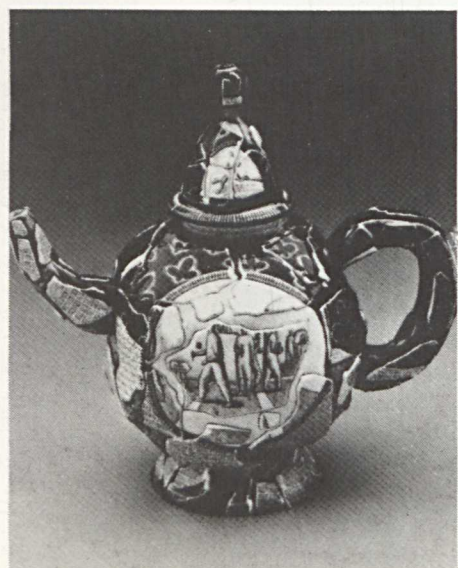
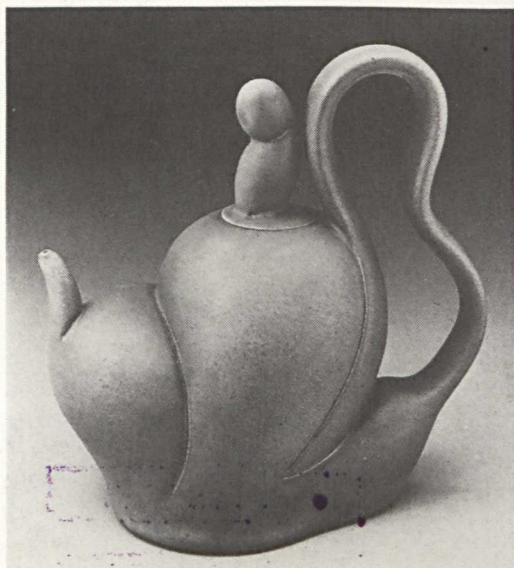
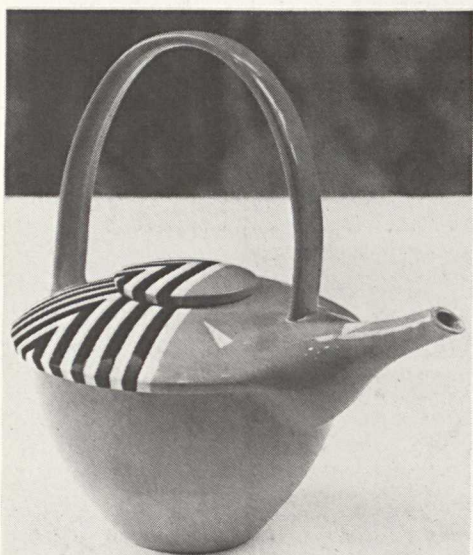


