» в предельно откровенной аранжировке панк-культуры.

Некротематика имеет самые разнообразные трактовки. Коллаж Егора Виноградова из «Общества взаимного кредита» с включением настоящего собачьего черепа провоцирует вполне натуралистический шок. «Игры маленьких зверей» В. Погунова из группы «Движение-II» тяготеют к демонологии «страшной сказки».

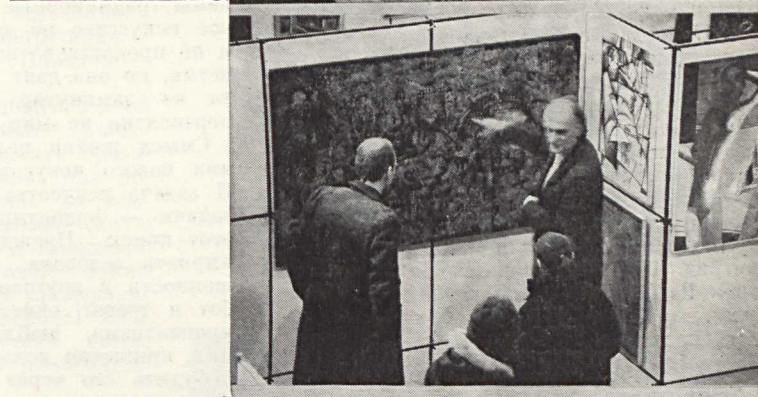
«Депрессионисты», напротив, отрицают плодотворность негативных состояний сознания. Депрессия — это самопогружение и самосозерцание, момент выхода из стресса, когда обыденность приобретает новое качество и окраску — сигнал к началу творческой работы. Общность стилистики Олега Кушова, Германа Малышева, Виктора Снесаря, Дмитрия Егорова определяется сходными поисками в области материала, техники, совместной работы в мастерской. Художников привлекает эстетика лаконизма и его проявления в искусстве (от Древнего Египта и варварских культур до поп-арта).

Биеннале новейшего искусства — это одна из самых крупных выставок, охвативших самые разнообразные направления. Здесь мы увидим художников, ориентирующихся на концепт и на политизацию, художников, нашедших свою маску (некрореалисты, Митьки, Балла Матвеева, Денис Егельский, таких на выставке больше всего), и так называемых художников новой фигурации (Баби, Зейгам, Бодри, Роланд Шаламберидзе), и художников, использующих язык древних, и коллажный гигантизм, и замечательное чувство декоративной насыщенности и содержательного минимализма в картинах Тимура Новикова.

Тимур Новиков — гармоничный художник, соединяющий трагизм и осознанную радость бытия. Его максимум достигается минимальными средствами. Его концепция «перекомпоновки» охватывает весь пласт европейского искусства как идея переосмысления содержания и, следовательно, пространства.

Виктор Тузов, профессор живописи Свободного университета, где он преподает с 1988 года вместе с Тимуром Новиковым, считает, что «искусство балансирует на лезвии между банальным и глубинным». «На сегодняшний день существует огромный словарь стилей и направлений, которым пользуется любой художник XX века. Все дело в видении и мастерстве. Новое духовное содержание человека порождает новые пространства, формы и — новые энергии». Виктор Тузов не является чистым реалистом, экспрессионистом, фовистом или импрессионистом: «Я считаю, что искусство абстрактно по своей природе, и заниматься абстракцией в квадрате — это, грубо, говоря, дилетантство».

Обратная сторона идеи традиционализма — вседозволенность

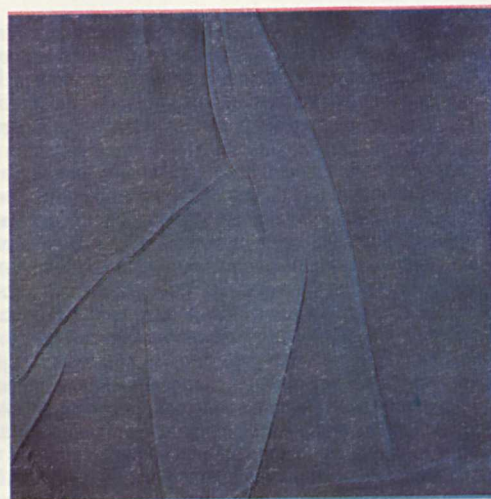


Медитативный абстракционизм

Валерий Вальран

Вальран
Умиротворение

Вальран
Молчание перед молитвой



*«Все, что имеет форму,
нереально и ложно».*
Алмазная сутра

Валерий Вальран родился в 1949 году. Живописью начал заниматься в 1972 году. Первые опыты — в манере экспрессивного абстракционизма и ташизма. С 1975 года — композиции из предметов, где предмет использовался не в его бытовой функции, но как чистая стерилизованная форма, изобразительный знак. С 1987 года приступил к разработке «архетипического натюрморта» — восстановлению историко-культурных функций предмета, его религиозных и мифологических значений. С 1982 года начал разрабатывать стилистику метафизического абстракционизма.

С 1979 года участник 43 групповых выставок в Ленинграде и Москве. Три персональные выставки — 1983, 1987 — Ленинград, 1989 — Западный Берлин (галерея Рааб). Работы хранятся в Русском музее, в Музее истории Ленинграда и частных коллекциях.

* Мы живем в условиях экзистенциального кризиса, когда девальвация традиционных европейских ценностей достигла предела и постоянно повышается удель-

ный вес деструктивных тенденций человека — агрессии, насилия, страха, отчуждения, смерти. Новое искусство не только идентифицирует феноменологию экзистенциального кризиса, но и разрабатывает способы продуктивного его разрешения.

Новое искусство помещает человека в многомерное пространство духа, в бесконечные лабиринты культуры, из которых нет простых выходов и где неприемлемы традиционные решения. И хотя новое искусство не дает готовых рецептов и не предлагает всеобщих ценностей и истин, но оно дает интенцию для прорыва из замкнутого круга устоявшихся перспектив на мир, культуру и себя.

Смысл жизни человека, с точки зрения нового искусства, в самом поиске. И задача искусства — если оно имеет задачи — ориентировать человека на этот поиск. Прежде всего необходимо вырвать человека из тотальной погруженности в круговорот повседневных забот и тревог, очистить его сознание от прагматизма, шаблонных схем мышления, привычки искать истину вне себя и побудить его через средство произведения искусства сосредоточиться на себе, на собственном сознании, созерцать собственную «истинную природу», свои скрытые тенденции и возможности. Собственно, произведение искусства в дан-

ном случае является тем зеркалом, в котором человек обнаруживает самого себя.

На фоне контрастных, ярких, экспрессивных работ художников на Биеннале живопись Валерия Вальрана кажется не совсем обычной — в ней преобладают светлые тона да к тому же явно выражена тенденция к нефигуративности — композиции либо совершенно абстрактны, либо весьма обобщены и неопределенно фигуративны. Глаз неподготовленного зрителя скользит по ним как по пустой странице. Нет цвета, нет спасительной изобразительности, которая ведет в знакомое русло привычных ассоциаций.

Перед этими картинами зритель оказывается почти наедине с собой. «Сакральная» белизна призывает отрешиться от мирской суеты, отсутствие объективных ассоциаций возвышает чувствительность к собственному сознанию. А закодированные на метаяуровне вполне определенные духовные состояния ориентируют зрителя на самосозерцание.

В технологическом плане медитативный абстракционизм В. Вальрана стремится совместить заранее созданные фактуры из холста, живописную импровизацию в ограниченном спектре и самое широкое духовное ассоциативное поле.

Е. Томилова

Тимур Новиков

Т. Новикова
Аэропорт

В. Кубасов
Композиция

На стр. 21

И. Боркова
Дворик

Т. Хаустова

Роза Телевизор
3047 кнопок

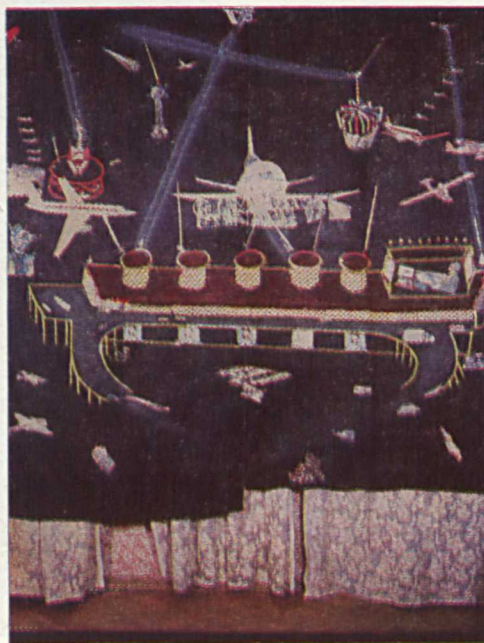
Н. Свзлю
Цены растут

Э. Хинтон
Петербург

М. Каверзина

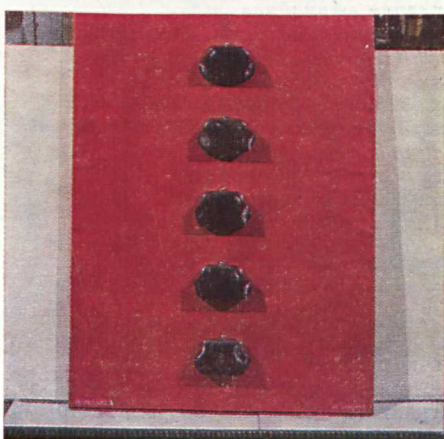
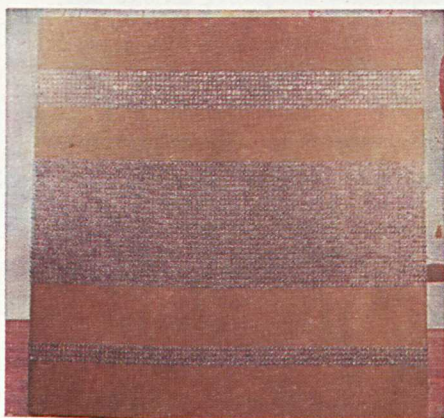
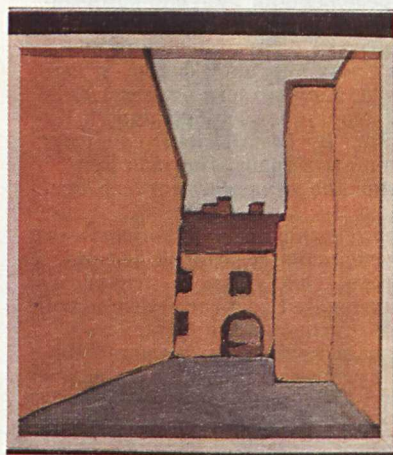
Б. Матвеева
Спящий юноша

Т. Шагова
Пункт приема посуды



Феминизм: на женщин — снизу

Энвер



Женщина-художник — это модно! И Биеннале еще раз показала, какие сложные и зачастую противоречивые задачи ставят они перед собой в искусстве. Топография их поисков сугубо индивидуальна, фразеология усложнена, и если существует ясность, то она скорее демонстрирует рафинированное и переделанное с Дженни Хольцер «люблю меня, и я изменю твою жизнь», нежели отставание своих территорий в БОЛЬШОМ ИСКУССТВЕ. Так круг привязанностей расширяется, если ты летаешь высоко, не запрашивая мужскую диспетчерскую о разрешении на взлет и посадку.

Марина Каверзина летает давно и успешно. Густые, сочные траектории взрывающегося цвета, яркие брызги краски — вот основные характеристики ее брутальных полетов. Холсты, как конденсаторы позитивной энергии, дарят вам тепло и надежду.

В небольших произведениях Татьяны Хаустовой все наоборот. Женщина как Демон, как Царица ночи, полюбит — так до смерти, но как бы невзначай. Легкие касания кисти в двумерности холста делают его еще более двумерным. Такая неглубокая упаковка идеи обманчива. Симультанизм ее пространств аналогичен зрительному бездушию и рассеянности.

Доверие к зрителю провоцирует к псевдоагрессивности и имитации колючести в ошетилившихся тысячами кнопок панелях Розы Телевизор. Ровные тотальные ряды сестер гвоздей Г. Юккера инкарнируют образ огромного стадиона, где все в полном порядке и равно абстракции. Абстракция — это изначальная фигура ее риторики, а интерпретация — дело времени и вкуса, ибо Порядок — сын Анархии.

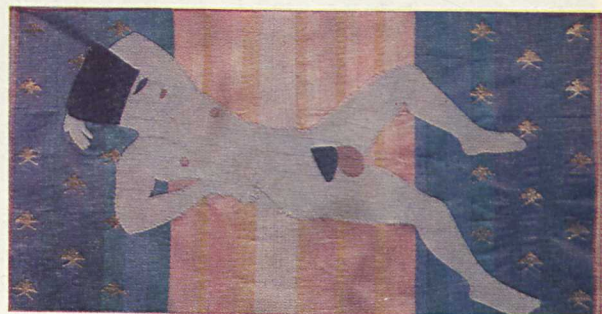
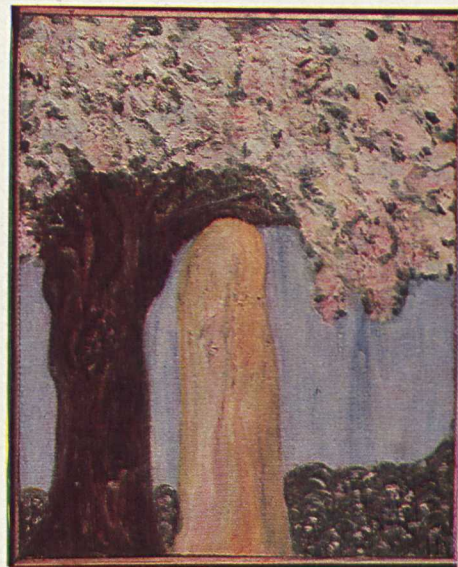
Секретарь женской художественной группировки «Клуб любителей Джеффа Кунса» Наташа Свэлоу занята проектированием полетов и крыльев для полета. Все скрупулезно, похоже на компьютерный график или какую-либо иную схему из готовых предметов и прокламаций. «Искусство, — говорит она, — таким образом, появляется там, где происходят сбои». Небольшая ошибка, ляпсус, несоподчинение — и вы уже летите вверх, как, например, кошечки в композиции «Цены растут».

Несколько по-бутафорски обольщает зрителей и... мужчин Белла Матвеева. Загнанные в большие форматы ковроводобных картин образы обнаженных источают или, точнее, выталкивают в небо ауру декадентских мироощущений. И несмотря на их «глобальность», перефразируя Набокова, эти вещи все — без остатка — запахиваются налево. Белла, как бы во сне, вспоминает прошлые жизни, купаясь в мишуре эфемерного.

В отличие от нее, Инна Боркова до пуризма чиста, строга и «сделанна» в своей живописи. В новой серии маленьких пейзажей она монументальна. Взгляду философа-классификатора открываются стенки дворов-колодцев, горизонтальные бережливости, сцепленные настроженным отношением правды к каждому экземпляру. В охристо-желтом дворике пусто и тишина, и ты видишь эту тишину.

А у Татьяны Шаговой все громыхает и звенит, как в черно-оперетте. Ощущение, будто ты попал на Очад-стрит или в кадры формановского «Рэг-тайма». Персонажи хорошо срежиссированных, затейливых сценок извиваются в ритме ламбады, но в то же время грустны. Глаза — как маслины в масле, скулы подчеркнута выразительны, линия оконтуривания самодурства ситуации и портретных характеристик.

Еще немного — и приземление, но в полете женщины-художники изумительны. Как прекрасны их выражения: какие перышки, какой носок, и, верно, ангельский быть должен голосок, спой, светик, не стыдись... Мужские когти? Брысь!





эклектики, сформулированная в программе молодой группы «Боевые слоны» как концепция «Пан-арт». В картинах Игоря Саркулова, Александра и Алины Раппопорт, Евгения Жилинского осуществляется принцип «игры в бисер» как соединение несоединимых средств или как выбор адекватной формы на основе любой образно-стилистической системы.

Одна из исторически сложившихся граней петербургской школы — независимо от творческого метода и борьбы направлений, вплоть до самых глобальных лево-правосторонних столкновений, — некая культурология мышления, принимавшая зачастую форму консерватизма. Сейчас это — освобожденность от догматики, расширенное понимание традиции или разработка неакадемических изобразительных систем. Принципы школы Г. Длугача и А. Зайцева, основанной на аналитическом прочтении картин старых мастеров, сближает группы «Эрмитаж» и «Кочевье». Стиль «эрмитажников» распознается в преобладании линейно-композиционного начала. «Кочевники» с их программным отказом от «формализма и наслажденческой мысли» ради выражения конкретного ощущения проецируют в своих картинах формо- и психоанализ. Работы А. Зайцева и А. Кондратьева отличаются особенной образно-стилистической целостностью. Ученики Л. Куценко (Эмил Кан, В. Шабловский, В. Шаповалов) следуют принципам русского авангарда двадцатых годов. Наталья Земляная избирает принципиальное видение лучизма, достигая прекрасных результатов.

Наиболее сильная сторона ленинградских художников — это интерпретация стилистики экспрессионизма, с которой ассоциируется само понятие живописности. Она видна в огненном колоризме Александра Боркова, внутренней энергии живописной фактуры Бориса Борща, смысловой насыщенности библейских сюжетов Марины Каверзиной, живописном монументализме Люциана. Найденность и точность их художественного языка далеко выходит за рамки направления.

Ощущение жизни, воли — наиболее сильная сторона творчества Зейгама, соединяющего принципы восточной каллиграфии и интуитивизм цвета. Для живописных концептов Баби характерен праздничный орнаментализм, свобода ощущения, ясность и оригинальность видения. Анатолию Гальбу присуще безупречное чувство цвета и композиции, вкус и такт.

Структурная основа в трактовке ощущения и движения — свойство живописи Владимира Загорова. «Превращение» — принцип внутренней работы Загорова и художников его круга — А. Ушакова, Ю. Селиванова, А. Денисова и близкого им по установкам Г. Владимировича.

Одним словом, можно с уверенностью сказать, что выставка, на языке профессионалов, «удалась». Удалась, потому что здесь присутствует много сильных художников — хотя ровно столько же их не показано. Удалась, так как потенция новейшего искусства Ленинграда — очень велика, и мы еще сами это до конца не понимаем.



Автор : галерея «Ариадна»

У каждой выставки есть автор и вдохновитель. Коллективным автором Биеннале выступила галерея «Ариадна».

Ситуация, в которой действуют наши галеристы, достаточно сложна, порой даже драматична. На волне временного успеха «art of the USSR» интерес к искусству повысился. Торговать картинами пытаются едва ли не половина существующих в стране кооперативов. Но лишь немногие осмелились сделать искусство объектом своей специализации и своей заботы.

Какие это дает преимущества и в чем ограничивает? Каковы особенности данной галереи, какие препятствия в своей работе она встречает? На наш вопрос «как это делается в Ленинграде?» отвечают директор галереи «Ариадна» Татьяна Куликова и куратор Биеннале Инесса Виноградова.

— Как и когда вы начали свою работу?

— Инесса Виноградова. Мы решили создать галерею в мае 1988 года. Мы собирались устраивать выставки современного неофициального искусства Ленинграда.

Мы понимали, что за довольно длительный период существования этого искусства очень многое утрачено. Прошедшие сорок лет выглядели как дыра или яма, некая бездна, в которой исчезали бесследно имена, и репутации, и работы. И поскольку было совершенно очевидно, что ни одна официальная организация этого еще не поняла, мы решили сами взяться за дело: начать с выставок, а в дальнейшем, быть может, организовать музей современного ленинградского искусства. Нас было трое. Через некоторое время осталось двое. Так и начали.

— Каковы были первые ваши шаги? Все ли оказалось так просто, как вы предполагали?

Татьяна Куликова. Мы вовсе не думали, что нам будет просто. В Ленинграде мы начали первыми. Но, честно говоря, мы и не подозревали, с чем нам придется столкнуться. Словом, начало наше было не слишком успешным. Мы решили открыть выставку в помещении магазина «Плакат», который стал нашим учреждением. Ровно в день вернисажа выставка была закрыта. Нам заявили, что администрация магазина недовольна темами, которые выбрали художники. Заметим, что до этого магазин взял на себя массу обязательств, а теперь выходило так, что эти обязательства ровно ничего не стоят. Нас буквально выставили на улицу.

— А вы не пробовали обратиться в суд?

Т. К. Пробовали, но внезапно выяснилось, что магазин не является юридическим лицом, и все заключенные с ним договора никакой силы не имеют. Когда они с нами эти договора подписывали, они об этом молчали.

— Что же вы предприняли дальше?

И. В. Дальше? Дальше один из художников, работавших с нами, сказал: «А давайте откроем выставку в Гавани». Мы сначала даже не поняли, на что он нас толкает. Зал в Гавани — это более двух тысяч квадратных метров. Но мы решились и взялись делать выставку «От неофициального искусства к перестройке».