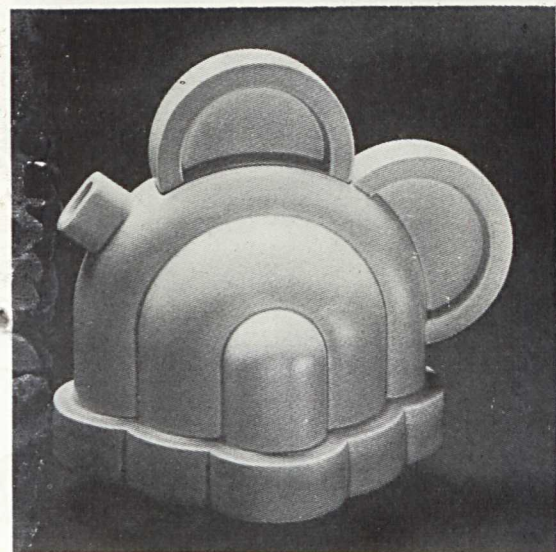
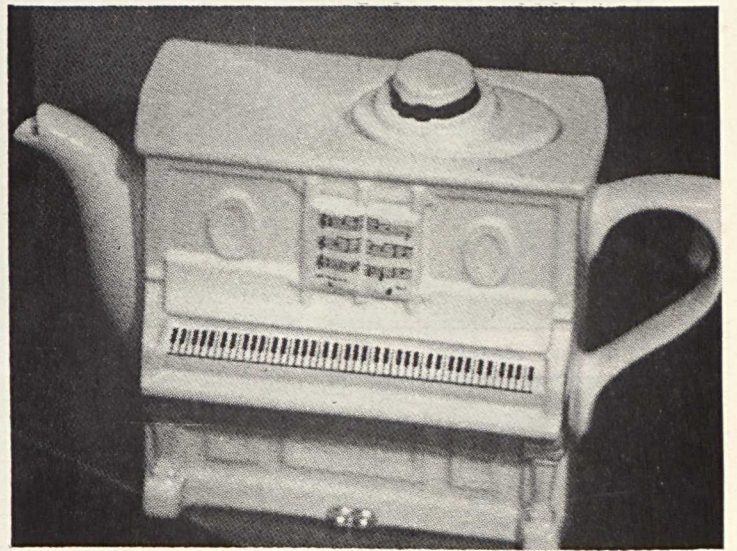
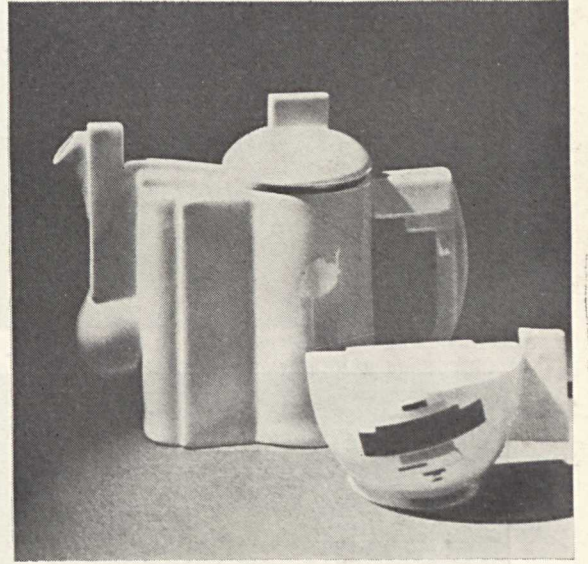
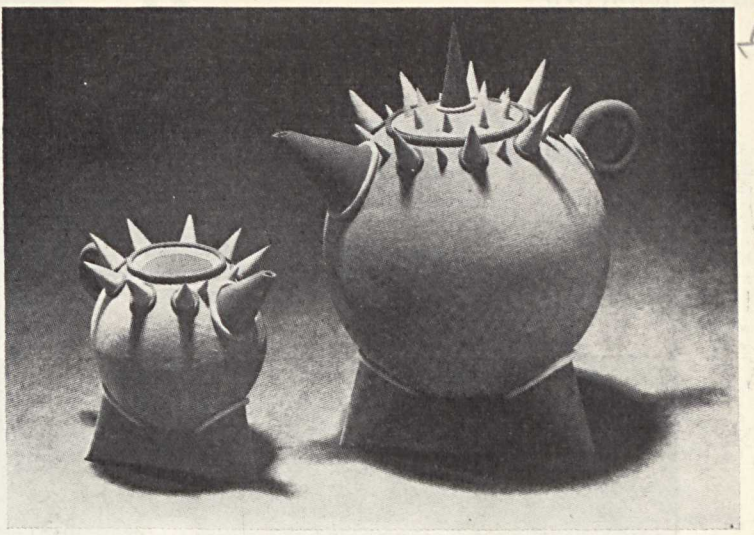
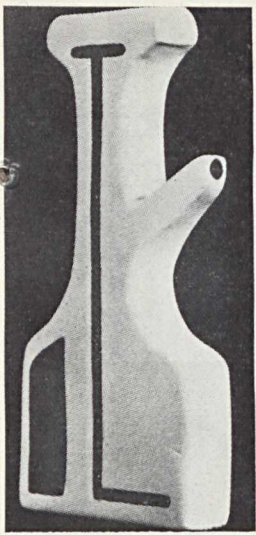
393 1990
8
Декоративное
Искусство СССР