Помогали нам в то время Алла Митрофанова и Андрей Хлобыстин. Словом, получилась огромная выставка. Семьдесят тысяч зрителей, постоянные очереди...

— Чем отличалась эта выставка, скажем, от экспозиций, которые устраивало ТЭИИ — Товарищество экспериментального изобразительного искусства? Только размерами?

И. В. Нет, конечно. Не только размерами, но и концепцией. В Гавани у нас была довольно полная ретроспектива за сорок лет. Начиная с «героического периода Ленинградского искусства» (Шагина, Васми, Арефьева), включая художников ТЭИИ и кончая самой молодой группой, которая образовалась прямо в «Гавани», — «Боевые слоны». Но была и «старая гвардия» — группа учеников Стерлигова, группа «Алеф», ученики Филонова.

Мы смогли уговорить коллекционеров, которым мы очень благодарны за участие в выставке. В ретроспективном отделе у нас были работы художников, которых давно уже нет в Ленинграде, в Союзе, а некоторых уже и нет на свете.

— А каков был коммерческий успех вашей первой выставки?

Т. К. В коммерческом плане она нам большого выигрыша не дала. Впрочем, мы и не проиграли. У нас тогда не было опыта. Продавать можно было очень много, прямо с выставки, но мы считали, что до самого ее конца работы должны оставаться на месте. Мы ждали аукциона, который, собственно, и помог нам свести концы с концами.

— Что же вас тогда заставило взяться за новую работу — не меньших масштабов?

И. В. Мы получили опыт, мы приобрели некоторые знания о том, как делаются выставки. В конце концов, ради такой деятельности мы и основали галерею. Нам было просто интересно. Мы поменяли программу: на Биеннале уже приглашали специально, выбирали определенный срез ленинградского искусства. Мы отдавали себе отчет в том, что год 1989 был очень тяжелым для наших художников, и готовы были к любому результату нового эксперимента.

— Как вам удалось преодолеть финансовые трудности? Ведь такая выставка стоит очень дорого?

Т. К. К началу финансового года мы пришли с нулевым балансом. Правда, без долгов государству. Но, естественно, Биеннале — это совершенно иной порядок расходов. И мы стали думать, что нам необходим солидный партнер. В результате мы вступили в контакт с самым крупным банком Советского Союза, Промстройбанком, который, как и мы, вложил деньги в Биеннале.

— Биеннале — это выставка всех направлений. Но ограничиваете ли вы себя в своей ежедневной работе каким-нибудь строго определенным кругом авторов?

И. В. У нас нет сейчас особой возможности выбирать, да и не всегда это нужно. Мы, по необходимости, берем очень широко.



Энвер: Ради Мэйда

— Ради чего?
— Ради мэйда...
— ???
— Ради изготовленного. Ради сделанного.

— Ради сделанного кем-то, другим человеком?

— Нет. Ради сделанного мной. Это же я сделал.

— Что же ты тут такого сделал? Запихнул мячик в салатницу?

— Запихнул мячик в салатницу.

— Это издевка?

— Кого? Над чем? Я не издеваюсь ни над зрителями, ни над вещами. Впрочем, пусть каждый воспринимает это так, как ему нравится. Но я предупреждаю о следующем. Унитаз в художественном музее всеми воспринимался как издевка. Но если мы не отключимся, наконец, от такой риторики, то придем к тому, что все искусство XX века, которое называется авангардом, является издевкой.

Кстати, к своим ради мэйдам я отношусь безо всякой издевки, а даже с нежностью. Ради мэйды, они такие круглые, немножко дурацкие. Мне вообще нравится шар. Он менее стабилен, он вращается, катается...

— Катается на старом фарфоровом блюде?

— Катается на старом фарфоровом блюде. Не катается — приклеен.

— А откуда название — постфарфор?

— Эта серия — а я всегда работаю сериями — когда-то называлась «постагитационный фарфор».

— Значит, все-таки пародия на агитационный фарфор?

— Менее всего — пародия. Вообще, пародийность, ироничность, соц-арт-истичность и прочее — это слой смысла, который снимет каждый. Любой интеллектуал скажет: «О! Постфарфор! Постагитационный фарфор! Художник воспекает разочарование. Поёт о том, что не вышло в двадцатые». Но мне такая социологизация абсолютно неинтересна.

— Но откуда-то у тебя взялось это название: постагитационный. Что общего с агитационным?

— Есть общее. Оба делаются на чужой основе. Но вот тут поставь в скобки, что для меня не так уж принципиально: фарфор это вообще или не фарфор. Важна инкарнация образа на любом объекте, будь то фарфор, или человек, или облачко пролетающее...

— Не увличай. Ты же взял фарфор, причем настоящий, старый, петербургский. Зачем?

— Во-первых, надо признаться, что другого фарфора в условиях перестройки я давно уже не видел. Тем более не видел белого фарфора.

Во-вторых, здесь есть элемент творчес-

кой экономии, ну — как античные колонны использовали варвары.

В-третьих, можно, конечно, сказать, что вот явился такой вот абориген и начал всякие хорошие старые вещи покрывать надписями. Но я этого и не скрываю. Свой «фарфор» я делаю крайне небрежно. Это, конечно же, не техника росписи. Это просто масло. То есть как бы «техника: фарфор, масло». Кто не видел масло на фарфоре?

— Так что это — имитация?

Я бы предпочел говорить о «ложной технике». Это не издевательство опять же. Это именно очень важный для меня имитационный, суррогатный момент.

— Момент потери качества?

— Момент потери качества.

— Поясни.

— Пожалуйста. Мне кажется, что грядет процесс великой регрессии. Большин-

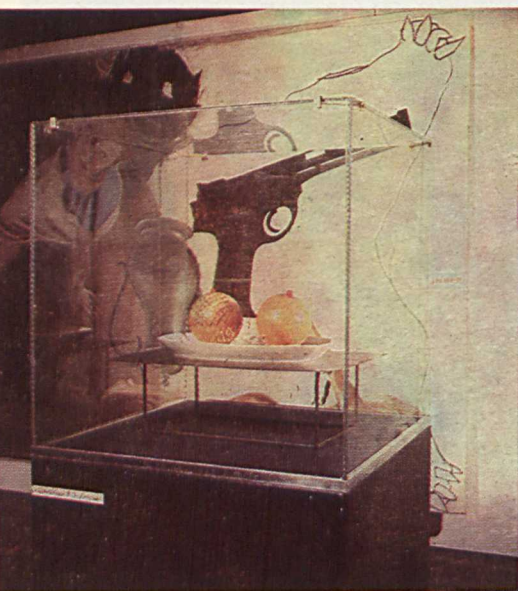


ство ценностей будет, вероятно, пересмотрено. Хотим мы этого или не хотим. То есть все сохранится: мои картины и твои тексты. Флоппи-дисков хватит на всех, но вот захочется ли кому-нибудь нажимать на кнопку воспроизведения? Как бы то ни было, нас ожидает перевод материального мира в мир идеальный, где все на свете будет храниться, но в виде концепции, в виде идеи. А когда эти идеи будут извлекать, то каждый раз будут трансформировать и воплощать по-своему. Вот тебе и инкарнация идеи постфарфора. Я объяснил?

— Ты серьезно?

— Конечно, серьезно. Только учти, что слова наши — это просто оболочки, такие полые резинки, в которые каждый вкладывает, что хочет.

А. Тарханов — Энвер



Виктор Тузов

О ЛЮБВИ

Любовь — единственное искусство, которым в совершенстве владели и Будда, и Христос, и Платон. Любовь ко сну, любовь к труду, любовь к пище, любовь к потомству, любовь к крикам, любовь к крови, любовь к себе, любовь-привычка, любовь-потребность и прочие любовь-зности — многие искусства, которыми в совершенстве владеем Мы.

Виктор Тузов



В. Тузов
Портрет

В. Тузов
Без названия

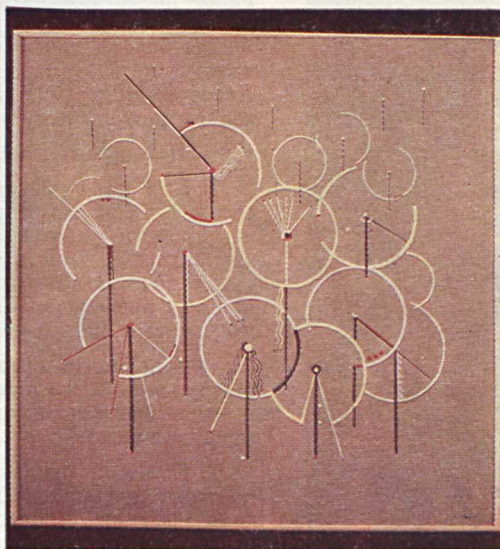
Юрий Галецкий Алексей Яковлев

Ю. Галецкий
Балет

Ю. Галецкий
Смерть

Ю. Галецкий,
А. Яковлев
Черное солнце

А. Яковлев
Композиция



Всего лишь год существует творческое содружество Юрия Галецкого и Алексея Яковлева. «Куликовская битва», «Битва ангелов» — триптихи, представленные на Биеннале, — совместные работы художников. Но рядом показаны и «Черное солнце» А. Яковлева, и «Всадники Апокалипсиса» Ю. Галецкого. Уже сами сюжеты раскрывают читателю тот круг духовных ценностей, которому едино привержены оба автора. Каждый из

них, меж тем, шел в искусстве своим путем.

ЮРИЙ ГАЛЕЦКИЙ: По мере своих возможностей я старался изучать язык современного искусства со всеми его диалектами и вариантами. Увлечение искусством Японии тоже для меня многое значило. В одно время на мои работы оказывал влияние поп-арт, а затем концептуальное искусство. Но мои духовные искания привели меня на порог православного храма. В США (куда я вынужден был уехать вместе со своей семьей) я несколько лет провел в изучении иконописания и выполнял иконописные работы. Параллельно художественному развитию происходила внутренняя работа по обретению духовных ценностей, которых мы были искусственно лишены на Родине.

В США я начал работать с галереей «Ампаро» (Денвер, штат Колорадо). В 1982 году я участвовал в нескольких выставках, организованных этой галереей. Затем учился в семинарии в православном русском монастыре в местечке Джорданвилл (штат Нью-Йорк).

Жизнь на Западе, оторванная от корней и национальных истоков, в конце концов вызвала желание вернуться на родину, так как мое понимание смысла жизни становилось все более и более почвенным. «Я хочу домой», — сказал я себе наконец, и я вернулся.

В живописи я пытался говорить то, что хотелось бы сказать, и так, как мне хотелось бы это сказать. Я старался изображать мир, как я воспринимаю его шестым чувством, интуицией, которую я считаю высшим инструментом познания.

Мне хочется поделиться с людьми своими религиозными переживаниями и плодами созерцания. Два самых сильных влияния я испытал сначала от дзен-буддизма, а затем от православия. Они и оказали влияние на мое искусство.

АЛЕКСЕЙ ЯКОВЛЕВ: Меня интересует жизнь человека и жизнь космоса. Для человека космос выражен не обязательно недостижимой системой знаков-символов. Часто я использую круг для усиления многозначительности, символизируя круговорот живого и неживого: растений и камня, земли и животных. Думаю, что минимальные средства в творчестве помогают выразительности. Иногда я пытаюсь выйти за пределы изображаемых объектов и форм. Войти в их невидимую жизнь. Мир полон тайн и загадок. Художник понимает параллельный мир. Правда, не всегда делится этой способностью со зрителем.

*Беседу с художниками вела
Инесса Виноградова*

Юрий Шевчик

Ю. Шевчик
Купание красного коня

Егор Виноградов



Е. Виноградов
Композиция
с черепом



К нам приходит множество разных художников, и мы пока не видим иных оснований, кроме разве что, элементарных профессиональных критериев, кому-либо отказывать. Более того, мы начинали с неофициального искусства, а сейчас к нам идут живописцы из Союза художников и из Академии художеств. Многие из них не имели ранее интересных для них выставок. У нас им гораздо лучше.

В будущем совершенно не исключено, что «Ариадна» организует несколько небольших галерей, которые смогут устанавливать для себя любые рамки — эстетические, жанровые, коммерческие. И тогда мы несколько более приблизимся к типу западных галерей.

— Это следствие ваших эстетических позиций или, скорее, реальностей рынка?

Т. К. И то, и другое. Ситуация достаточно сложна. Наши выставки, как вы прекрасно понимаете, не дают нам миллионов. Мы ведь не коммерческая галерея, точнее — не только коммерческая, доходы наши невелики, и это видно из наших финансовых документов. Мы и не хотим стать дельцами от искусства. У нас изначально другие цели. Но несмотря на это, нас беззастенчиво жмут налогами. Нам пытались недавно доказать, что мы посредническая фирма и должны поэтому отдавать 60 или 90 процентов прибыли. С большим трудом, благодаря тому, что нам удалось продемонстрировать свой реальный финансовый уровень и объяснить цели нашей деятельности, нам снизили налог до 25 процентов. И все же галерея вынуждена искать другие возможности для получения прибыли, которую затем можно будет вкладывать в развитие искусства. Но повторю: мы никогда не считали себя истинно коммерческим предприятием. Поверьте, есть масса куда более верных способов зарабатывать деньги, нежели искусство.

— Как строятся ваши деловые отношения с художниками?

Т. К. У нас существует довольно сложная и разработанная система договоров. Мы улаживаемся с художником, что в случае продажи работы за указанную им цену, мы снимаем с него 15 процентов. Если продаем работу с наценкой до 25 процентов, художник получает всю цену, а наценка идет галерее. Если наценка превышает 25 процентов, всё, что мы получаем сверх, мы делим с художником пополам.

— Для многих организаций, кооперативов и частных лиц живопись — всего лишь способ перевести рубли в доллары. Стараются ли вы завоевать внешний рынок, и много ли валюты вы зарабатываете?

Т. К. Мы не продаем картины на валюту. Это слишком сложно, хотя предложений достаточно. Дело в том, что для этого надо получить разрешение на внешнеэкономическую деятельность. Кооперативам его стараются не давать. Пока мы не имеем такого разрешения, то вправе открывать только внебалансовый валютный счет: такой, на который мы можем сколько угодно денег положить, но взять — ничего не можем.

Но даже если иметь это самое разрешение — немногим легче. Получить эти деньги реально можно только через год. Но никто не может пообещать, что за этот год не появится с десяток новых писем Минфина, указаний и подзаконных актов, которые заблокируют всю эту деятельность, и мы лишимся своих собственных денег.

Возможен, конечно, вариант организации совместного предприятия. Однако сейчас рекомендуется открывать совместное предприятие только в том случае, если вклад западной стороны превышает 200—300 тысяч долларов. Как правило, умная западная сторона не спешит делать такие широкие жесты, памятуя о печальном опыте в стране Советов, где однажды западных предпринимателей уже ограбили и всё, что они вложили в промышленность и финансы России, пропало. Очень странная политика, активно препятствующая поступлению валюты в страну.

— Но эта ситуация касается не только валюты. Не кажется ли вам, что в условиях, когда ваша деятельность и ваша собственность не защищена законом, вы немало рискуете? Вам, быть может, приходится ограничивать свою деятельность?

Т. К. Несмотря ни на что, несмотря на всю нестабильность, у нас весьма широкие планы. Мы хотим организовать предприятие, которое могло бы поддерживать художников. Им сейчас позволили выставляться без цензуры — но и только. А ведь им нужны материалы, холст, краски, кисти, гипс, скульптурная глина, печи для обжига керамики. Им нужны мастерские. Всего этого ни государство, ни Союз художников, ни Худфонд им предоставить не в силах. Значит нам стоит этим заняться — давать материалы, мастерские, помогать в зарубежных поездках, обеспечивать материальную и правовую защиту. Нам нужны гостиница, выставочные залы, галереи, салоны, дачи. Нужна целая система развития и поощрения искусства. Вы понимаете, насколько это сложно, но это, я считаю, достойная задача. Сейчас мы вплотную подошли к реализации идеи создания музея современного искусства с большим выставочным залом. Впереди огромные расходы, но дело того стоит, это будет реальной помощью и художникам, и городу.

Да, нам сейчас очень трудно. Трудно играть в игры с нашим государством и с его чиновниками. Они все время стараются играть в одни ворота. Мы беседуем с вами весной, но у нас нет

никаких гарантий, что ситуация не изменится к худшему к моменту выхода в свет этого интервью — уже летом. Нам остается только надеяться на лучшее и стараться возможно лучше делать свое дело.

*Беседу вела
Ярослава Бубнова*



Великий почин

Михаил Трофименков

Всего лишь два с половиной года назад рецензия на очередную выставку новейшего ленинградского искусства органично складывалась из трех фраз. У входа вас встречал сутулящийся ветеран-диссидент и тихо говорил, печально улыбаясь: «Нас могут закрыть с минуты на минуту». Потом приближался нетвердым шагом великан-абстракционист и, глядя ввысь, осведомлялся: «Слушай, у тебя нет случайно выпить?» И наконец, художник-мистик и ночной сторож, мерзнувший в ленинградские морозы южанин, неступленно говорил: «Я хочу выразить в своих картинах Энергию Вселенной».

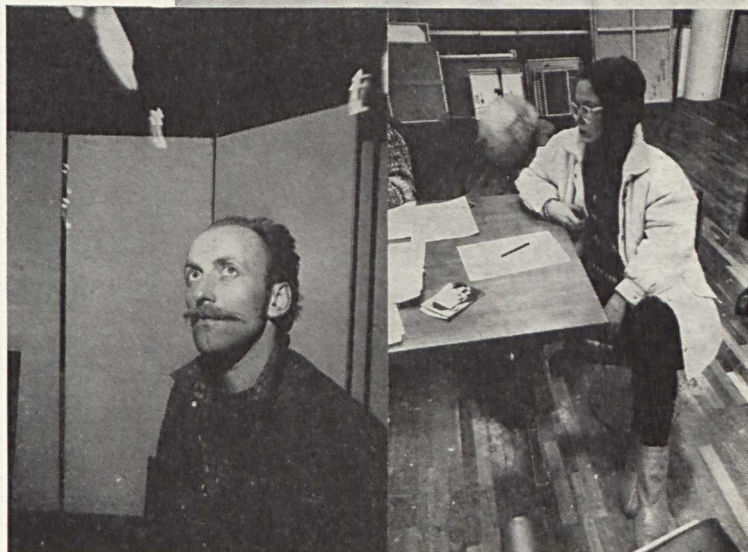
Теперь все в прошлом. Выставки не закрывают. Коньяк наливают прямо в зале. Богоискателей и спасителей человечества изгнали ироничные постмодернисты. Впрочем, постмодернисты здесь, а художник-южанин давно в Париже, и на телефонные звонки отвечает его секретарь.

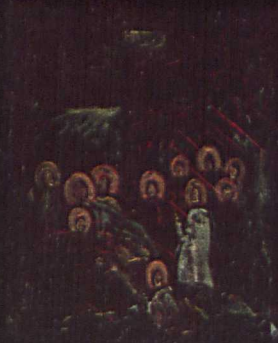
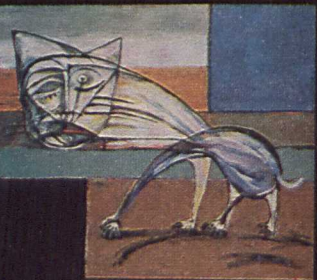
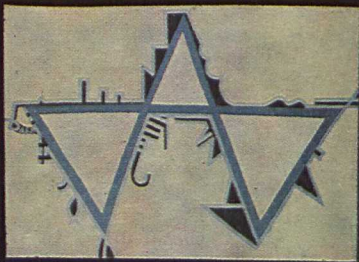
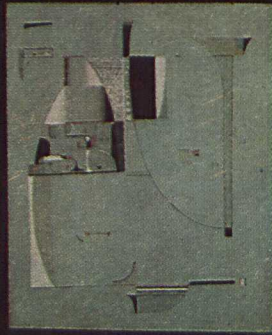
В каждом приличном городе есть своя Биеннале, Триеннале, Квадриеннале, Кинквиеннале, Документа или еще чего. Теперь есть и в Ленинграде. Я был уверен, что она называется «Первая биеннале новейшего (ленинградского) искусства». Потом пригляделся, и действительно, слово «ленинградского» отсутствует. Значит — выставка международная. Иностранцев участников, в традиционном понимании, не то чтобы навалом, но кое-что есть. Я сразу обратил внимание на Элизабет Хинтон, сопроводившую свои картины текстом «Англичанка в Питере». И действительно, пишет она, как англичанка в Питере, явно удивившись от местных тусовок так же, как «новые дикие» удивлялись прошлым летом в Амстердаме. Говорят, выставлены еще и граждане Малагасийской республики, чье имя начинается на букву Ф. Но сколько ни искал — не нашел. Приношу ему свои извинения, хотя, мейби, моей вины тут нет. Картины вели себя на Биеннале очень странно: одни исчезали, другие появлялись, третьи не появлялись вовсе. На экспозиции Митьков к излету выставки образовались неряшливые пустоты. По залам бдительно фланировали милиционеры с палками и уоки-токи, что тоже является нововведением.

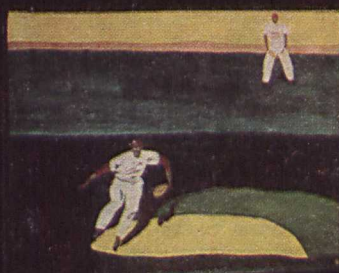
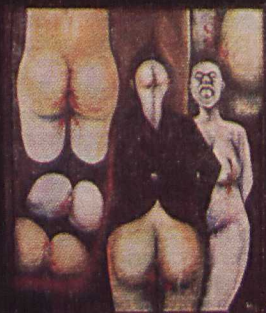
Этикетки тоже повели себя со мной вызывающе, за что я им благодарен. Я не понял, что картины художницы Беллы Матвеевой висят в два яруса, и долго гадал, почему огромное изображение голого юноши называется «Автопортрет с орлами». Когда я понял свою ошибку, было уже поздно: Белла Матвеева стала моим любимым художником. Если кто-то думает, что я иронизирую, пусть не думает.

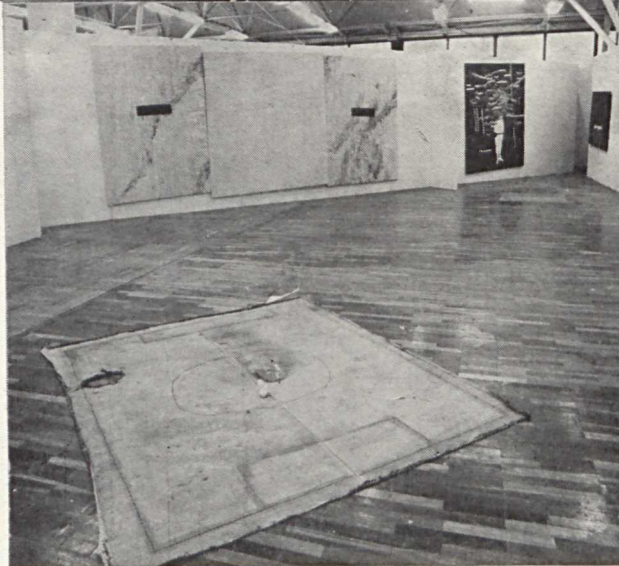
Интернациональный характер придавали Биеннале работы Вадима Овчинникова и Тимура Новикова, пребывающих в Нью-Йорке на могиле Энди Уорхола. Изысканные атласно-шелковобатистовые коллажи Тимура покружили под металлическими перекрытиями выставочного зала «Интенсификация-88», потом снялись с места и улетели вслед за хозяином. Соскучились. Поговаривают, что скоро Баби Бадалов станет польским гражданином, так что и он задним числом войдет в список гостей-иностранцев. Французское искусство на конец марта 1990 года представлял Кирил Миллер.

Художники гуляют по России, как злые варвары гуляли по Римской империи. Причем вектор движения строго определенный — с востока на запад. Одни — в Европу, другие — в Ленинград. Колыхель трех революций переживает великое нашествие с юго-востока. Меланхолики, истерики и психоделики, надышавшиеся нескончаемым туманом, нуждаются в хорошем вливании свежей крови. В восьмидесятые годы отдельные лазутчики с юга и востока умело брали в свои руки магистральное развитие ленинградского искусства: Инал Савченков, Сергей Еньков и А. Крисанов из Новороссийска, Вадим и Саша Овчинниковы из Казахстана, Влад Гуцевич из Фастова, Валентин Христофорович Савченко из Ростова-на-Дону. Теперь в пробитую ими дыру хлынул настоящий поток. Мы находим на Биеннале Роланда Шаламберидзе, Нико Ценхладзе, Акакия Рамшвили, Зейгама. Группа «Кочевье» в полном составе стремится к совмещению здорового восточного кочевого темперамента с его оград узор чугунный. Результат:









под мудрым взглядом Гафура Мендегалиева город просто разваливается на куски и испаряется.

Пожалуй, великая юго-восточная волна — самое интересное, что проявилось на Биеннале в полной красе (кроме Беллы Матвеевой).

То, что надо было ехать невесть куда (на проспект Просвещения), меня не смущало. Не смущало и название выставочного павильона. Но родилась дерзкая мысль: нет ли инерции сознания, связывающего с холодными металлическими и стеклянными пространствами такого рода залов именно левое, современное искусство. Как-то само собой разумеется, что на стальных фермах должны висеть яркие трипичные коллажи и холсты без подрамников. Но гораздо круче было бы выставить в пустом ангаре «Возвращение блудного сына» Рембрандта.

Эпитет «новейшее», конечно, обязывает, но в Венеции выставляют и Тициана, и Тинторетто, которых там, как известно, завалили. К тому же их выставляют, когда они вписываются в заданную концепцию выставки. А наша Биеннале всем хороша, но вот художникам вписаться не во что. Получается еще один вариант Салона (а что такое ежегодные выставки СХ и ТЭИИ, как не Салон?), где выставляется двухлетняя продукция всех без разбора.

В мире ценится сейчас не столько то, что висит на стене, сколько замысел экспозиции. Главный персонаж — не художник (да зачем он вообще нужен), а директор. Например, директора Музея (несуществующего, поскольку я его не нашел) современного искусства в Генте назначили директором следующего Документа в Касселе. Поэтому он может делать все, что хочет: устроил на пятидесяти частных квартирах выставку «Комнаты друзей». Художник мог нарисовать в уголке крестик или пробить стену дома, зайти на чай к хозяевам, залить всю квартиру краской или поджечь. Это было неважно. Выставка уже существовала, поскольку существовала идея. Почему бы не задавать и нашим художникам, скажем, за год тему будущей Биеннале. Например, «Черная магия», «Великая дружба русского и еврейского народов» (согласно работе Александра Джикия), «Интенсификация-88» и т. д. А то носит Биеннале чересчур отчетно-перевыборный характер.

Биеннале — признак «специализации» ленинградской художественной жизни. Раньше все авангардные выставки монтировались по принципу «сделай сам». Теперь одни пишут картины, другие их выставляют, третьи рецензируют. Раньше было гораздо веселее, зато теперь, наверное, правильнее. Кажется, среди организаторов только один художник — Энвер.

На самом деле, качество картин на Биеннале не столь важно (или неважно?). Важно то, что Биеннале произошла, и даже не столько то, что она открылась, сколько то, что спокойно закрылась, оставив твердую уверенность в том, что так будет всегда.



Зрители и биеннале

На Биеннале было одновременно показано свыше тысячи произведений более 200 художников Ленинграда, Москвы, Еревана, Тбилиси и других городов. Событие довольно неожиданное для огромного района Ленинграда, который связан с отдаленным центром города практически только линией метрополитена. Поэтому не случайно то, что около 52% посетителей оказались жителями района. Соответственно, в этой группе зрителей была несколько выше прослойка людей, попавших на выставку «случайно» или потому, что им было «просто интересно» посмотреть. Тем не менее, даже в этой группе «местных жителей» уровень образования был практически таким, как и в целом во всей совокупности опрошенных, около 65% — имели высшее или незаконченное высшее образование. Практически не различались эти группы зрителей и по возрастным характеристикам. Существенное различие зафиксировано только в том, что посетители с художественным образованием среди местных жителей было значимо меньше (4,7% по сравнению с 10,3%). Эти данные наглядно свидетельствуют о том, что интерес к современному искусству в первую очередь проявляют люди с довольно высоким уровнем образования, так или иначе вовлеченные в художественную жизнь города. Даже «естественный эксперимент» проведения подобной выставки в отдалении от центра города не вызвал серьезных отклонений от обычной социально-демографической структуры посетителей художественных музеев и выставок Ленинграда.

Мотивы посещения Биеннале

Интересуюсь современным искусством	27,4%
Стараюсь посещать все выставки	27,7%
Интересны некоторые художники, представленные на выставке	10,0%
Просто интересно	24,1%
Попал случайно	7%
Иные мотивы	3,8%

Для значительной части зрителей посещение Биеннале оказалось, несомненно, «испытанием на стойкость». Каскад красочности, непохожесть манер, «агрессивность» и эпатажность части произведений и даже целых «уголков» (наподобие «некроуголка») одних зрителей явно «выводили из себя», других, в противовес, заставляли искать работы, близкие по душевному настрою, у третьих вызвали одобрительную реакцию... Мало кого эта выставка оставила равнодушным, нейтральным. Об этом свидетельствуют результаты опроса посетителей: 36,6% — признали выставку «очень интересной», 14% зрителей определили ее как не очень интересную и 37,6% — отметили, что эта выставка «оставляет противоречивое впечатление». Около 9% посетителей затруднились однозначно определить свое отношение к выставке, и лишь 3,1% — сочли выставку «совсем не интересной». Интересно, что у посетителей-художников оценка выставки практически не отличалась: 38,6% — назвали выставку «очень интересной», 18,2% — не очень интересной и 36,4% — высказали «противоречивое впечатление». Только 2% художников сочли ее «совсем не интересной», и 4,5% — затруднились определить свое отношение к Биеннале. Видимо, сказалась и «многоликость» выставки, и то, что зритель определяет свое отношение открыто, не имея сложившихся стереотипов отношения к новейшему искусству. Для примера можно отметить, что на выставках художников XIX века до 90% зрителей называют их «очень интересными», тогда как на выставках «классического» авангарда (В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов) подобная оценка разделяется 60—70% публики.

Возможность повторного посещения Биеннале

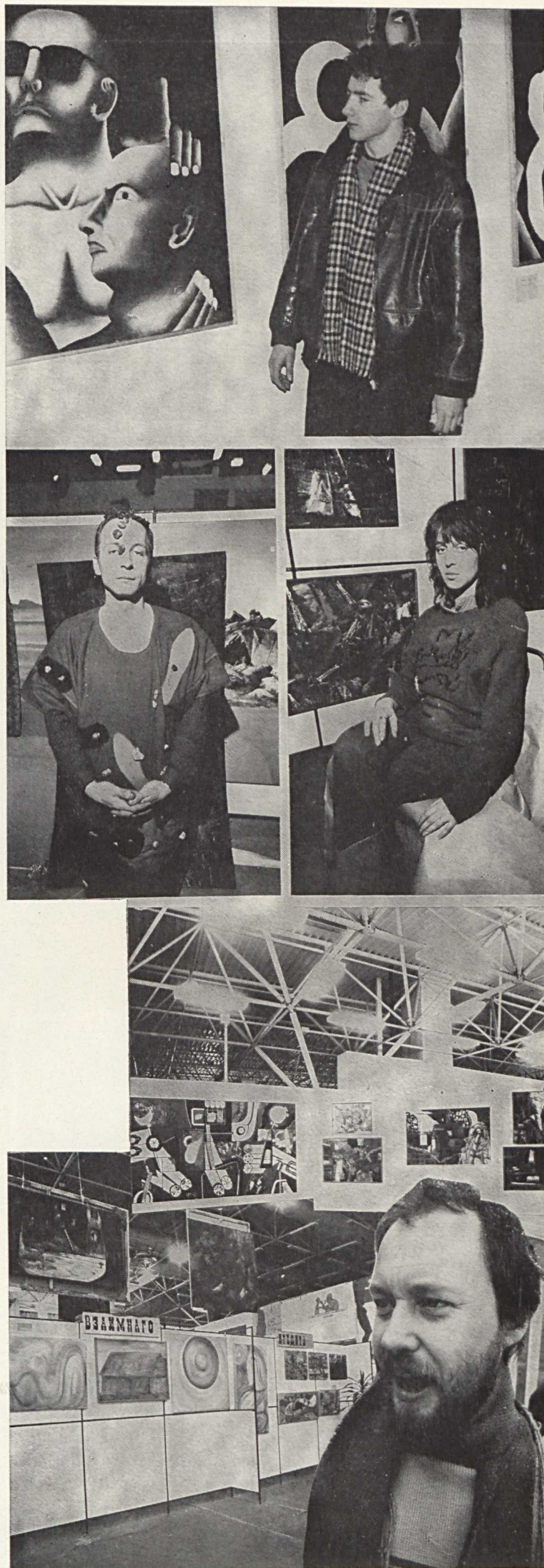
Обязательно приду на выставку еще	10,0%
Возможно, приду	39,4%
Одного посещения достаточно	50,6%

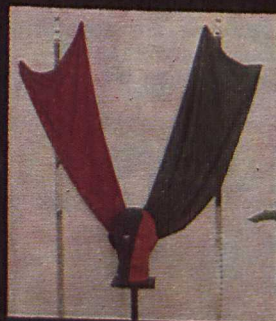
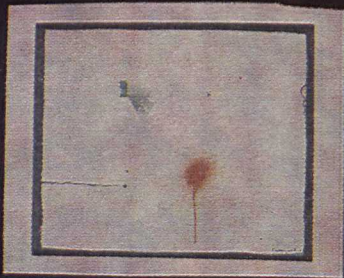
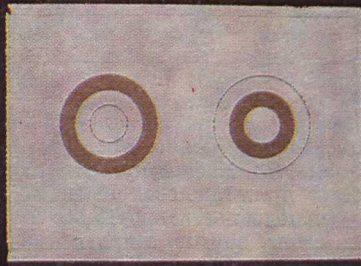
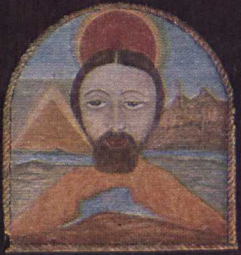
При всем разнообразии мнений и оценок, высказываемых зрителями, можно выделить довольно отчетливую поляризацию вкусов. Оказалось, что возраст посетителей явился мощным фактором различий зрительских предпочтений, в них появились полярные тенденции, соответствующие крайним возрастным группам: 50—60 лет и более, с одной стороны, и публика 18—19 лет и младше, с другой стороны. Поляризация аудитории происходит по возрастам, разделяя при этом на два поколения и группу художников, представляющих наиболее специфическую часть публики.

Интерес к экспозиции Биеннале

Выставка очень интересна	36,6%
Пожалуй, не очень интересна	14,0%
Выставка оставляет противоречивое впечатление	37,6%
Совсем не интересна	3,1%
Трудно сказать	8,7%

Зрители 50—60 лет отдают предпочтение произведениям, выполненным в традиционно-реалистической манере. Предметом изображения при этом оказываются «красивые», приятные для глаза образы (например, цветы и пейзажи). Решительно отвергаются здесь произведения художников, называющих себя «некрореалистами». Эта тенденция зрительских предпочтений тем более очевидна, что на противоположном полюсе — молодежная аудитория, принимающая работы «некрореалистов» и вполне одобряющая нарочитую мрачность тем, гротеск, сарказм. В целом для зрителей моложе 18 лет характерно тяготение к тому, что можно назвать молодежной субкультурой. Кроме произведений, рассчитанных на эпатаж, их привлекают работы, связанные с популярными в молодежной среде темами (фильмы, модные танцы и т. д.) и именами.





Возраст посетителей Биеннале

До 18 лет	11,8%
18—19 лет	4,8%
20—24	13,8%
25—29	11,4%
30—34	10,9%
35—39	10,1%
40—44	9,9%
45—49	6,5%
50—54	10,7%
55—59	4,8%
более 60 лет	5,4%

Между этими двумя группами выстраивается целый спектр созвездий зрительских вкусов. Одной из существенных характеристик распределения спектра оказывается мера условности живописного языка предпочитаемых произведений. Она предельно возрастает в группах зрителей среднего возраста — 30—35 лет. У этой части публики гораздо чаще популярны абстрактные композиции либо работы хотя и фигуративные, но тяготеющие к беспредметности. Им нравится декоративность, то, что можно условно назвать «живописной метафорой». Предпочтения этой публики отличаются наибольшей мерой условности, зрители младшего поколения (20—30 лет) и группа зрителей, относящихся к поколению 35—45 лет, обнаруживают большую склонность к фигуративности. Так, молодежь 20—30 лет демонстрирует тяготение к сюжетным композициям, которым зачастую присуща ирония, доходящая порой до откровенной насмешки, сарказма. Это тоже своего рода метафора, но уже содержательного плана, использующая для живописного воплощения экспрессивность, стилистику примитивизма.

Характер образования зрителей Биеннале

Техническое	56,2%
Естественнонаучное	11,4%
Гуманитарное	19,8%
Художественное	12,6%

Можно отметить также весьма специфическую группу «своих» зрителей, образованную друзьями и поклонниками участников выставки. При демонстрируемом ими разнообразии предпочтений, они единодушно отдают свои симпатии одному из кумиров массовой культуры — Б. Гребенщикову, выступившему на Биеннале в качестве художника.

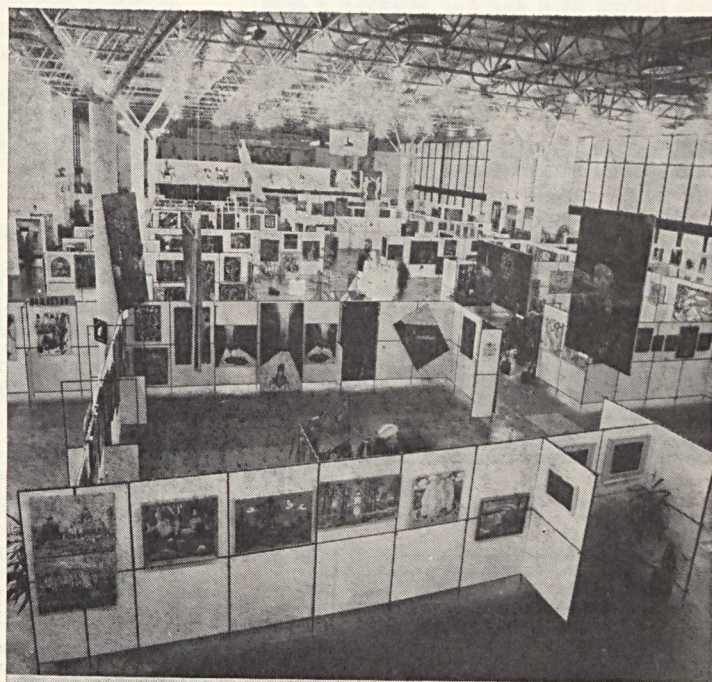
Уровень образования зрителей Биеннале

Неполное среднее	10,1%
Общее среднее	19,7%
Незаконченное высшее	16,1%
Высшее	54,1%

Возвращаясь назад по оси возраста к группе зрителей, принадлежащих к поколению сорока-сорокапятилетних, отметим их склонность к живописи достаточно традиционной, предметной (лирические или романтические пейзажи, зачастую на ленинградские мотивы), хотя при этом они отнюдь не равнодушны к новациям. Многим из них нравятся работы художников, принадлежавших в конце 1960-х — начале 70-х годов к «андерграунду». Для этих зрителей интересными оказываются работы на религиозные сюжеты. Практически вне поля массового зрительского интереса оказались произведения, относящиеся к концептуальному искусству.

Л. Гаав, В. Сухов

Исследование осуществлялось методом анкетного опроса зрителей. Анкета заполнялась посетителями сразу после осмотра выставки. Отбор респондентов осуществлялся случайным образом, с учетом интенсивности посещаемости в будние и выходные дни, в начале, середине и конце всего срока проведения выставки. В процессе опроса было получено 610 анкет. Анкета состояла из 12 блоков вопросов открытого и закрытого типа.



Участники Биеннале

А

Леонид Абрамов, Владимир Алексеев, Федор Алексеев, Алина Р., Елена Амосова, Ян Антонышев, Ваграм Апинян.