Метаморфозы

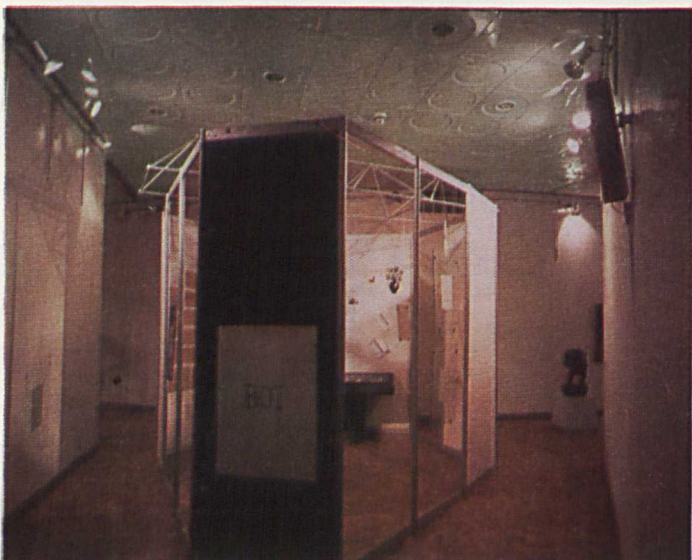
Я — чайник



ОТД. ИСКУССТВ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

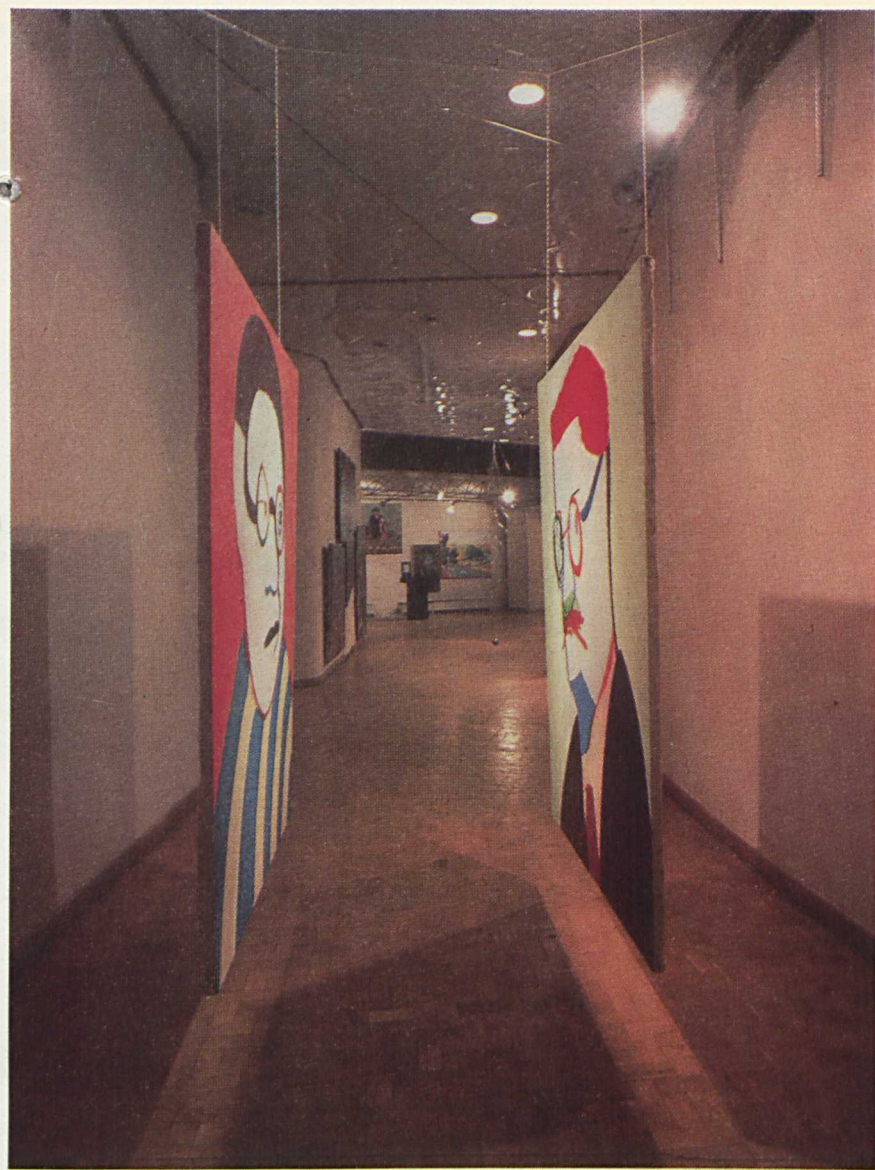
Выставка «Логика парадокса» в Московском Дворце молодежи оказалась заметным явлением. Она дала возможность московским художникам зафиксировать ситуацию «постмаркета» и предложила осмыслить ее. Она продемонстрировала свежесть экспозиционных приемов, выдвинув в качестве конструктивного принципа инсталляционность (экспозиция представляла ряд законченных инсталляций из самостоятельных объектов искусства, не предполагавших с собою такого обращения). Она была сбалансирована единой авторской концепцией, представляющей самостоятельный интерес.



Выставка «Логика парадокса» организована Информационно-культурным центром программ Всемирного Десятилетия Развития Культуры, провозглашенного в рамках ЮНЕСКО и ООН по 1997 год и Творческо-производственным центром при Академии творчества (март, 1990).

Куратор выставки О. Кулик.

Экспозиционный проект К. Гадаева, О. Кулика.



В залах и кладовках

Людмила Бредихина

Думается, Уорхол был искренен, утверждая, что не может отличить хорошего художника от плохого, — это так несущественно.

Художники равноценны, равноправны, хотя не равнозначны. Белые холсты, подписанные Малевичем, Кабаковым и Раушенбергом, совершенно непохожи друг на друга, и это куда интереснее, чем попытки выяснения, кто «главнее»...

Имя в искусстве не номер в очереди и не цена. Имя в искусстве — просто маркировка границ. Но и сами границы условны, в том смысле, что не предполагают за ними абсолютной terra incognita. Проникнув «за», вы почти наверное обнаружите, что увиденное вам что-нибудь напоминает — Босха, Бойса, Борхеса, детский рисунок, Шварцмана, сон или забытое письмо.

Постмодернистское сознание способно вместить, гипотетически или реально, весь класс зарегистрированных когда-либо идей и форм. Апроприирующие и апроприированные, не претендующие на оригинальность, дискурсы получили возможность свободно существовать на паритетных началах. «Логика парадокса» предоставила художнику возможность, сохраняя границы собственного дискурса, принять участие в общем движении, напоминающем броуновское, без объявленных заранее правил.

«Логика парадокса» не манифестировала единства или множества языков, не разрешала и не запрещала, не осуждала и не приветствовала. Она исследовала некую данность. Предлагая сменить экологический акцент онтологическим, она препарировала ситуацию. Фиксировалось все: радикальные пограничные конфликты, неожиданные контакты, неявные внутренние противоречия — всё, но полученный результат не выглядел единственно возможным.

Приостановленное на миг броуновское движение дискурсов через некоторое время дает совершенно другой результат. Это похоже на азартную игру с большими ставками — искусство, жизнь... Правила не объявлены, и результат непредсказуем. Ставишь на ZERO — получаешь что-то промежуточное, пограничное, не черное и не красное, не искусство и не жизнь...

Медитативные, чувственные полотна Е. Горчаковой вдруг оказываются хороши как строительный материал, как рама для экспрессивного, но точно выстроенного портрета, написанного Н. Турновой. Задумываешь контраст — получаешь диптих!

От близкого соседства с полотнами типа «Я пришла в чашу» даже совершенно непритязательные в смысле чувственности «32 метра» В. Щетинина становятся почти медитативным объектом...

Результат непредсказуем. Большой и белый, совсем невинный, опус Сулягина-сына (4 года) не подчеркивает зловещую силу картины О. Рабина «Пож. песок № 2», а напротив, почему-то слегка гасит ее.