Б

Баби, Манвел Багдасарян, Самвел Багдасарян, Александр Базарин, Роман Базаров, Сергей Бакин, Альберт Бакун, Константин Батынков, Александра Белле, Андрей Белле, Леонид Борисов, Александр Борков, Инна Боркова, Борис Борщ, Валерий Бугаков, Андрей Будаев, Буртас, Виталий Бурянин, Борис Быков, Андрей Быстриевский

В

Вальран, Владимир Васильченко, Анатолий Васьгин, Павел Вещев, Георгий Виноградов, Геннадий Владимиров, Феликс Волосенков

Г

Сергей Галай, Юрий Галецкий, Гальб, Сулхан Гахария, Никита Гашунин, Юрий Гербих, Сергей Глушко, Борис Головачев, Александр Голомазов, Василий Голубев, Елена Гордеева, Александр Горяев, Борис Гребенчиков, Григорий Григорян, Максимилиан Грушвицкий, Юрий Гусев

Д

Елизавета Данильянц, Александр Даниэль, Мамука Джапаридзе, Александр Джикия, Ассин Джумабеков, Сергей Денисов, Юрий Дмитриук, Михаил Донцов, Остап Драгомощенко, Александр Дробязгин

Е

Денис Егельский, Дмитрий Егоров, Дмитрий Егоровский

Ж

Евгений Жилинский

З

Загоров, Александр Зайцев, Олег Захаров, Зейгам, Светлана Зеленая, Наталья Земляная

И

Ростислав Иванов, Артемий Игнатьев

К

Марина Каверзина, Владимир Кагарлицкий, Борис Казаков, Эмиль Кан, Виктор Карнаух, Сергей Касьянов, Наталья Ким, Алексей Кирьянов, Василий Клыков, Александр Кондратьев, Констриктор, Татьяна Конфорович, Андрей Корольчук, Александр Коростелев, Татьяна Коростелева, Борис Коротеев, Геннадий Корф, Евгения Котляр, Александр Котов, Андрей Красильщиков, Виталий Кубасов, Борис Кудряков, Андрей Кузнецов, Андрей Кузьмин, Георгий Кузьмин, Михаил Кулаков, Виктор Куприянов, Олег Купцов, Владимир Курочкин

Л

Лебедев, Роман Лебедев, Василий Лемешко, Бадри Ломсанидзе, Валерий Лукка, Владимир Лукьянов, Львова, Люциан, Михаил Лягускер

М

Георгий Малышев, Белла Матвеева, Александр Медведев, Гафур Мендегалиев, Мертвый,

Кирилл Миллер, Алексей Митин, Александр Михайлов, Владимир Монахов, Валерий Морозов, Георгий Мудренов, Роман Муравьев

Н

Александр Новиков, Тимур Новиков

О

Вадим Овчинников, Опион

П

Валентин Пашков, Виктор Пермиков, Герман Петровых, Александр Петряков, Игорь Погунов, Николай Полиский, Сергей Потапенко, Татьяна Пудовочкина, Зинаида Пышкина

Р

Акакий Рамишвили, Александр Раппопорт, Вячеслав Ребин, Татьяна Родионова, Вячеслав Рожков, Александр Рудаков, Светлана Рудакова, Андрей Рудьев, Николай Рыгаль, Андрей Рыжов

С

Игорь Савин, Игорь Саркулов, Василий Саяпин, Свэллоу, Георгий Северинов, Юрий Селиванов, Алексей Семичев, Серп, Игорь Скориков, Мария Снегиревская, Виктор Снесарь, Иван Сотников, Петр Стефанов, Ольга Суворова, Андрей Судаков, Юрий Сумин, Галина Сумина

Т

Роза Телевизор, Мурат Тибилов, Олег Тимченко, Виктор Тихомиров, Владимир Тихомиров, Майя Трегубенко, Александр Тринеев, Константин Троицкий, Трущурь, Виктор Тузов, Марк Тумин

У

Андрей Уваров, Уль, Татьяна Ураевская, Евгений Урин, Алексей Ушаков

Ф

Александр Федотов, Константин Федотов, Андрей Филиппов, Ольга Флоренская, Александр Флоренский, Фофа

Х

Татьяна Хаустова, Элизабет Хинтон, Вячеслав Хомутов

Ц

Дмитрий Цаплин, Иван Цветков, Николай Цецхладзе

Ч

Игорь Чурилов

Ш

Валерий Шабловский, Дмитрий Шагин, Татьяна Шагова, Роланд Шаламберидзе, Борис Шаповалов, Михаил Шаталов, Юрий Шевчик, Владимир Шинкарев, Дмитрий Шубин, Марина Шуйская

Э

Энвер, Ирина Энэ

Я

Андрей Яблоков, Алексей Яковлев, Игорь Ярусский, Александр Яскевич, Владимир Яшке

На стр. 28

Г. Петровых
Тихий герой

В. Голубев
Воскресное утро

А. Уваров
Ночное посещение

Б. Борщ
Мать и дитя

В. Куприянов
Ведьма

А. Тринеев
Объект А

А. Яскевич
Наторморт

А. Филиппов
Лунное затмение

Т. Шагова
Контраст

Баби
Три треугольника
вместе

А. Федотов
Девушка с кошкой

В. Яшке
Пейзаж в Ялте

А. Раппопорт
Кот

С. Лебедев
Троица

А. Семичев
Пейзаж с красным
домом

И. Чурилов
Сири

Ю. Гусев
Девушка

Р. Муравьев
Снятие с креста

В. Шабловский
Ужение рыбы

На стр. 29

А. Кирьянов
Прогулка в гололед

Л. Абрамов
Наторморт
с керосиновой лампой

А. Рыжов
Под луной

В. Бурянин
Сияние

А. Зайцева
Евангелистская сцена

Трущурь
Зады

А. Кузьмин
Озерки

Е. Жилинский
Коллаж

В. Шинкарев
Комикс

Т. Пудовочкина
Бейсбол

Алина Р.
Сумерки за окнами
трамвая

И. Погунов
Медитация

Н. Земляная
Светлое

М. Тибилов
Бел

Э. Кан
Ветер с моря

В. Кагарлицкий
Портрет девушки

Люциан
Баба

А. Кузнецов
Берег моря

Ф. Волосенков
Ангел

На стр. 32

А. Петряков
Лик

В. Лукка
Скрипичный дуэт

Л. Борисов
Две фазы

А. Медведев
Рыба

В. Тихомиров
Сказка о любви

В. Рожков
Просвира или
Праздник

С. Касьянов
Знак предка

М. Грушвицкий
Пейзаж

Р. Базаров
Дом

И. Саркулов
Композиция

Д. Шагин
Автопортрет

А. Кондратьев
Голова быка

В. Бугаков
Двор

О. Захаров
Поль Сезанн на горе
св. Виктора

В. Снесарь
Объект

В. Овчинников
Чукотка

А. Михайлов
Дом

С. Багдасарян
Керамика

Д. Цаплин
Композиция

Блок по Биеннале подготовили
Т. Куликова, И. Виноградова
Э. Байкеев, Н. Барова
Фотографы
А. Рец, С. Янсон

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ — КАКИМ БЫТЬ?

Продолжение. Начало на стр. 14.

лось бы, друг для друга, но набегала толпа и слушала их.

Как мы — организация, как Союз художников — как мы вообще реагируем на это и все остальное, что происходит сейчас в стране? Да никак! Везде мы последние. Ждем, пока «пройдет». И это мне кажется большой ошибкой.

Мы должны определиться, кто мы в художественной жизни страны, являемся ли мы ее центром или превращаемся в маленькую профессиональную группу. Решение этого вопроса происходит не так, как раньше: голосование происходит, как говорится, «ногами» — куда идет зритель. И надо честно сказать, что сейчас мы, как организация, это соревнование часто проигрываем.



Николай Андронов

Я тоже — за объединения. Одной из частных, но серьезных причин нашего сегодняшнего состояния я считаю неправильную структуру Союза в целом. Сейчас Союз художников представляет собой не союз творческих сил, а союз цехов.

Производственных цехов различных профилей. Вместо единого творческого союза, который объединяет все творческие силы, мы имеем ненормальное деление на специализированные секции: секцию скульптуры, секцию графики и так далее. На мой взгляд, это ненормально. Ненормально и с точки зрения наших отечественных традиций, вообще художественной жизни. Ну, скажите мне, пожалуйста, наш председатель, Андрей Васнецов, кто он — живописец? Монументалист? Скульптор? Архитектор?

Вспомним сообщества, зарождавшиеся в конце XIX, в начале XX века. Там не было клуба станковой графики или клубов живописцев-пейзажистов. Это были сообщества художников. И среди них было много художников довольно синтетического склада (извините за такое современное ненормальное слово), широкого профиля, художников-универсалов. И это в общем в нашей традиции.

И это, кстати говоря, относится не только к авангардистским течениям, а и к глубоко реалистическим, традиционным или даже консервативным. Врубель, Серов, Нестеров — все они занимались всем, от архитектуры до прикладного искусства, и везде это был поиск (если говорить о поиске истины) через художественную форму.

Но в связи с этим, конечно, неизбежен такой вопрос: что, функции руководства Союза художников в целом — запретительные, поощрительные или наблюдательные?

Я думаю, что все-таки главная функция Союза — это вспомоществование, помощь: помочь художникам, отдельным личностям, художникам, объединяющимся в какие-то творческие группы. Этот процесс уже идет, этот процесс живет. Но я думаю, что со временем он будет более активен и сама мысль о судьбах искусства рано или поздно кого-то с кем-то должна соединить. Потому что противостоять в одиночку мутной волне безграмотности, бороться с ней одному просто нереально.

Естественно, что в этом процессе идут объединения. Они происходили всегда: так или иначе люди друг друга находили. И видимо, сама жизнь сейчас под-

толкнет к этому. И долг Союза художников — помочь формированию какой-то нормальной художественной жизни, которую я, например, вижу в сосуществовании — именно сосуществовании — различных групп, тенденций в искусстве, объединенных общими духовными идеалами. Пусть даже самыми общими.



Александр Морозов

Я грешным делом не люблю Шилова. И когда на телевидении снимали фильм, где присутствовали одновременно Орехов и Шилов, этот факт, откровенно говоря, меня просто оскорбил. И я сказал об этом на телевидении. Но я получил встречный вопрос: «Вы можете, — спросили они, — из реальной художественной жизни этого Шилова исключить? Есть этот феномен? А если да, то мы как публицисты должны осмысливать всю общественную ситуацию в искусстве.

И правы ли мы будем, если в угоду нашим профессиональным предпочтениям от чего-то откажемся?» И я был вынужден признать, что они поступили бы безответственно, если бы в угоду мне вычеркнули феномен Шилова из предмета обсуждения.

Мы не можем двигаться дальше путем исключения друг друга из художественной ситуации. Никакой художественной ситуации, в которой все будет, так сказать, хорошо, потому что не будет одних, а будут другие, — уже не ждите. Это представление надо полностью исключить. Жизнь складывается так, что мы не будем иметь «чистой» профессиональной платформы. И поэтому, мне думается, перспектива нашей организации и наших размышлений должна сводиться к одному: а как же, собственно, с этой множественностью, принципиально несоединимой, все-таки жить и работать?

Здесь нам предлагали подумать о вызове, который нам бросает западный опыт. Мне, конечно, трудно представить себе, чтобы наше искусство целиком перекрасилось (и я в это просто не верю) до неоавангардных, американского типа, выставок. Но вот от одной части этого западного опыта я бы безусловно отказываться не стал.

Понимаете, там существует в контексте любой общности гигантское количество самых разных художников. Разное искусство. Оно имеет разные аудитории, разный спрос. И даже не возникает вопроса о том, что если высоколобые интеллектуалы в журналах хвалят что-то одно, то чтобы другое искусство уничтожать.

И как бы мы ни старались, ни добивались, ни тратили силы на то, чтобы принудить всех к согласию, — это безнадежно, мне кажется. Бесперспективно и нелепо.

Поэтому я всячески за ту идею, что будущее нашей художественной жизни — в творческих объединениях. И многие к этому склоняются. Но не пора ли нам сделать в этом направлении какой-то большой практический шаг?

Я вот что имею в виду. Конечно, нельзя представить себе, чтобы немедленно расписать всех членов Союза по каким-то творческим объединениям. Но мне кажется, что было бы разумно, если бы руководство Союза обратилось через печать с обращением к художникам: высказаться о возможности существования творческих объединений (на каких принципах?), что-

бы этот процесс по крайней мере поставить в порядок дня для всей нашей огромной организации. В связи с этим возникает масса сопутствующих проблем. Скажем, придется как-то подумать и о представительстве подобных объединений в руководстве Союзом.

Вот скоро нам предстоит переизбираться. На какой основе? Система выборов, такая, какой она у нас была, с этой точки зрения уже станет неприемлемой. Вряд ли нам удастся отклонить принцип прямого делегирования от каких-то организаций (региональных, секционных), от творческих объединений — впрямую в руководство Союза.

Надо это все конкретно осмыслить и поставить в порядок дня, иначе мы не будем готовы к тому, что нас ожидает, что, можно сказать, неизбежно, ибо связано с поляризацией, демократизацией общества.



Виталий Манин

Я думаю, для нас, художников и искусствоведов, «истина» и есть творчество. Больше никакой истины у нас нет и быть не может. Я боюсь одной, единой на всех, истины. Это самое страшное, что мы создали. Весь наш 60-летний путь, трагический, тяжелый, героический, показывает, что только разные дороги ведут к истине. А если мы будем снова навязывать одну, мы погубим человечество.

Короче, я за плюрализм, это, мне кажется, очень хорошее дело. Впервые мы можем высказываться открыто. Посмотрите, какой у нас сегодня тон — мы никого не обвиняем. Мы ведем открытый разговор, стремимся дать возможность каждому жить и работать, кто как сам хочет.

Нужен ли нам в этой ситуации творческий союз? Для чего? Чтобы обеспечить условия творческой работы. Я так понимаю. И это — единственное, для чего нужен Союз.

Сейчас меняется все — экономика, общественная жизнь, институты (государственные и прочие). Наша задача — найти и затвердить место творческого профессионального союза в этих новых условиях.

Сегодня Верховный Совет обсуждает вопросы, которые самым прямым образом касаются нашего профессионального союза. Вопрос налогообложения, аренды, кооперативов, вопрос о месте общественной организации в системе всех других. От нас с вами зависит, как мы все это осмыслим и будем вести борьбу за собственные права, как сможем обеспечить 20 тысяч членов Союза художников условиями для творческой работы.

Мы — самостоятельная хозяйственная организация. Самофинансируемая. Мы можем делать все, что считаем нужным, потому что зарабатываем собственные деньги. Мы можем назначать ставки авторского гонорара, устанавливать зарплату, назначать цены, приобретать, что и как мы захотим. От нас не требуется никаких согласований. Но вот испуг, который достался нам в наследство от «проклятого прошлого», действует так, что мы никак не можем выйти на свободу. Сейчас возникло очень много конкурентоспособных организаций, действующих параллельно с нами. При свободном рынке, в сферу которого мы сейчас вошли, это дело естественное. И нам надо не ругать этот свободный рынок, а к нему приспособиться.

В Туркмении, скажем, появились ху-

дожественные кооперативы, которые делают суррогаты искусства, наподобие копий Шишкина, какие мы видели еще лет пятьдесят назад где-нибудь в провинциальных ресторанах. И эти абсолютно непрофессиональные «произведения искусства» скупаются многими организациями. Поделать тут ничего невозможно, потому что они на три рубля дешевле, чем наши вещи, а главное — соответствуют незавитому вкусу.

И вот целая секция живописцев оккупирована без денег. О чем это говорит? Это говорит о том, что мы должны установить какие-то совершенно иные отношения с этим рынком. Думать о том, что живем в новых условиях, осмыслить собственное положение. Отказаться от многих стереотипов, которые над нами довели раньше.

Помимо того что художникам сейчас придется поворачиваться в сторону зрителя (я думаю, это произойдет само собой и надо, чтобы это произошло без снижения эстетического уровня), Союз должен активизировать и другие формы деятельности, чтобы уметь обеспечить себя. У нас есть производства, два лакокрасочных завода. Их надо развивать. Можно расширить издательскую деятельность. Очень многое может дать правильно поставленная торговля произведениями искусства, особенно на экспорт.

Кроме того, я думаю, настало время рассмотреть вопрос об организации собственного кредитно-коммерческого банка, который мог бы кредитовать художнические мероприятия, накапливать отчисления на социальное обеспечение членов СХ (добавки к пенсиям, медицинское страхование и так далее).

менной французской живописи (непонятно, каким образом в их головах возникла эта идея — покупать импрессионистов, Пикассо, устроить галерею), то, на взгляд консервативных патриотов, казалось, что русское искусство теряет самостоятельность, становится как бы филиалом французской живописи. А история показала, что русский авангард, который возник благодаря тому, что русский купец ввез в Россию французскую живопись, стал явлением мирового значения и в свою очередь повлиял на искусство всего мира.



Илларион Голицын

А я хочу спросить: а что такое «русское»? Иногда у нас так получается, что вроде если вялое, значит русское. Если вялый пейзаж, нет там какого-то творческого порыва, нет какого-то риска даже, в общем если стереотипы идут, это русское. Ничего подобного!

Чем нам всем так близок Моранди? Тем, что он как раз немного русский. И Ван Гог русский. Можно еще найти заграничных русских. Когда приезжает человек из Америки ли, из Европы, я всегда страстно его выпрашиваю: как там? Неужели там искусство так сильно ушло вперед, как экономика? Мне говорят: «Да нет, ничего подобного! У вас хорошие работы».

Не у меня лично, а в Союзе. У нас делаются вещи, которыми мы можем гордиться на общемировом фоне. Они — русские?

Когда я думаю, кто для меня «самый русский», я Сороку вспоминаю. Но неужели, когда он писал, то думал, что сейчас сделает какую-то «русскую» вещь? Ничего подобного! Просто работал, будучи крепостным у Милюкова, просто не мог сделать иначе. И Гурий Захаров не может иначе сделать и перепрыгнуть себя, потому что если он резко скакнет в другую сторону, я, может быть, его даже презираю...

Еще по поводу русского. Была выставка, посвященная 1000-летию принятия христианства на Руси. Пусть меня извинят, но там русского-то почти и не было. Было, может быть, три, четыре или пять работ, а самая русская была Дуня Шереметьева, сделавшая образ Богоматери на синем фоне совсем как бы неумело. А это было русское, подлинно духовное. Вообще у нас, и в печати, и везде — «духовность, духовность, духовность, человек, мир...» — все это по поверхности идет. И не стоит так раскидывать это большое и емкое слово. Ну можно сказать — душевность. У многих были душевные работы. А если говорить о работах мощной духовной силы, то для этого надо работать в тиши.



Дмитрий Жилинский

Когда-то человечество верило: от Бога ничего не скроешь. Художник, когда расписывал храм, был убежден, что если он и обманет настоятеля, то Господа Бога не обманет. И поэтому в свою работу он вкладывал все свои способности, талант, веру...

Если мы не закладываем этого в художнике, мы пожинаем сегодняшние плоды полного разброда и непонимания друг друга, непонимания настоящего искусства. Когда каждый считает, что он и есть Господь Бог и открывает какую-то свою истину, тогда мы идем в разные стороны.

И хоть сегодня у нас плюрализм, хотя я отдаю ему дань уважения, но трудно себе представить, что в искусстве все позволено. Если мы люди верующие и понимаем, что есть истина, значит не все позволено.

Мы сейчас без конца говорим об экономике, оплате, заработке. Но заплати мне хоть два миллиона, я лучше, чем могу, не нарисую. А чтобы каждый умел рисовать предельно, как он может, — для этого над тобой должен быть какой-то Господь Бог, который вам не позволяет сделать ложный шаг ни в оценке собственных способностей, ни в оценке своего товарища.



Андрей Тутунов

Я вам напомню прекрасный образ Экзюпери. Собор соткан из камней, но каждый камень не умален, он имеет свое значение и благодаря идее Собора оправдан. А вот когда каждый камень кричит, что знает Истину, получается груда...

Мне кажется, этот образ очень напоминает нас сегодня. Отказавшись от вселенской истины, мы превратились в груду какого-то тяжелого мусора, каждый «камень» не хочет уступить и любая вспышка эгоцентризма преподносится как свобода творчества.

Вообще-то вопрос свободы творчества для меня сегодня неоднозначен. Вспышка такого разнузданного сатанизма, какую мы видим на телевидении, в других местах, настораживает и пугает. Мне кажется, задача Союза — во что бы то ни стало пробить регулярную серию на телевидении и говорить о духовных проблемах, о покаянии.

Покаяние — это не просто слово. Мы все должны пройти именно покаяние, потому что все причастны к тем нарушениям, деформациям, злоупотреблениям, что были в стране. Я думаю, что особенно нам, деятелям культуры, которые планомерно, десятилетиями поддерживали своими произведениями этот режим, создавали культ, нельзя отстраняться от того, что было.

Вместо этого мы наблюдаем сегодня нечто прямо противоположное, какой-то опасный ажиотаж в отношении денег. Какое-то помешательство с этими деньгами. Раньше только крупные чиновники держали валюту в Женевском банке, а теперь и художники научились.

Ну все-таки надо же стыдиться! Все-таки нельзя же так — все продавать за рубеж и только об этом говорить! Что же получается? У нас искусство превратили в политическую агитацию — а на Западе? Я столкнулся у них с этой машиной, которая пропагандирует искусство. И вы знаете, эта машина — не менее страшная. Она подбирает людей и пропагандирует их искусство точно так же, с тем же напором, что и у нас. Так что не надо ничего идеализировать. Надо реалистично на это смотреть. Когда я слышу о таком безоговорочном противопоставлении: у нас все плохо, а там все хорошо, — я думаю, что много лжи в этом противопоставлении.



Виктор Эльконин

Мне кажется, драматизм нашего положения заключается в том, что условия существования изменились, а наша внутренняя идеология осталась старой. Перестройка индивидуальная, перестройка личности — дело чрезвычайно трудное; за год или за два этого не сделаешь. И не только потому, что в нас сидит то, что пережито. Главное — отношение к искусству у нас осталось в общем-то прежним. Как служило искусство все эти годы — сначала культу, потом волюнтаризму, потом застою, — так и сейчас оно служит перестройке. Представление о том, что искусство вообще не должно служить, — это самая трудная перестройка своего внутреннего «я». Мне кажется, идея служения настолько довлеет над искусством, что избавиться от этого наследия, от такого внутреннего состояния для большинства из нас почти невозможно. Во всяком случае, это задача каждого в отдельности. И, конечно, нашего творческого Союза в целом.

Долгие годы мы прожили под знаком воинствующего провинциализма. Не так просто выдохнуть это наследство. Все проблемы, которые ставило перед нами время, остались неразрешенными, но давайте признаемся, что мы и сейчас не можем их решить.

Сейчас возникают опасения, что будет, если мы начнем развиваться под влиянием Запада. Не станем ли мы провинцией Европы? Но это вопрос довольно сложный. Когда русские купцы Щукин и Морозов собирали коллекцию совре-

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ — КАКИМ БЫТЬ?

Это имеет отношение к вопросу о Союзе. Мне кажется, нам надо помнить, что разрушать легче, чем создавать.

Действительно, у нас очень много пороков. Союз часто скатывается на какие-то бюрократические формы работы. Все это есть. Но все-таки, имея уже какой-то опыт, можно сказать, что когда у нас что-то разрушается, то становится еще хуже...



Иван Лубенников

У меня ощущение, что здесь собрались люди, знакомые давным-давно, когда они еще были молодым поколением, и между собой решают, как быть с тем миром, который окружает их.

А на самом деле вопрос сейчас прежде всего стоит о том, станет ли Союз замкнутой и безразличной к происходящему системой, займется самим собой как самоцелью (самобичеванием, самопестованием, самообеспечением — я не знаю, каким еще «само»). Или же он попытается войти в ткань культурной жизни нашего отечества, занять в этой культурной жизни достойное, подобающее ему место.

Да, Союз нужен художнику. Нужен, несмотря на то, что многое рушится из того, что существовало до сих пор. Я не представляю себе жизни без центрального Союза. Это может быть совершенно плачевным — отсутствие такой организации, сводящей в себе интересы целиком профессии — профессии достаточно многогранной и сложной. Но когда наступают времена тяжкие, нужно, наверное, даже не искать, а хотя бы принимать к сведению существующие собственные проблемы. Осознать свои функции.

Существуют острее проблемы нашей повседневной жизни. Мы до сих пор, скажем, подвержены диктату ВААП в охране авторских прав. Совершенно невыносимые пошлины, невыносимые средства надо платить за то, что охраняют твои авторские права. И нет законодательства по этому поводу. Кто, как не Союз художников, должен заниматься этим? Где, как не в Союзе художников СССР, должен быть создан отдел, я не знаю, юридический, который бы занялся разработкой и охраной авторского права? Кто будет писать, создавать вообще закон о творческих Союзах, которого нет до сих пор? Мы будем ждать вариантов и предложений Минюста? Достаточно мы получили законодательных актов, которые за нас написали специальные учреждения. Их качество вам всем известно. Разве это не функция Союза художников СССР?

Кто будет заниматься сбором, систематизацией и обработкой информации о том, что происходит сейчас в современной художественной культуре? Подробнейшим образом собирать эту информацию, систематизировать, направлять ее средствами массовой информации? Мы сейчас сомневаемся в каких-то качествах молодых, которых мы обзываем различными словами типа «авангард», а практически не знаем. Ведь я сейчас почти всем готов задать вопрос: а что сделал, где выставился тот или другой молодой художник? — и никто мне не ответит. У нас нет этой информации. Мы обо всем судим за глаза, и это в общем напоминает некую глухую оборону собственного мира. А ведь мир вокруг нас, и нам решать: жить с ним вместе или жить врозь. Врозь — это значит в разных странах. На

сегодняшний день это только так может быть. В одном отечестве жить врозь не удастся.

Я не перечисляю других серьезных проблем, стоящих сегодня перед нами, я хотел бы призвать всех к тому, чтобы в поисках вселенской истины мы не поступались собственной обязанностью заметить, увидеть, попытаться понять истины маленькие, из которых, наверное, в результате и складываются решения крупные, которые ведут к благоденствию, к доброжелательному отношению друг к другу.



Вадим Полевой

Сейчас в нашем искусстве сложилась новая ситуация. Как будто закончилась и гражданская война, и иностранная эстетическая интервенция. Можно говорить о том, что реальностью стала свобода творчества и демократизация художественной жизни. Сразу заметим, что эти принципы не совпадают друг с другом (во всяком случае, не совпадают полностью). Демократизация художественной жизни дает приоритет большинству (здесь большинство господствует над меньшинством). А свобода творчества совершенно не действует с помощью большинства голосов: свободна личность художника, свободен художественный вкус зрителя...

Вопрос в том, как жить нашему искусству в новой ситуации?

Мы знаем, как ведет себя в искусстве тоталитарная власть, как ведет себя цензурная. Прекрасно знаем, как осуществляется власть аппарата. Но мы пока не знаем, как поведет себя новое советское народовластие.

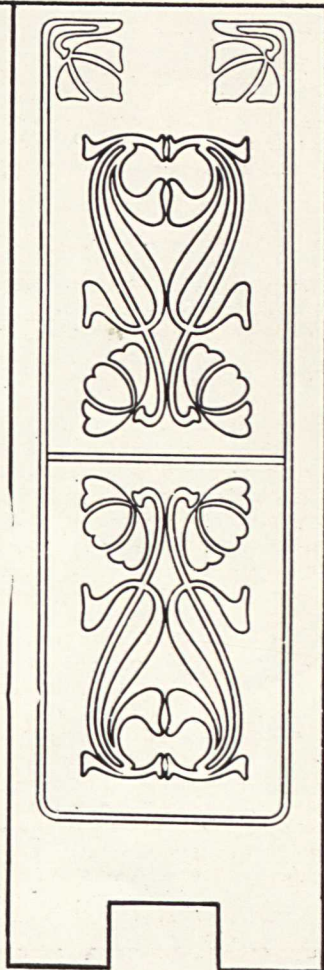
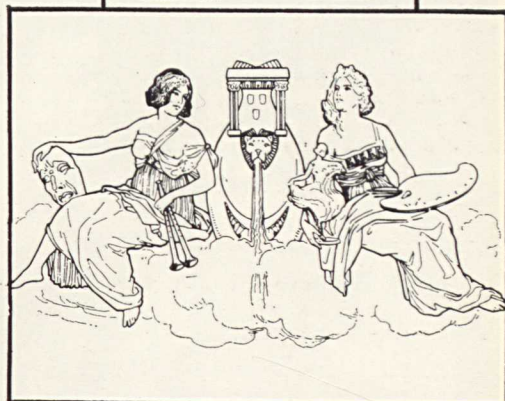
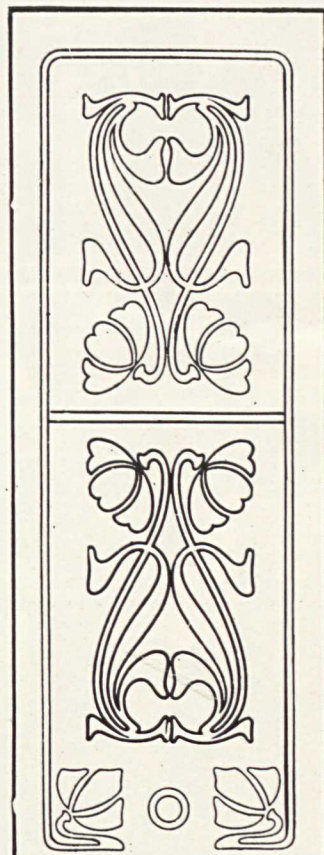
Действительно ли оно не будет вмешиваться в художественные дела? А если будет, то как это произойдет? Пока что мы увидели чисто аппаратные победы, в частности, назначение хорошего человека на роль нового министра культуры. В течение полугода это вырабатывалось. С другой стороны, нам приготовили проект о налогах, местные советы продолжают думать о грабительской плате за мастерские, обо всем, что ведет к истреблению художественной деятельности.

Что дальше? Будет ли новая власть и дальше финансово душить искусство, не вмешиваясь политически? Я привык в таких случаях искать помощи у партии. Но сейчас и она устранилась. Мы взяли курс на самостоятельность и на самоуправление. Значит, надо самим заниматься всеми этими прямыми и реальными делами.

Свободу надо научиться оплачивать. Свобода не может быть гарантирована, если основана на податках. Проблема сегодня заключается в том, что мы не можем отвечать на вызов рынка снижением эстетического качества того, что имеет марку СХ СССР. Но вот организация комбинатов, которые могли бы делать все — от портретов и надгробий до интерьеров — это в наших силах. Здесь мы можем использовать накопленный опыт. А он у нас — немалый.

Если мы сами стали самостоятельными и независимыми, то мы принимаем на себя всю полноту ответственности за искусство нашей страны. Ведь кивать больше не на кого. Вина больше не будет, кроме нас самих.

Материал подготовил Л. Невлер



«Я очень не люблю облизывать марки»

Екатерина Саенко

Художник кукольного театра и есть современный художник в идеальной ситуации. Искусство, которому он намерен служить, содержит в себе все формы обращения с материалом, все способы экспозиции объектов. От инсталляции до хепенинга — и дальше, дальше, дальше.

Нам с вами, дорогой читатель «ДИ», Рей Нусселяйн, о котором тут пойдет речь, интересен в первую очередь как художник, обретший завидную свободу в скромных условиях своего театра «Зонтик».

Луч света выхватывает из темноты длинную фигуру человека, вылезающего из большого ящика, стоящего на сцене.

— Здравствуйте, вы уже здесь? — говорит Рей Нусселяйн, вглядываясь близорукими глазами в темный зал, — значит вы получили мою открытку? Нет? А как же вы узнали, что я вас жду?

— Наверное, я не приклеил к открытке марку. Я очень не люблю облизывать марки. Следовало бы придумать для них клей повкуснее.

Так начинается спектакль «Маленький Пи». Рей сразу необыкновенно располагает к себе. Он и его зрители имеют в зале совершенно равные права: любой может задать вопрос или рассказать что-нибудь — Рей всегда радуется этому.

Его спектакли рассчитаны на детей от 3 до 8 лет. Он не сюсюкает, не «встает на корточки», не пытается что-нибудь упростить или обмануть своих зрителей, что-то скрыть от них. Когда в спектакле «Маленький Пи» Рей пытается открыть какую-то дверцу своего ящика, Пестиленс — длинноносый и ворчливый приятель Рея — протестующе вопит: «Не открывай! Иначе они все узнают секрет!» «Подумаешь, секрет, — пожимает плечами Рей, откидывая дверцу, за которой открывается все «закулисье» театра кукол и его рука, движущая Пестиленсом, — все и так знают, что это я тобой двигаю». И от этого экскурса в машинерию театра Пестиленс не кажется зрителем только тряпичной куклой с длиннющим носом — он воспринимается как часть Рея, по-настоящему живым.

Образный, яркий мир театра «Параплюи» обязан своим появлением на свет именно своему директору-режиссеру-драматургу и единственному актеру Рею Нусселяйну. Это он придумал и рассказал своим зрителям о том, что по небу нужно ходить босиком, чтобы не пачкать его грязными ботинками, о том, что усы кротов одновременно являются стеблями цветов, а кусок ясного неба нужно всегда носить над своей головой вне зависимости от того, какая погода на дворе. Рей абсолютно доверяет своей публике, его истории — скорее канва, которую каждый вправе расцветить своей фантазией. Показывая на один из ящиков своего сундука, он объявляет, что здесь спит большой сердитый гнев и не нужно его будить. Рей несколько раз повторяет эту фразу о большом сердитом гневе, не только раззадоривая любопытство детей, но и заставляя их задуматься — что же это может быть? Когда этот ящик наконец открывается, большой сердитый гнев оказывается оглушительной трещоткой, грохот которой, кажется, наполняет зал и после того, как Рею наконец удастся его усмирить. Правила игры заданы, и мы начинаем задумываться, как же может выглядеть, скажем, старое сморщенное желание? В другом спектакле Рея оно оказывается бумажной елочной игрушкой.

Афиши с изображением зонтика («параплюи» по-датски — зонтик) узнают дети Дании, Швеции, Бельгии, Франции, Англии, Швейцарии и Италии — эти и другие страны включает в себя гастрольная карта «Параплюитеатра». Осенью прошлого года на международном фестивале детских театров в Ростове-на-Дону «Параплюитеатр» дал 4 спектакля и совершенно покорила публику. После спектакля взрослые и дети толпились возле Рея Нусселяйна, благодарили его, спрашивали о чем-то, никто не хотел уходить, это было как бы продолжением спектакля. Рей признался, что он впервые выступал в стране, языка которой не понимает, для него это был довольно неприятный опыт. Дело в том, что спектакли Рея Нусселяйна построены на постоянном общении со зрителем: не имея зафиксированного литературного текста, они сознательно зависимы от того, какие вопросы задают дети, как они реагируют.

Огромный интерес и детей, и взрослых вызывают куклы — актеры театра «Параплюи». Их, как и весь реквизит, Рей Нусселяйн делает своими руками. Все они — бабушка Йоргансон, старый Якобсон, Пестиленс, самый маленький ребенок, самая любимая кукла — очень разные, сделаны с разной степенью совершенства и сложности: старый Якобсон — марionетка из папье-маше, а самая любимая кукла — завязанный узлом носовой платок, но все они одинаково излучают, вернее, отражают тепло и нежность их создателя, который обращается с ними с необыкновенной осторожностью и деликатностью, для него они — живые. «Все мои истории — чистая правда», — говорит создатель «Параплюитеатра». И действительно, то, что он рассказывает детям, — не сказки, скорее это мир, увиденный глазами ребенка, но показанный и рассказанный нам гениальным взрослым, который сумел трансформировать детские впечатления в прекрасный, пусть и существующий только пока длится спектакль, мир — уголок рая, расцвеченный красками фантазии ребенка.

Зонтик спектаклей «Параплюитеатра». Очень хочется, чтобы хоть изредка этот оберегающий и объединяющий зонтик распахивался и над головами советских детей.

Народ — произведение индивидов

Густав Шпет

Все растущий интерес к изучению так называемых национальных меньшинств возвращает внимание науки к проблемам этнической психологии, и мне показалось своевременным еще раз выступить с защитой своих взглядов, в убеждении, что они могут иметь реальное значение для разработки новой еще у нас научной дисциплины.

Этническая психология располагает необъятным материалом, но отличается большой неясностью в определении своих задач и в установлении собственного предмета.

Уже Гиппократ пробует связать особенности народных характеров с различиями климата и географических условий.

У этнической психологии есть богатое историческое содержание, которое не перестает возрастать. Тем не менее с самых разнообразных сторон приходится встречать сомнение относительно права на существование этнической психологии.

Такое разногласие вызвано главным образом крайней неясностью в определении предмета этнической психологии.

«Задача такой науки, в общем, следующая: подготовить познание народного духа, или: открыть те законы человеческого духа, которые имеют приложение там, где только совместно живут и действуют многие как некоторое единство» (Штейнталь).

В этнической психологии можно выделить две части: первая говорит о духе народа вообще, об общих условиях его жизни и деятельности — она устанавливает общие элементы и отношения развития духа народа; вторая, напротив, конкретна, в ней речь идет о действительно существующих частных формах народного духа и об их развитии.

Все недоумения, связанные с понятием «духа», происходят из полной логической неуясненности понятия коллективного единства.

Коллектив — субъект совокупного действия, по своей психологической природе есть не что иное, как общая субъективная реакция коллектива на все объективно совершающиеся явления природы и его собственной социальной жизни и истории. Каждый исторически образующийся коллектив — народ, класс, союз, город, деревня и т. д. — по-своему воспринимает, воображает, оценивает, любит и ненавидит объективно текущую обстановку, условия своего бытия, само это бытие — и именно в этом его отношении ко всему, что объективно есть, выражается его «дух», или «душа», или «характер», в реальном смысле.

Если мы сами непредвзято подойдем к отысканию средств в психологических переживаниях индивидов, составляющих какую-либо естественную группу, то мы должны будем признать, что эти сходства отнюдь не составляют какого-либо особого «духа», а зависят прежде всего от сходств соответствующих психофизических и антропологических организаций.

«Дух» отображает, таким образом, действительность, обнаруживая перед нами в конденсированном виде некоторую структуру переживаний коллективной организации. Дух здесь не самостоятельное и отрешенное бытие, но и не чисто идеальная сущность, равно и не состоящие индивиды вне его воли и управления, а чуткий орган коллективного единства, откликающийся как рефлексивно-невольно, так и творчески-сознательно на

всякое событие в бытии этого единства.

Простое констатирование того, что конкретная форма индивидуальной душевной жизни не мыслима иначе, как в виде формы социальной, наводит на мысль о новом виде психологического исследования — этнической психологии.

Если этническая психология есть наука о «духе», то только в этом смысле.

Обратимся теперь к другому основному для нас понятию «коллективного». Для нас коллективность выступает всегда как реализованная коллективность.

Понятие «коллективности» встречается со значением массы, или множества. Здесь под коллективным понимается неопределенная совокупность экземпляров, сходных по виду. Каждый индивидуальный экземпляр в массе есть элемент, а не член целого: во всяком случае, индивидуальные различия для целого здесь — несущественны. Такое рассмотрение наперед исключает также наличность взаимодействия элементов или членов массы.

Говорить о применении этого понятия коллективного к духу не приходится. Факт здесь сводится к констатированию того, что при некоторых обстоятельствах известная группа, или «масса» индивидов, «толпа», испытывает одинаковые переживания или совершает одинаковые действия.

Что же касается усиления самих реакций, то так же несомненно, что речь идет не о повышении всей душевной деятельности индивидов, а только некоторых сторон ее, так что ее изучение остается в пределах индивидуальной психологии. Поэтому «коллективная душа» не есть какое-либо реальное существо или бытие «над» и «между» индивидуальными душами, а есть именно сходство известных переживаний и действий индивидов. Установление этого сходства достигается, как указано, игнорированием всех частных особенностей индивидов, что нивелирует их по одному крайне низкому уровню единообразия.

Предметом научного изучения такой коллектив как в целом, так и в членах является не в своей конкретной реальности, а в некоторой искусственной «средней», выражаемой числом, статистически. Другими словами, это изучение направлено не на анализ реальных, например, причинных зависимостей, а на некоторые отвлеченные или логически конструируемые определения и отношения.

О характере в этом смысле «духа» как коллективного не может быть речи.

Новое и весьма важное значение понятия «коллективности» мы находим, когда мы принимаем во внимание взаимодействие, в котором находятся индивиды, составляющие группу. Собственно говоря, мы изучаем само взаимодействие как некоторый «продукт» или «результат». Такой коллектив мы мыслим расчлененным, на долю каждого члена и индивида выпадает выполнение своей особенной функции, связывающей его с целым. Можно характеризовать поэтому такую коллективность как организацию. Разнообразное действие организации понимается нами как некоторая внутренняя согласованность членов и элементов в порядке координации и субординации. Нередко такие отношения характеризуются как социально-психологические. Я думаю, что добавление здесь «психологические» излишне, так как оно дает повод к не-

правильному пониманию названных элементов как чисто психологических. Коллектив, характеризуемый взаимодействием, по существу есть динамический коллектив. Отношения в динамическом коллективе не психологические, а социальные определения. Коллектив в этом смысле не может быть объектом психологии.

Последнее значение трудно поддается определению и вследствие этого часто ускользает от наблюдателя.

Я затрудняюсь характеризовать этот коллектив как-нибудь иначе, как только назвав его коллективом типа.

«Тип» не означает здесь «нормы» или «идеала». Здесь «тип» надо сопоставлять с «типом», как употребляется этот термин в характеристике художественных произведений: он необходимо включает элемент творчества. Тип в этом смысле коллективен, потому что он «собирается», «составляется» из элементов, черт, признаков; он и в высшей степени индивидуален как по полноте признаков, так и по своей незаменимости. Это — не есть «средняя», всегда обедненная по сравнению по крайней мере с некоторыми индивидуальными слагаемыми, и не есть совокупность сходств, так как «различия» включаются в тип как особенно «типические». Тип до крайности интенсивен и индивидуален, он не результат обобщения, обезличивающего индивидуальное, а репрезентант многих индивидов.

«Составление» такого коллектива в высшей степени трудно, потому что переживание нельзя изобразить иначе как соотносительно предмету переживания.

Социальные явления, язык, миф, нравы, наука, религия, просто всякий исторический момент вызывают соответствующие переживания человека. Как бы индивидуально ни были люди различны, есть типически общее в их переживаниях как «откликах» на происходящее перед их глазами, умами и сердцем.

Такие отклики, душевное эхо, раздаются не только на голоса и раздражения, идущие из объективной природной среды коллектива и из его социальной и исторической обстановки, но они выражают также его душевное отношение к понятиям и идеям — «идеальным предметам». Таково отношение «души» к науке, к философии. Может быть, нигде так ярко не сказывается психология народа, как в его отношении к им же «созданным» духовным ценностям.

Здесь именно этническая психология может найти свой особенный и самостоятельный научный предмет.

«Дух» как коллективный субъект, действительно, объективируется, выражается в языке, мифах и прочем содержании этнической психологии, но «выражается», как мы знаем, не только «дух», но и другие «значения» и «смыслы». Какую бы роль мы ни приписали «духу», он не является началом объясняющим.

Этническая психология — описательная психология, изучающая типические коллективные переживания.

Вопрос о предмете науки сам по себе уже вопрос методологический.

Приходится считаться с тем методологическим мнением, согласно которому описание вообще лишь предварительная ступень в научной работе. За описанием необходимо должно следовать объяснение, которое будто бы только и делает науку наукой. Такое мнение есть отголосок старого рационалистического, восходящего к Аристотелю, представления

об истинном и высшем познании как познании из причин. В действительности отношения описательных и объяснительных наук вовсе не есть простая последовательность двух ступеней. Оба типа наук существуют рядом. Непосредственную целью и руководящею идеею описания служит не объяснение, а классификация и систематизация.

Объяснение, например, свойств биологически более совершенного организма из известных или только предполагаемых свойств его примитивного предка все это не нелепость лишь в устах того, кто имеет в виду в своих объяснениях наличность постоянных внутренних сил.

Если какой-либо народ под влиянием, например, религиозной пропаганды усваивает новый ряд привычных реакций на явления природы или собственного опыта, мы должны проследить последовательность в перемене его «настроений» и «мнений», но объяснить их «развитием души» народа или «задатков», «сил», «способностей» и т. п., заложенных в этой душе, мы не вправе. Другие резкие примеры — перемена места оседлости, революционная смена образа правления, радикально новое научное или техническое открытие и т. д. и вызываемая ими перемена быта, привычек или способов душевного отзвучия на них. Лучше было бы в таких случаях даже не называть соответствующее изображение «развитием» или «генезисом», хотя бы в результате и обнаружилось постоянство, которое связывало бы в определенное единство самые крайние моменты проследиваемой последовательности.

Так, например, перемены в национальном настроении могут столкнуться с устойчивостью классовых или профессиональных привычек, и наоборот.

Никто не мешает, однако, и при нашей точке зрения говорить об устойчивости «диспозиций» (приобретенных в коллективном опыте), постоянстве выработавшихся «внутренних установок», коллективной «апперцепции» и т. п., не нужно только за ними предполагать готовой «врожденности».

По отношению к коллективной — как социальной, так и этнической — психологии мне хотелось бы зародить и общее сомнение в приложимости к ней генетического объяснения.

Можно было бы допустить еще такое толкование развития коллективной душевной жизни, при котором последняя объяснялась бы структурою и развитием материальной жизни общества. Так, этнологи говорят не только о материальной, но и о «духовной» культуре народов.

Законы и теории наследственности, лежащие в основе такого типа объяснения, применяются индивидуально-распределительно.

Само собой разумеется, что генетизм в разнзначном смысле вызовет к жизни вслед за индивидуализмом и другие симптомы биологической метафизики.

Аберрация возникает оттого, что за индивидуом, за его синою, воображают «род» как некую субстанциальную сущность, преходящим проявлением которой начинают считать индивида.

Развитие языка, государства, права, религии, нравов и других форм — добавим, объективных форм — духа выходит далеко за пределы единичной души, какое бы участие мы в них индивидуума ни приписывали. Это-то и побуждает к «мистическому» допущению души коллективной.

Если бы нам все-таки пришлось говорить о «генезисе» и «развитии» коллективной «души», то это было бы только развитие самого коллектива — народа, класса и т. д. Он сам в своей коллективности — носитель, другого нет.

К генетическому объяснению психической жизни обращаются тогда, когда считают единственным ему противопоставлением объяснение механическое.

*
*

Вследствие этого у нас и получилось, что объективность, по которой направля-

ются вопросы социальной психологии, даются социологией и вообще так называемыми общественными науками, а этническая и, ее «продолжение», историческая психология направляются соответственно этнологией и историей вещей и идей, учреждений и культур.

Но идея проходит через головы людей, субъективируется, и в самое объективацию вносится субъективизм. Культурное явление как выражение смысла объективно, но в нем же, в этом выражении, есть сознательное или бессознательное отношение к этому «смыслу», оно именно — объект психологии.

Каждый член группы, в общей или меньшей степени, носит в себе духовную коллективность, известную под названием традиции, преданий, которые также можно рассматривать как систему духовных сил, определяющих настоящие переживания, впечатления и реакции индивида. Каждый живой индивид поэтому есть коллектив переживаний, где его личные переживания предопределяются всей массою апперцепции, составляющей коллективность переживаний его рода, то есть как его современников, так и его предков. В целом коллектив переживаний, носимый в себе индивидом, можно обозначить как его духовный уклад, и вот в чем мы ищем «значений второго порядка». Но обычно в изображениях духовного состояния группы данного места и времени мы берем даже не отдельных индивидов, а из «фрагментов» различных индивидов составляем цельный идеальный образ, тип эпохи, народа и пр. Эти типы суть типы духовных укладов.

«Духовный уклад» человека, народа, группы в своем реальном бытии своеобразно сочетается и переплетается с другими реальными «силами» исторической действительности и составляет, бесспорно, фактор среди других факторов ее. Дело историка или социолога — учесть значение этого фактора и при случае воспользоваться им для объяснения того или иного события исторической жизни. Но было бы совершенно превратным понимание этнической психологии, если бы мы из этого сделали заключение, что этническая психология вообще призвана быть объяснительной наукой по отношению к истории. Со своей стороны, история также только «случайно» может объяснять те или иные явления народного духа, хотя, несомненно, именно история создает предметную ориентировку душевных переживаний человечества, она устанавливает вехи, обозначающие путь «духа».

Для этнической психологии оказалось вредным предубеждение о мнимом параллелизме методов этнологии и этнической психологии.

Эмпирически душевная жизнь человека представляет ни к чему не сводимое и ни с чем не сравнимое своеобразие: «параллелизм», прилагаемый к объяснению душевных явлений, дает только лишний повод к их «овеществлению» и, следовательно, к затемнению их своеобразия. История только в том смысле может быть поставлена с развитием «духа», что по богатству ее содержания мы узнаем богатство человеческого духа: эксперимент, самонаблюдение суть методы психологического изучения, а не источники знаний, и их не к чему было бы прилагать, если бы не было истории, — только в истории человек узнает самого себя.

Духовная жизнь человечества, как и душевная жизнь человека, идет диалектическими толчками и скачками, периодами медленного накопления «душевной энергии» и внезапных «взрывов», революций, покорной душевной податливости или восприимчивости и бурного сопротивления, творческого разрушения того, что так трудно и медленно накапливается, и нового ленивого или легкомысленного созидания. Душевная жизнь человека и тем более духовная жизнь человечества — чудовищная фантазмагория, кошмар, а не планомерная эволюция семени, передаваемого и воспринимаемого по законам природы и в назначенные сроки. Тем не менее, а может быть, именно поэтому, проникновение в тайны душевных движений

так настойчиво требует вопроса: когда и как это началось? И это одинаково относится к созданию индивидуальных «диспозиций» и коллективных «укладов». Неважно, будем ли мы это называть «эволюцией» или как-нибудь иначе, важно только, что во всяком моменте исторической жизни есть свои «начала» или «зачинания».

Можно еще возразить, и так возражают, что указание на «народ» в названии этнической психологии потому не соответствует делу, что уже прошло то время, когда «народ» являлся «зачинателем», что уже теперь другие коллективные группировки играют определяющую роль в жизни коллектива и что тем более в будущем мы можем ожидать еще новых определенных коллективных форм.

Здесь кстати вспомнить то соображение Лапаруса-Штейнгаль о народе: «Расу и племя человек определяет для себя субъективно, он причисляет себя к нему; мы спрашиваем человека, к какому народу он себя причисляет». И далее прекрасная мысль: «Народ есть духовное произведение индивидов, которые принадлежат к нему; они — не народ, а они его только непрерывно творят. Выражаясь точнее, народ есть первый продукт народного духа: так как именно не как индивиды творят индивиды народ, а поскольку они уничтожают свое отъединение».

Народ есть всегда создающееся, историческое целое.

Сознание народа, что он есть этот народ, есть объект этнической психологии как особое переживание: «народности», национальности и т. п. Анализ этого переживания показывает, что все его содержание складывается из присвоения себе известных исторических и социальных взаимоотношений и в противопоставлении их другим народам. «Духовный уклад» народа есть величина меняющаяся, но неизменно присутствующая при всяком полном социальном переживании. Духовное богатство индивида есть прошлое народа, к которому он сам себя причисляет.

Человек, действительно, сам духовно определяет себя, относит себя к данному народу, он может даже «переменить» народ, войти в состав и дух другого народа, однако опять — не «произвольно», а путем долгого и упорного труда пересоздания детерминирующего его духовного уклада. Духовный уклад индивида и есть дух его народа.

«Народ» в психологическом смысле есть исторически текущая форма, и если бы на наших глазах эта форма перелилась в новые формы — мы были бы только последовательны, если бы признали, что народились новые народы.

Цитаты из труда Г. Г. Шпета «Введение в этническую психологию» (см.: Г. Г. Шпет. Сочинения. М., изд-во «Правда», 1989) выбрала и скомпоновала Ада Сафарова.

Послесловие

Густав Густавович Шпет был философом, эстетиком, этнологом. Родился в Киеве в 1879 году и был представителем «киевлян» — целого сектора в русской культуре конца XIX — начала XX века, обеспечившего себе возможность проявиться благодаря Университету Св. Владимира, Духовной Академии, Киево-Печерской лавре — с первым русским общена-

циональным памятник государственным деятелям П. Столыпину в ней и Владимирскому собору, построенному как первое национальное дело всей художественной России. Среди действующих лиц «киевляны» — Н. Бердяев, Л. Шестов, С. Булгаков и князь Е. Трубецкой, профессорствовавшие в городе, многие другие деятели общественных движений и культуры. Среди них, например, недавно возвращенный и открытый заново «киевлянин» — исследователь мифологии Я. Голосовкер. Вся эта информация важна: нужно понять корни рождения, быть может, самого выдающегося философа-эстетика России XX века.

Г. Г. Шпет не покидал Отечества, он не эмигрант. Наоборот, с возникновением пафоса нового культуростроительства Республики в 1918 году он один из активнейших деятелей послереволюционного «внутриутробного» Ренессанса, есть и такое определение времени 1918—1925 годов, но, как таковой, философ скоро оказался не у дел. Так что фигура Г. Г. Шпета — это одиночество неудачника, оказавшегося к сегодняшнему дню ни там, ни там; ни с теми, ни с другими.

Г. Г. Шпет стал профессором Московского университета на историческом факультете в 1918 году. С 1923 по 1929 год он был вице-президентом Российской, а затем Государственной Академии Художественных наук (ГАНХ). Писал книги, выступал, руководил, или помогал руководить, десятком учреждений. По его инициативе открывается Кабинет Этнической психологии при Московском университете. Г. Г. Шпет один из основателей московского лингвистического кружка. Директорствовал в им же созданном Институте научной философии. Преподавал в институте Слова. Читал лекции в Военно-педагогической Академии.

Как видим, биография Г. Г. Шпета — это медленное продвижение творческого человека к лагерю. Накануне 1930-х годов оборвалась его яркая педагогическая и просветительская деятельность. Идет чистка. Все ряды советской науки укрепляются новыми кадрами, которые мы еще застанем бодрыми и живыми в 60-е и даже 70-е годы. Наступает конец ГАНХа. В январе 1929 года раздается «академическое дело», похожее на шахтинское, арестован выдающийся русский историк С. Платонов. 27-м декабря 1929 года датируется секретная директива о ликвидации кулачества как класса. С 1931 года разливается эйфория нового сознания. Новая эпоха постепенно (неправда те, кто говорит, что на протяжении десятилетий было одинаково плохо) напоздает новым ледниковым периодом. Г. Г. Шпет уходит в тихие гавани: переводит с иностранных языков, а по свидетельству родственников, он знал их семнадцать; и научные комментарии к книгам затухающих издательств, например, «Академии». Старая культура незаметно приобретает вид подстрочных примечаний. Так, в 1934 году «Academia» выпускает специальный том комментариев Г. Г. Шпета к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, и этот комментарий является образцом академической работы, невероятной в наше время. С 1935 года Г. Г. Шпет в ссылке в Енисейске Красноярского края. В 1937 году там же его арестовывают за участие в создании Большого немецко-русского словаря, издателя которого «сели» в Москве за пособничество Германии. Далее Томский лагерь, в котором Г. Г. Шпет исчез, по официальной версии, умер 23 марта 1940 года. Но верна ли эта дата?

Он не был эмигрантом, и потому его книги можно было купить в букинистических магазинах Москвы конца 50-х и в 60-е годы. Он как бы не исчезал. Государственной культурой он не принимался во внимание. В 1959 году вышла в свет «Феноменология духа» Гегеля (IV том Сочинений Гегеля) в переводе Г. Г. Шпета. В конце 50-х — начале 60-х годов вообще неожиданно много стало выходить хороших книг, серьезных переводов: они были подготовлены такими вот смертниками 1930-х годов. До ссылки Г. Г. Шпет работал над редакцией нового перевода

сочинений Шекспира, написав 15 листов комментария к трагедиям Шекспира. В скором времени в литературном издании ИМЛИ «Контекст» выйдет работа Г. Г. Шпета «Герменевтика и ее проблемы», написанная в 1918 году, соотносимая по содержанию с работой немецкого философа Х. Г. Гадамера, переведенной и изданной у нас в 1988 году.

Источником развития мысли двух философов послужил Э. Гуссерль, по сути основоположник новейшей европейской философской проблематики — феноменологии, которая обращена к задачам построения индивидуального человеческого существования, то есть пытается осознать конкретный опыт человека как «вовлечение» в окружающую жизнь. У Э. Гуссерля Г. Г. Шпет учился, находясь в заграничной командировке в Геттингенском университете. Он явился непосредственным связующим звеном русской и европейской, в основном немецкой, школ философствования — философии как науки, как «строгости мышления», как специфического типа знания.

Но точки соприкосновения Г. Г. Шпета и современной ему и становящейся заново современной и нам культуры начала XX века оказались не поддержанными, и сегодня, кажется, с Г. Г. Шпетом не связаны надежды на Возрождение русской философии. Он слишком европеец, он последовательный традиционалист по способу думать, он опять не ко двору. Нет семинаров, воспоминаний о нем, интересных исследований, публикаций, кроме того, что в состав «избранного» философского наследия 1989 года вошла книга и Г. Г. Шпета (приложение к журналу «Вопросы философии»). Он не испытал кризиса сознания: соприкосновение со жгучими социал-демократическими проблемами и языком описания действительности, принятой в русской марксистской и квазимарксистской кружковой работе, прошло для Г. Г. Шпета бесследно. А. Луначарский, А. Ремизов, Е. Замятин, Георгий Федотов, Б. Савинков, Ф. Степун, М. Пришвин (имена названы лишь для панорамности) изжили мучительно и каждый на свой лад встречу с миром абстрактной схемы человеческого упорядочивания, социалистическую идею войны всех против всех. Г. Г. Шпет не последовал и в сторону «Вех», куда устремились неорелигиозные философы С. Франк, П. Струве, С. Булгаков, Н. Бердяев.

Со времени исчезновения Г. Г. Шпета из жизни — на протяжении 1935—90 годов, более полувека, мы лишились очень многого, приобрели много лишнего, недостоверного, свели свободу к аду в человеческих отношениях, лишились доверия к другому: к тому, что составляет основу коммуникации. Г. Г. Шпет за 20 лет — 1914—34 годы — успел написать более десяти книг, не считая статей и текстов выступлений и докладов. Интерес его сосредоточивался на трех темах, которые им воспринимались как личные темы мировоззрения и такими же мы их и должны видеть сегодня. Это тем более следует понять, что «ДИ» на своих страницах опубликовала за год большое число философских контекстов различных авторов, и можно подводить предварительные итоги.

Областью органического интереса Г. Г. Шпета была философия слова — философия мысли. Его работа «Внутренняя форма слова» (1927 год), несмотря на гегелевскую рационалистическую лексику, как и ряд других работ, построена на учении В. Гумбольдта о языке. Язык — это не объект культуры, но, наоборот, являясь «от начал» субъектом деятельности-творчества, он становится и содержанием культуры, формой ее существования. Язык формирует культуру намного последовательнее и безысходно точнее, чем это кажется тем исследователям, которые занимаются исключительно социально-историческими проблемами. Культура — это смысл, но и слово, точнее, речь — это смысл.

«Сердцевину» историософии Г. Г. Шпета и ее метода составляет общеполитический интерес к историко-генетическим

проблемам культуры. Тут и философия искусства, лингвистика, поэтика. «Эстетические фрагменты» Г. Г. Шпета (Москва, 1922 год) превосходят, по мнению специалистов, выходы французов и немцев на семиотику. Просматривается близость философа к работам Р. Якобсона, Г. Винокура, лингвистов раннего призыва структурализма. Предметом особо глубоких размышлений Г. Г. Шпета была судьба русской культуры, ее внутренний раскол, внутренняя раздвоенность и полярность. Была жажда интерпретации культуры на путях приобщения ее к гуманистической традиции, идущей из античности. Рядом с ним с дореволюционного времени мы узнаем многие лучшие имена поэзии, литературы — Вяч. Иванов, М. Гершензон, А. Белый, а также последующие поколения — В. Асмус, А. Габричевский, Б. Ярхо, — это культура, проблемы которой сохранялись до 1960-х годов в оппозиционных очагах поэзии (дом Б. Пастернака или коммунальная комната никому не известного выдающегося писателя С. Кржижановского, изданного, наконец, в 1989 году — кстати, киевлянина).

Третья форма «самочувствия» Г. Г. Шпета — это его этнологические исследования. Он пришел в этнопсихологию не от полевых экспедиций и не от интереса к национальным проблемам. (Таковые просто тогда считались недопустимо неприличными, удобными разве что так называемым, мелкобуржуазным деятелям толпы, не принимаемым в верховных сферах культуры.) По воспоминаниям украинских, прибалтийских или кавказских деятелей национально-освободительных и прочих движений видно, как не принимала их претензии вершить духовную судьбу народов творческая русская или русскоязычная интеллигенция 1910—22 годов. Версальский мир 1918 года и крах Германии сильно перевернули построения, и появление американцев в Европе при президенте Вильсоне заставило европейцев и русских задуматься, кто они таковые. И тут уж, при общем упадке цивилизации после 1921 года, после «Заката Европы» в СССР и Германии, на всем континенте занялись национальными проблемами. Вся эта интеллектуальная авантюра тех лет находит вне Г. Г. Шпета. Он остался в стороне также и от краеугольных научных построений этнологии — Д. Анучина, Вс. Миллера или Д. Зеленина, крупнейших исследователей этнопсихологии в Европе.

Книга Г. Г. Шпета «Введение в этническую психологию», 1927 года, была основана на его лекциях и публикации 1917—18 годов. К сожалению, Г. Г. Шпет как первооткрыватель идей работал в окружении непонимания. К 1927 году были сняты с повестки дня все серьезные трактаты научной этнологии, психологии, социологии. Но Г. Г. Шпет успел сделать главное: проработал понятия, метод, исходные основания науки, которая пятьдесят лет не была нужна. И только кризис всей национальной системы Евразии заставляет сегодня в операционных целях постижения сущности звать к жизни мнения народных депутатов и особенно народных депутатов, истоко изобретающих наперед научные формулировки, зачастую оскорбляющие народы, игнорирующие духовную историю человека. Между этнической «обобщенностью» и индивидуом очевидна общность, но ее природа двуединая: насколько народность, институты народа определяют собой индивида, настолько индивид и его творческая работа по преображению этноса делает этническую «обобщенность» субстратом истории. Вот credo Г. Г. Шпета: «Человек, действительно, сам духовно определяет себя, относит себя к данному народу, он может даже «переменить» народ, войти в состав и дух другого народа, однако опять — не «произвольно», а путем долгого и упорного труда пересоздания детерминирующего его духовного уклада. Духовный уклад индивида и есть дух его народа».

Айдер Куркчи



Падалка
Иван Иванович
Профессор живописи

1894 — 13 июля 1937 года.
Расстрелян.
Учился в Киевской Академии художеств в мастерской М. Л. Бойчука. Работал в коллективе его учеников, возглавившем монументальное творчество на Украине. Член АРМУ. Преподавал в керамических техникумах, иллюстрировал книги. Репрессирован 30 сентября 1936 года. Однодезель М. Л. Бойчука и В. Ф. Седяра. 13 июля 1937 года «за участие в контрреволюционной организации» приговорен к ВМН. В 1958 году реабилитирован.



Лапицкий
Савелий Яковлевич
Плакатист,
промграфик

Родился в 1924 году. В Отечественную войну — фронтовой авиамеханик.
Репрессирован 1 января 1949 года. Военным трибуналом приговорен к 10 годам ИТЛ и 5 годам поражения в правах. Срок отбывал в ОКБ Красноярск (шарашка), в с. Ермаково Красноярского края, на 503 стройке «мертвой дороги «Салехард—Игарка». Освобожден выездным судом Красноярск в 1954 году. Реабилитирован в 1959 году. Выставляется с 1959 года. Живет в Ленинграде.



Тимирев
Владимир Сергеевич
График, художник
анималистической
игрушки

Родился в 1914 году в Петербурге — 1938 (ВМН?)
Учился у А. И. Кравченко. Работал в НИИ Игрушки в Загорске, а также иллюстратором в журналах и газетах. Репрессирован в 1938 году по доносу. Постановлением НКВД СССР от 17 мая 1938 года приговорен «К 10 годам без права переписки». Реабилитирован посмертно 27 октября 1956 года. Произведения имеются в Загорске в Музее игрушки.



Сафонова
Елена Васильевна
График, сценограф

1902 — 1980
Училась в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде (ок. 1928 — 1932). Иллюстрировала детские книжки, журналы «Чиж» и «Еж». Репрессирована 10 июня 1932 года. Проходила по делу Хармса, Введенского. Выездной сессией коллегии ОГПУ 17 июня 1932 года приговорена к высылке сроком на 1 год. Была выслана в г. Орел. Реабилитирована в 1958 году.



Рогальская
Дора Моисеевна
График, живописец

Родилась 9 ноября 1907 года в Берлине. Училась в Академии художеств. Репрессирована в Москве 21 июня 1941 года. Следствие проходило в Бутырской и Саратовской тюрьмах. Приговорена ОСО к 5 годам ИТЛ и поражению в правах (минус 38 городов). Срок отбывала в Карлаге — Долинка, Макатай. Освобождена в июле 1946 года. 12 декабря 1956 года реабилитирована.

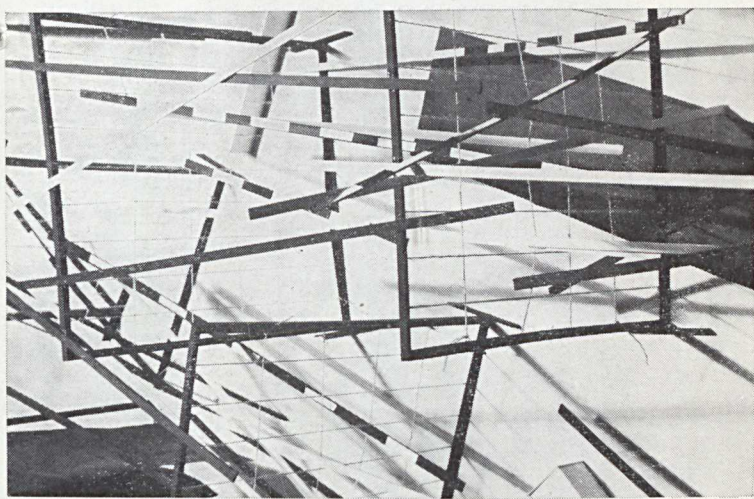


Курликов
Борис Семенович
Живописец,
оформитель

Родился в 1918 году в г. Хотин (Западная Украина), ныне Черновицкой области. Окончил 4 класса начальной школы. Стремясь получить художественное образование в СССР, перешел в 1939 году государственную границу и был арестован. Приговорен ОСО сначала к 3, а затем еще к 5 годам ИТЛ. Срок отбывал в Ивдельлаге. Интернирован в Верхотуринск. В 1947 году вернулся в Хотин, вместо паспорта получил удостоверение как СОЭ (социально-опасный элемент). В 1974 году реабилитирован.

Публикация Валентины Тихановой

ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПОИМЕННО НАЗВАТЬ...



Выставка «Среда и пластические искусства»
Москва.
Центральный Дом художника

Инсталляция с раскладушкой

Ольга Кабанова

— Смутная выставка... А какой еще она
может быть, если время смутное?

Из разговоров

В холле вас охватывает нечто, близкое к воодушевлению, — посреди висит большой крылатый деревянный человек — «Икар-рушка» — дерни за веревку, он крыльями и взмахнет. Посетители, ориентированные в правилах общения с современными объектами искусства, смело дергали, а те, что постаромоднее — созерцали. Рядом высилась «башня Татлина», собранная из стеклянных фотопластин-негативов архитектурных проектов. После закрытия ее создатели авангардно разрушили собственное произведение. Вверху на перилах антресолей как хоругвь или флаг капитуляции вывешен был наивный и кроткий текстиль О. Флоренской. «Веселая будет выставка» — подумалось.

Перед входом на антресоли ЦДХ, где, собственно, и размещалась выставка «Среда и пластические искусства», экспонировался текст ее концепции-сценария. Это было строгое и благо-родное искусствоведческое произведение, сообщавшее, что данная выставка есть «первый этап подготовки Всесоюзной выставки 1991 года с рабочим названием «Решение среды средствами пластического искусства», «он выявляет проблемы и темы деятельности художников», «его творческая цель — раскрыть потенциал художников, работающих непосредственно в окружа-

ющей среде, познакомить с развитием проектного мышления» и далее про «творческую лабораторию» и «переоценку стереотипов». В сердце закрадывалось восхищение политическим оптимизмом организаторов, готовых в 1991 году провести Всесоюзную выставку, а равно — надежда наконец-то увидеть осмысленную и организованную среду, пусть на крохотной площади столицы, ограниченной стенами Дома художника.

«Друг мой, Аркадий, молю, не говори красиво», — простонал когда-то герой классического романа. На значительное, этапное, пусть даже и «первоэтапное», выставка, увы, не тянет. Слишком разнородные и по качеству, и по жанру собраны работы под вывеской концепции-сценария: здесь и проекты, и живопись артистичная, и живопись наивная, и живопись шуточная, и тонкая эмаль, и раскрашенный стул из реквизитной кукольного театра, и светильник для промышленного производства. Всего понемногу, без особого отбора, без сравнения, без динамики.

Но зато с концепцией, которая сама превратилась в экспонат. Концепция обещала многое — обещаний не выполнила. В этом не было бы, может, особой беды, но уж слишком редки выставки оформителей и монументалистов.

Уже в процессе подбора материала выставки выявился (по словам одного из организаторов М. Терехович) ее «легкомысленный характер». (Может, тогда и название лучше было бы сменить и концепцию не обнародовать?) Ералаш экспонатов вполне понятен, простителен, абсолютно адекватен тому смутному времени, когда стереотипы секционной выставки «монументалистов и оформителей» с чинной развеской мощных комбинатских слайдов — явно не ко двору, а привычки к свободе — даже выставочной — нет. Ну не вышло со свободой, пусть «легкомысленное» будет. Только очень раздражает (и не только в деятельности СХ) контраст упорядоченного и разумного говорения и все более расплывающегося хаоса действительности.

Впрочем, если не особенно придирается, как к действительности, так и к выставке, можно найти и нечто милое сердцу.

Мир художника, сфокусированный в одном произведении, это целостный мир и это порядок. И подобные уголки «порядка» на выставке были. Например, афиша И. Березовского или само решение такого трудного экспозиционного пространства. Идея Е. Богданова и С. Черменского визуально ясна — на хаос экспонатов как бы наложена некая организующая кристаллическая решетка из легких реечных конструкций, которые заполняли сами художники — участники выставки, хотя и не всегда удачно.

Экспансию в это пространство довершил А. Ермолаев, расположившись в нем собственным табором, куда входили студии «ТАФ» Московского архитектурного института и детская «СтАрт». Эта дружная семья держится железной волей предводителя и общей идеей и умело формулирует собственную эстетику. Т. Шулика, верная последовательница А. Ермолаева, делает это с завидным оптимизмом: «Мы со своим детским взглядом на мир отличаемся от взрослых профессионалов и тех, кто на пути к ним. Мы дилетанты. Наше невнимание к литературному сюжету и пренебрежение тематической конъюнктурой осмысленно». Подобные действия группы вызвали естественное недовольство организаторов, равно как и соседей. Но, что спорить, эта часть экспозиции имела собственное, отличное лицо, — правда, чтобы подробно его разглядеть, лучше было бы организовать отдельную выставку.

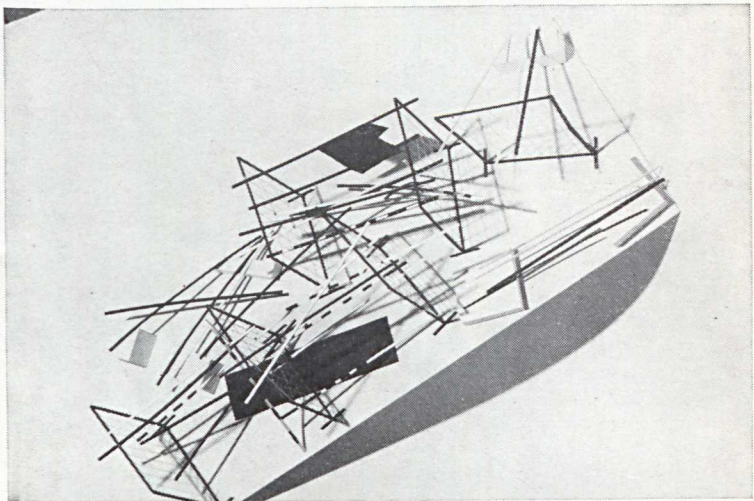
Приз зрительских симпатий, будь он разыгран, принадлежал бы, конечно, скульптуре Л. Озерникова, к ней же явно благоволили телевизионщики. Мрачно-ироничный «сюр» этой работы все же превосходил ужас окружающего мира, и зрители были охотно эпатированы. Заглядывались здесь и на работу И. Лубенникова, эффектно названную «Красная ширма или художник и модель, инсталляция» и объединившую ситцевую ширму, раскладушку и затоптанный коврик.

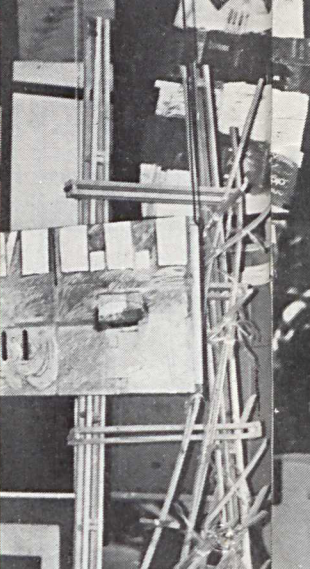
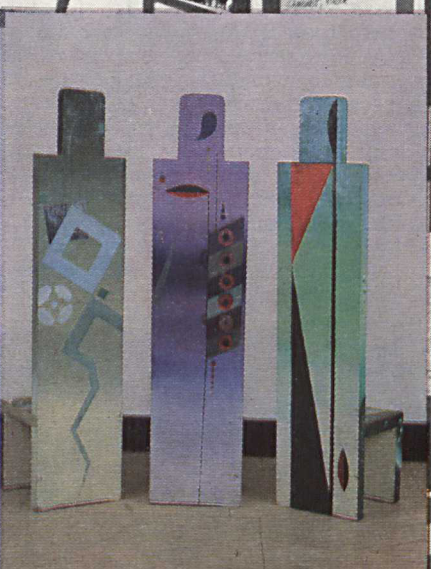
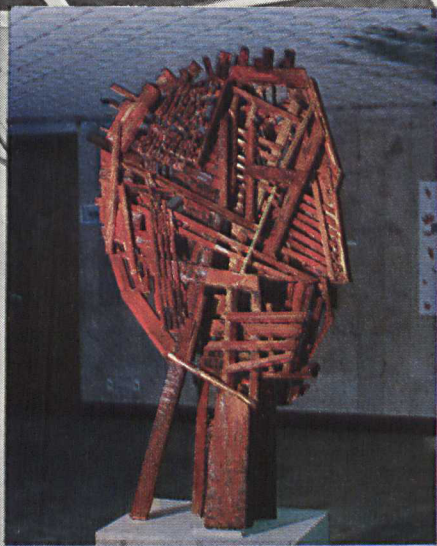
Вообще, на мой взгляд, лучше всего на этой выставке воспринимались шутки. Хорошо, когда среда насыщена достойными произведениями пластического искусства, кто спорит? Но вот, что лучше — мозаичное панно или «32 метра» А. Щетинина? Прикреплены к стене 32 складных метра — подходи, сгибай и разгибай. Идиотическое занятие, но удовольствие приносит. Помоему, сейчас лучше «метры» — мозаичные панно уже были. И с деньгами у страны, уверяют, плохо. А если послушать рассказ о том, с каким трудом доставали экспозиционеры рейки... Если так пойдет дальше, то весь творческий поиск будет заключаться в поиске, например, железнодорожных билетов для участников. Это не ирония, это реальность, в которой мы живем, и художественная жизнь вторит повседневности — нам хочется свободы, а мы попадаем в хаос, нам требуется порядок, но мы вправе заподозрить в нем старую регламентацию.

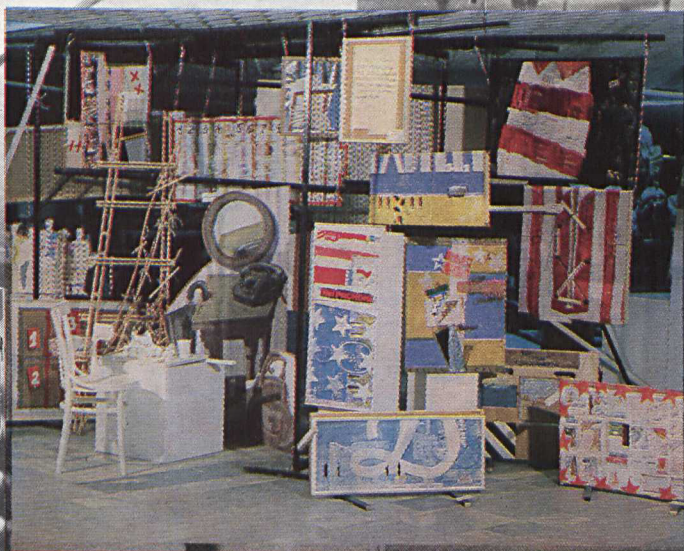
Нам интересно было бы увидеть и серьезные продуманные выставки тех же монументалистов и оформителей, но мы ведь помним, как они делались, сколько стоили и в какой среде торчали дворцы, наполненные советским искусством.

Так что некоторая разочарованность выставкой — и среди профессионалов да и, что интересно, у самих организаторов — вызвана излишней значительностью первоначального замысла, стремлением создать нечто необычайное, масштабное и проблемное. А это нынче, видимо, преждевременно.

Так стоит ли пыжиться? — Смотрим, что имеем, и пишем об этом, может быть, так же смутно, но согласно с действительностью.







На стр. 44
В. Кулаков
Большая голова
Дерево, темпера,
масло

Л. Озерников
Бюрократ [кадры
решают все]

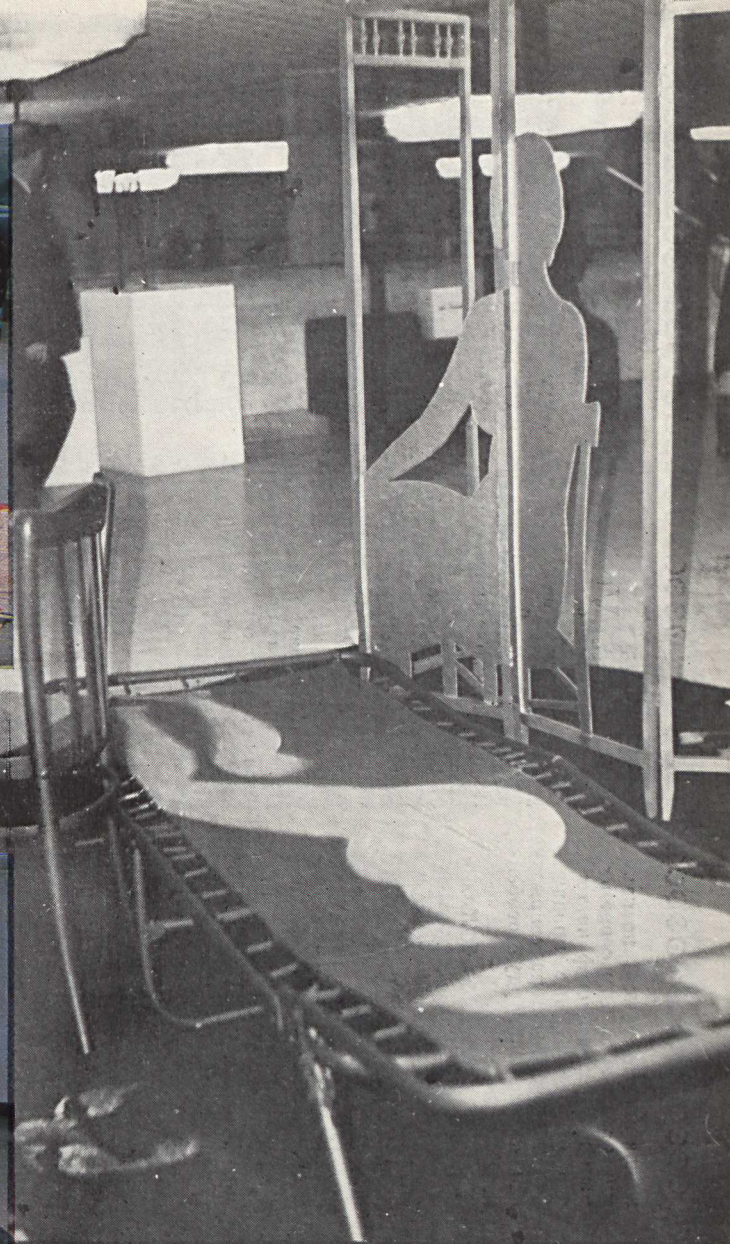
В. Петров
Памяти поэта Сесиль
Металл, эмаль

А. Усманова
Декоративная
композиция «Стулья»

В. Грачев
Композиция «Стулья»
и рельеф «Незнаком»
Фрагмент экспозиции

На стр. 45

Фрагмент экспозиции
И. Лубенников
Красная ширма или
художник и модель
Инсталляция



перейти от авангарда современного к некоему новому, трансформированному. Здесь им приходится верить на слово. Что не раздражает, поскольку работы, многие из работ, нравятся. А публика, посещающая Старый Арбат,

имела возможность познакомиться с настоящим современным искусством на фоне того, что на этой улице продают. Этот пестрый контраст придавал «Трансавангарду» особенную остроту.

С. Колли

Акты в черном и белом Доктора Стибора

Независимое творческое фотообъединение «Погляд» («Взгляд», г. Киев) впервые в СССР проводит международный экспозитиваль «Фотомост-90». До конца года в специально оборудованном зале будут экпонироваться персональные и обзорные фотографии известных фотографов США, Франции, Италии, скандинавских и восточноевропейских стран, в том числе и украинских «инаковидящих», имеющих шумный успех за рубежом своего отечества.

Премьерой фестивальной программы стала экспозиция доктора эстетики из ЧССР Милослава Стибора, отмеченного редким званием «Мастер»

- «Вавилон»
- На Старом Арбате
- Промегафика наших бабушек

Эти строки пишутся в начале лета. На улицах полно цветов. Со всем остальным гораздо хуже. В ожидании грядущих трудностей публика все охотнее обращается к чудесам. По ТВ астрологи пугают возможным исчезновением Англии с карты мира и лица земли. Некто серьезно вещает о том, как именно повлияет выбранное родителями имя на судьбу и характер ребенка. Не остаются в долгу и художники. В ЦДХ в конце мая был объявлен литературный вечер «Знак судьбы. У нас в гостях астролог Михаил Борисович Левин». В выставочном зале Севастопольского района — «Космическое нашествие». Выставка неопознанных арт-объектов», и наконец, в Калининском районе под эгидой райсовета, кооператива «Меркур» и клуба духовной культуры «Цитадель» института Гипрогор Отари Кандауров обещает зрителю «царство эзотерики» в сопровождении «медитационной музыки», ибо «познание и любовь — одно, а страдание — мера их» притом что «мольберт — орудие молитвы». Возможно, упорное нежелание смотреть действительности в глаза есть просто черта национального характера. Недаром же одна из самых пленительных героинь нашей классической литературы Анна Аркадьевна Каренина имела обыкновение в ответ на все роковые вопросы жизни отворачиваться и прищуривать глаза.

Русское оружие

В Государственном Историческом музее, в заново отреставрированных залах Новодевичьего монастыря открылась интереснейшая выставка — «Русское оружие XIII—XIX вв.». Счастливая мысль — вытащить из записников вещи, которые достойны блистать в лучших выставочных залах: колющего с Куликова поля, сабля Пожарского, один из самых высоких русских орден — «Андрей Первозванный», сабля Наполеона.

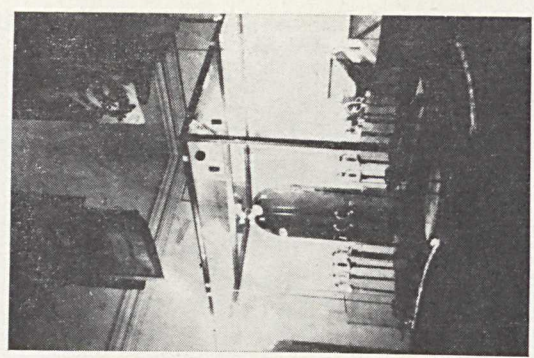
Москвичам повезло — выставка развернута сроком на один год. Вероятно, поэтому Александр Щетинин — главный художник экспозиции придерживался принципа подробного, заинтересованного рассказа. Перед нами выставка — подлинно историческая. Хронологически располагая экспонаты, художник вводит зрителя в ту или иную эпоху, стараясь передать ее стиль. В зале, рассказывающем об эпохе Петра, автор использовал диорамы с видовой живописью, стилизованной под шпалеры. В целом этот зал, дополненный старинными гравюрами также из коллекций музея, стал как бы самым завершенным, здесь создана истинная атмосфера музейного любования, бескомпромиссного и уважительного.

Решая экспозиционные задачи, художник тактично следовал архитектуре. Он поместил витрины по стенам, вок-

руг столбов, в нишах и постарался объединить таким образом пространство, в котором-то не приспособленное для художественной выставки.

Оформление этой выставки — одна из первых работ молодого художника. Ему необычайно повезло с самой темой. Красота инкрустированных ружей, позолоченных сабель, изукрашенных знамен может служить образцом художественного вкуса для многих и многих поколений. И хотелось бы отметить простоту экспозиционных приемов А. Щетинина, который с большим уважением отнесся к музейному материалу.

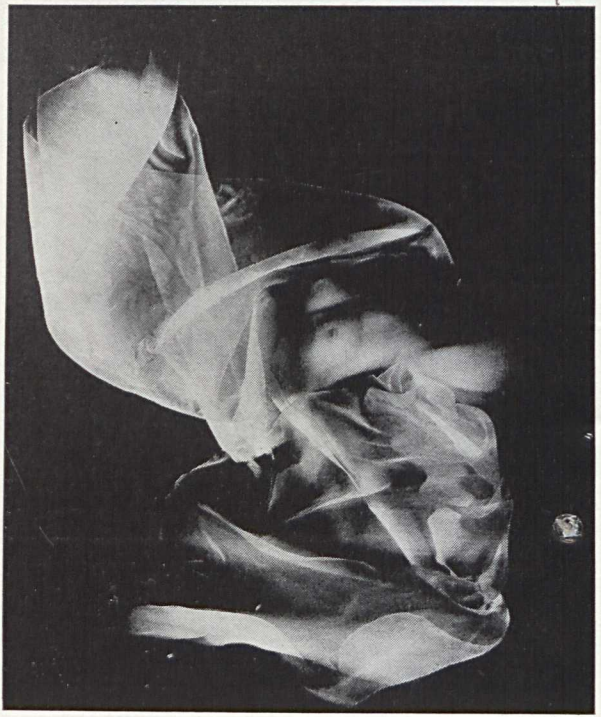
Л. Кудряцева



Выставка ПЯТИ ХУДОЖНИКОВ

В выставочном зале Красноговского района в марте — апреле была открыта выставка Гриши Брускина, Андрея Гроеницкого, Николая Касаткина, Бориса Орлова и Дмитрия Пригова — зал на ул. Миллионщикова по-преж-

де знала «чистых философов», замкнувшихся в кабинете над книгами, русские живописцы не мыслили самостоятельных живописных задач вне разрезания нравственных проблем. И как бы ни зашла эта традиция в последние десяти-



Выставки

Дюрер и его эпоха

Эта относительно небольшая (около 200 листов) экспозиция была организована Гравюрным кабинетом ГМИИ. Здесь была представлена в лучших из имеющихся образцов немецкая ксилография XV века. Ксилография (гравюра на дереве) возникла в Европе на рубеже XIV и XV веков в виде народных картинок религиозного содержания. По мере развития книгопечатания, которое бурно развивалось в Германии в XV веке, ксилография усложнялась, рафинировалась и постепенно превратилась в обязательный декоративный элемент набора. Одновременно ее широко использовали для книжных иллюстраций. Великий художник Альбрехт Дюрер (1471—1528) довел искусство деревянной гравюры до высокой степени совершенства. На выставке были показаны несколько знаменитых серий его ксилографий: «Апокалипсис», «Большие страсти», «Жизнь Марии».

Е. Жигалю

Трансформация и трансавангард

С 30 марта по 16 апреля в выставочном зале «Арбат» состоялась выставка шедевров московских художников: Г. Васнецова, Е. Горюховского, С. Калистратовой, В. Кончаева, Е. Кончаевой и А. Лентовой. Все они хорошо известны в городе, принимают активное участие в художественной жизни последних лет, работы их покупают в стране и за гра-

нией. Абстрактная живопись Кончаева, гобелены и текстиль Калистратовой, модели и росписи Лентовой, равно как и работы их товарищей, высоко котируются среди ценителей современного искусства. На этот раз художники, сохранившие вместе, говорят о некоей достаточно мистической общности своих культурных позиций, о стремлении

международной федерации ФИАП и золотой медалью Союза чехословацких художников, участника 306 и персонального экспонента 69 выставок на пяти континентах. Наконец-то киевской публике, уставшей от нерешливо составленных, откровенно секспуататорских выставок расцененной фотозротики, предложен культурный проект высокого качества. По единому признанию специалистов, выставка «Акт в черном и белом» — серьезное эстетическое исследование категории «обнаженность» как универсального фактора культуры. Эстетическим содержанием фотোগрафических циклов, созданных автором за четверть века, является син-

«Вавилон»

Те, кому довелось побывать во Дворце молодежи, еще раз могли убедиться, что вавилонское смещение языков царит не только в современном мире, но и в современном искусстве. Выставка семидцати молодых художников под многозначительным названием «Вавилон» могла удивить даже искушенного московского зрителя, привыкшего к пестрой и хаотичной художественной жизни Москвы последних лет. Благодаря инициативе М. Гельмана у нас впервые появилась возможность познакомиться с целым пластом постмодернистской культуры, возникшей в регионе, где любое проявление подобной культуры до сих пор подавлялось. Живопись южнотранского авангарда наглядно демонстрирует тектонические сдвиги, происходящие в нашей культуре, от казенной пышности социализма брошенные в крайности коммерческого соц-арта. Нынешнее поколение украинских постмодернистов пытается найти новую традицию в полном отрицании традиций как пер-вого, так и второго. Обращаясь к прямым цитатам из арсенала классического искусства — от Рубенса и Веласке-

тая изящное оборудование, концептуальный дизайн, просторанственную пластику, скульптурные объекты, фонограммы, оптические эффекты, а также полиграфическое сопровождение (афиша, постер, каталог, портфолио, приглашения, билеты, анкета зрительского восприятия). «Возможно, что после выставки фотографий Х. Ньютона в Москве это — первый культурный проект подобного масштаба, — считает организатор и художественный директор выставки Алексей Левитский. — Экспозиция от-правится в 10-месячное турне по СССР. Обезличенные ведут переговоры об изданиях книги о творчестве М. Стибора».

Фил Барски

в Вавилоне

са до Пикассо, они взрывают его изнутри; создавая постапокалиптическую модель мира, они населяют этот мир разнообразными мифологическими персонажами всех времен и народов, а также причудливыми созданиями собственного воображения, следуя принципам своего крестного отца А. Саватова, который в напуганной картине «Печаль Клеопатры» заложил основы неомифологизма в советской постмодернистской живописи.

Если зритель сумеет не потеряться в хаосе образов, хаосе, впрочем, глубоко продуманном и организованном (от размещения картин до сопровождающей экспозиции музыки), если его не отпугнет внешне шокирующе-агрессивная, намеренно антиэстетичная, неряшливая и дикая форма и диссонансы цвета, если не смутит откровенная чувственность и сложность расшифровки семантического ряда, то такой зритель получит богатую пищу для размышлений о крахе изображенного искусства или — как знать? — о начале чего-то нового. «Ведь Вавилон — это стояние ума, понял ты или нет?»

Ирина Ветик

нему держит марку. Москвичи видели здесь множество прекрасных экспозиций от «Прагматичной культуры» до «Географии в искусстве». Брусский, известный синогистическим успехом своих работ во время московского аукциона «Сот-бис», показал картины из знаменитых своих серий: лексикона, алфавита, монументов и пространных. Гроссидный выставил живописи: натюрморты и композиции, которые он писал и делал за двадцать последних лет. Среди них — «Предметы и небо». Напоминим, кстати, что этот художник ставит перед собой задачу для русского искусства задачу спасения вещей от забвения. Графика и живопись Николая Касаткина замечательны универсальным подходом художника к действительности. «В русской культуре, — пишет автор каталога, — всегда жила воля к синтезу искусства и жизни. Россия не

Нотные

Выставки бытовой массовой продукции, идет ли речь об упаковке, вывесках или плакатах, популярны в последнее время. Крупные западные музеи давно уже делают попытки освоить и ввести в обиход целые слои из жизни предшествующих веков. Выставка «Русская нотная обложка конца XIX — начала XX века» решает сразу несколько задач. Она воссоздает атмосферу городской да и усадьбы жизни в предренолойной России. Ведь домашние музиче-

рование, до того как его сменила и вытеснила из жизни звукоотдача (сперва первые граммофоны, патефоны и фисгармонии, а затем и электронная аппаратура), было очень распространено в российской жизни. Рояль или пианино — неперенное украшение любой гостиной средней руки и выше начиная с середины XIX века. Характерен и репертуар. Наряду с серьезной музыкальной чувствительные романсы, марши, польки, вальсы, ту-степы и кек-уки. Про-

обложки

чем некоторые названия. А. Спендиаров. Эдсельвейс. Мелодекламация. «Песни и романсы». Слова и музыка. А. Вертинский «Литовский негр». Москва «Прогрессивные новости». Работы замечательных мастеров. Античные, пасторальные, буклические рисунки Бакста. Стиль модерн на обложках Е. Лансера. Стилизация в старорусском стиле И. Билибина. Работы их более молодых современников Г. Якулова, В. Масюткина, Г. Митурича. Масса безвестных имен. Их обложки повторяют модную тогда стилистику плаката, афиши, рекламы. Пустынные рожи, аллеи и нежные девушки в платьях и длинных платках в различных романтических позах. Выразительная картина последовательной смены стилей, моды и эстетических пристрастий. Эта выставка была организована совместно графическим комбинатом ГМИИ и отделом нотных изданий Ленинской библиотеки.

Р. Эрдель

Художник Джерри Картер

Елена Егорьева

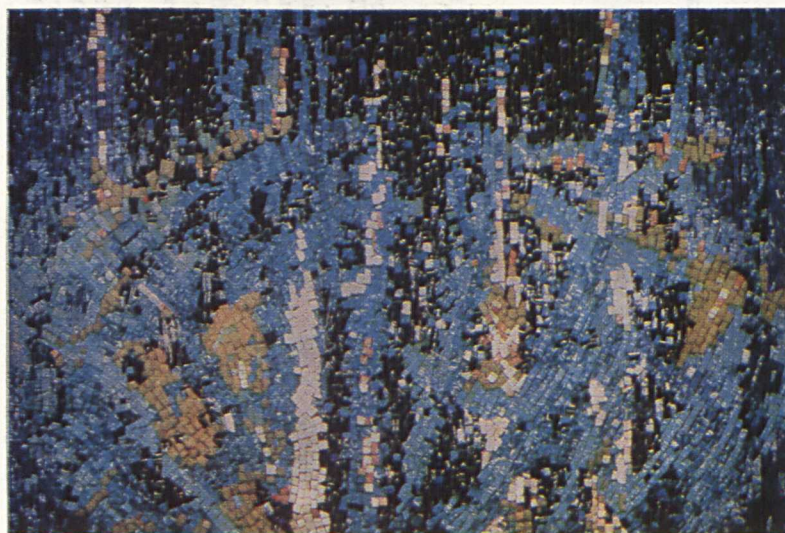
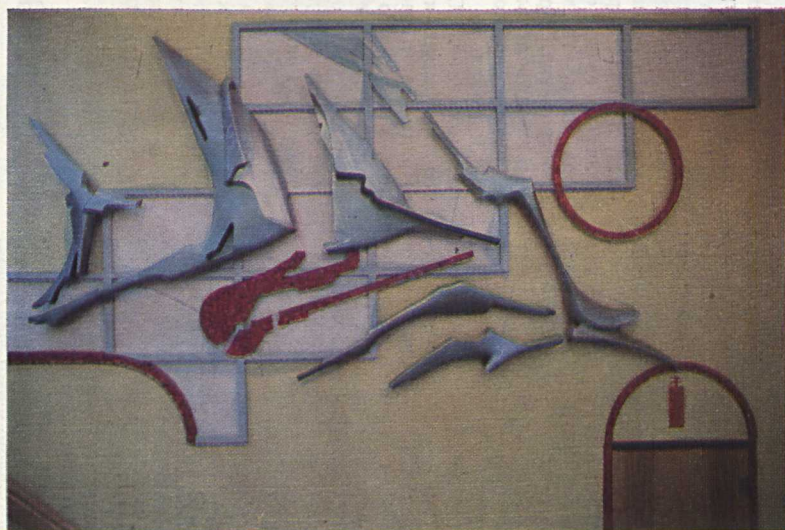
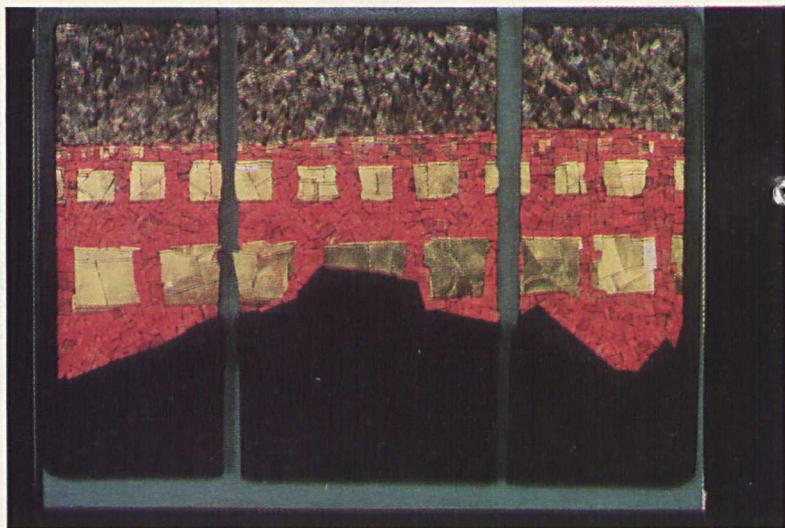
войны, и я хорошо помню тот ужас перед возможной атомной катастрофой, к которой привела бы, казавшаяся тогда неизбежной, атомная война. Страхи, преследовавшие мое поколение, впрочем, не помешали моему увлечению русской культурой. Русская литература, особенно Достоевский, русская музыка, русский конструктивизм всегда восхищали и волновали меня. Мне очень хочется поставить в Москве стелу, где бы я изобразил на фоне круга, символа солнца, потоки энергии — источник и основу жизни, — которые, охватывая тонкой оболочкой землю, устремляются от нее к солнцу и возвращаются обратно. Эта картина как бы символизирует уникальность и хрупкость существования человечества в космосе. Мне бы хотелось поставить аналогичные стелы в Москве, Нью-Йорке, Вашингтоне. И если бы мне разрешили это сделать, мне кажется, это убедило бы американцев, что настали совсем иные времена и что можно перестать бояться друг друга».

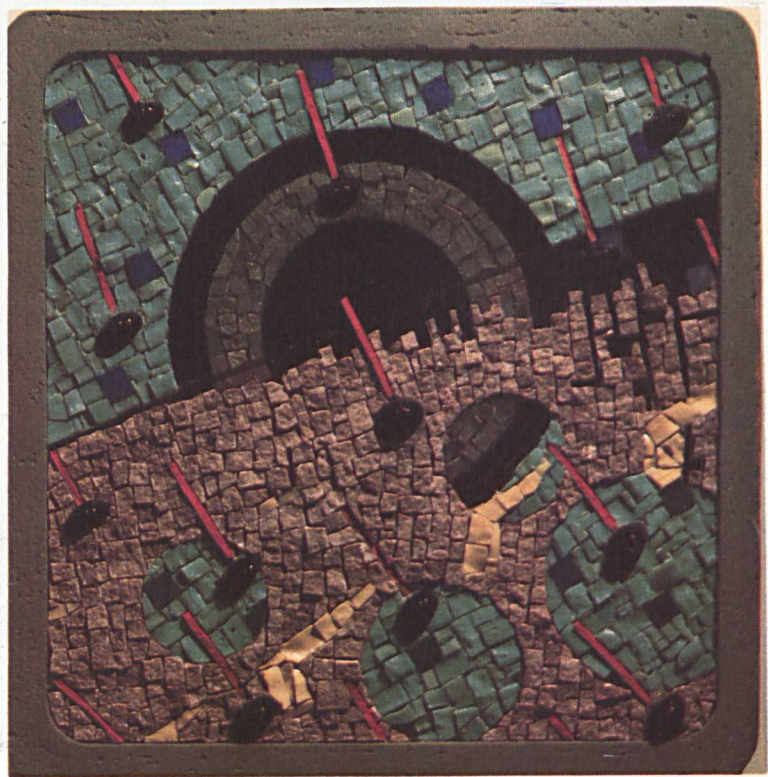
На вопрос: «В чем вы видите основное различие в стиле работы американских и советских художников, ваших коллег?» — Картер ответил: «Наверное, основное отличие в подходе к искусству вообще. Конечно, и в Штатах есть высокообразованные и духовные люди. Но такого количества коллег, которые бы жили прежде всего искусством, музыкой, чтением, почти не думая о деньгах, я нигде не видел. Такое впечатление, что коммерция мало заботит ваших художников. В США же искусство — это прежде всего рынок. Поэтому американский художник так много и часто думает и говорит о том, сумеет ли он ЭТО продать, найдет ли рынок, попадет ли в струю того, что модно. А модно — это всегда то, что покупают. Во-вторых, мне показалось, что ваши мозаичисты более интересуются традицией и стремятся работать в традиционной, освященной веками манере. Отсюда, видимо, и их интерес к природному, древнему материалу, такому, скажем, как галька, камень. У нас же и мозаичисты хотят быть более современными. Оттого, наверное, я и предпочитаю работать не с природным, а с искусственным материалом. Это позволяет мне делать свои мозаики гораздо более легкими, мобильными, легко приспособляемыми к конструктивным особенностям нашей современной архитектуры. Я набираю их в легких, но очень прочных рамах из алюминевых сплавов. А однажды даже работал со сплавом, который используется в космической технике. И смальту свою заливаю и перемешиваю с очень легким синтетическим составом, который схватывается и твердеет на воздухе, подобно синтетическому цементу. Ну и, конечно, если довелось бы мне сделать работу для Москвы, то мне хотелось, чтобы она стояла в окружении или на фоне работ советских художников, взаимодействовала бы с ними...»

Джерри Картер родился и прожил всю жизнь в Вашингтоне. Учился в США и в Европе, много путешествовал. Принимал участие в традиционном международном конкурсе мозаичистов в Равенне. Первым из американских художников удостоен чести поставить работу в этом классическом центре европейской цивилизации. Его стела — призер конкурса 1985 года — стоит нынче в парке г. Равенны. Во время работы над ней Картер познакомился и подружился с художником Александром Карноуховым и принял его предложение выставить свои работы в Москве. Зимой в галерее «Марс» состоялась выставка, в которой кроме Картера и Карноухова приняли участие керамист А. Бродский и художница Е. Языкова.

На выставке Джерри Картер показал станковые, в размер живописного полотна, мозаики, пространственные композиции и стелы.

Главная тема его работ — проблемы экологии. «В детстве я жил с родителями и учился в школе в Вашингтоне. То были годы холодной





Декоративное Искусство СССР

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

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7(392). 1990

Основан в декабре 1957 года.

В номере:

1	Метаморфозы
	Маски, маски, маски...
2	Мир искусства
Арина Полянская	След от взмаха — крылат
7	
Стелла Базазьянц	Одинокий поиск себя
10	
Людмила Крамаренко	Молодые ростки древних корней
14, 35—37	
СХ СССР. Каким ему быть?	
	О чем говорят в секретариате
15	Галерея «Ариадна»
	Первая Биеннале новейшего искусства в Ленинграде
38	Кунсткамера
Екатерина Саенко	«Я очень не люблю облизывать марки»
39	Этнос, история, культура
Густав Шпет Айдер Куркчи	Народ — произведение индивидов Послесловие
42	
Валентина Тиханова	Хотелось бы всех поименно назвать...
43	Мир искусства
Ольга Кабанова	Инсталляция с раскладушкой
46—47	Газета ДИ
48	Последняя колонка
Елена Егорьева	Художник Джерри Картер

На обложке:
Л. Савельева
Преодоление. Фаянс

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

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

Сдано в набор 8.05.90
Подписано в печать 18.06.90
Формат 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,579
Тираж 38 000. Заказ 178
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 журналов занимаются
местные и областные отделения
«Союзпечати»