Отлученные от тиражей, тексты Вс. Некрасова, Д. Пригова, Л. Рубинштейна, А. Самолетова вдруг приобретают статус визуального оригинала и находят своего... зрителя в «Беседке визуальных текстов».

В пространстве экспозиции из любой его точки видны сразу несколько пограничных ситуаций. Зритель движется, и иллюзия броуновского движения сохраняется постоянно: Гадаев и Щетинин, Марковников и Орлов, Сулягин-отец и Шпиндлер, Петров и Разгуляев, Полисский и Карпов...

На уровне имен кажется, что пограничные конфликты неизбежны, но этого почему-то не происходит. Совершенно разные художественные ситуации последовательно демонстрируют терпимость. Возникает ощущение устойчивого равновесия, взорвать которое невозможно, нечем. То, что происходит на границах дискурсов, ускользает от определения — диффузия это или отталкивание? взаимообогащение или профанация? Возникают ли здесь типологические отношения? Может быть, топологические? Продуктивно ли это сосуществование?..

Эта текучесть, неуловимость, неназываемость требует для фиксации и осознания в себе нового качества — прозрачности.

Прозрачность безотносительна к чему бы то ни было и универсальна. Она легко растворима в любом



пластическом или концептуальном контексте, поэтому идеальна для рассмотрения пограничной ситуации как таковой. Не обладая собственной изобразительностью, она способна к абсолютной точности воспроизведения. Не называя, она дает возможность рассмотреть.

Скажем, рассмотреть пограничную ситуацию понятий «искусство» и «жизнь».

Искусство сегодня свелось к процессу «припоминания», узнавания в новом давно известного. Искусство сегодня существует как искусство мнемонического приема, который может быть сколь угодно изощрен, а может быть прост, как мычание. Черный квадрат, точка на белом листе бумаги, прозрачный лист или известный холст известного художника — все может с одинаковым успехом (и разными результатами) дать толчки для «припоминаний». Хотя может и не дать...

«Припоминания» автора могут не иметь ничего общего с тем, что «припомнил» зритель. В любом случае неизвестно, чья версия богаче, чище... Кто может оценить это? А главное, зачем? Автор и зритель равноправны и существуют отдельно, не мешая и не помогая друг другу.

Устроители выставки — те же авторы, априорирующие чужой контекст для создания своего. Устроители выставки — те же «припоминающие» зрители, только с правами экспозиционеров.

Смотрение через прозрачные объекты делает экспозицию «Логика парадокса» фактом искусства и жизни одновременно. Заявлена в жизни и реализована в выставочном пространстве установка на искусство, которое есть, говоря словами Вс. Некрасова, «искусство уживаться и выживать — но не за счет другого». Возникающий сильный этический акцент, видимо, онтологически неизбежен в современной (московской? советской?) ситуации.

Экспозиция «Логика парадокса» моделирует тот напряженный момент, когда одновременно существуют конфликт и равновесие, противостояние и растворение понятий «жизнь» и «искусство».

УЧАСТНИКИ: Авант Ю., Архипов В., Бальтро, Безрядин В., Бровин А., Булатов Э., Ван Дунлин, Васильев О., Войцехов Л., Гадаев Л., Герловин В., Гор Е., Горчакова Е., Гуцин Г., Демский Д., Зейтунян-Белоус К., Зильберштейн И., Ивановская Г., Инфанте Ф., Кабаков Л., Карпов А., Киракосов А., Колейчук В., Корнев О., Кравчук В., Курпьянов В., Кулик О., Марковников Б., Миронов А., Мохов И., Николаев А., Некрасов Вс., Норвилло Р., Орлов Б., Патишвили Г., Петров А., Полисский Н., Потапов С., Пригов Д. А., Рабин О., Разгуляев П., Рягинский М., Рондарев В., Рубинштейн Л., Сергеев В., Смолянская Н., Соков Л., Соколов А., Стучебрюков Б., Сулягин В., Сулягин С., Теплухин В., Турнова Н., Филов Д., Чепиков И., Чижова А., Чэнь Чуаньси, Шаблавин С., Шульгин А., Щетинин В., Элмар А.

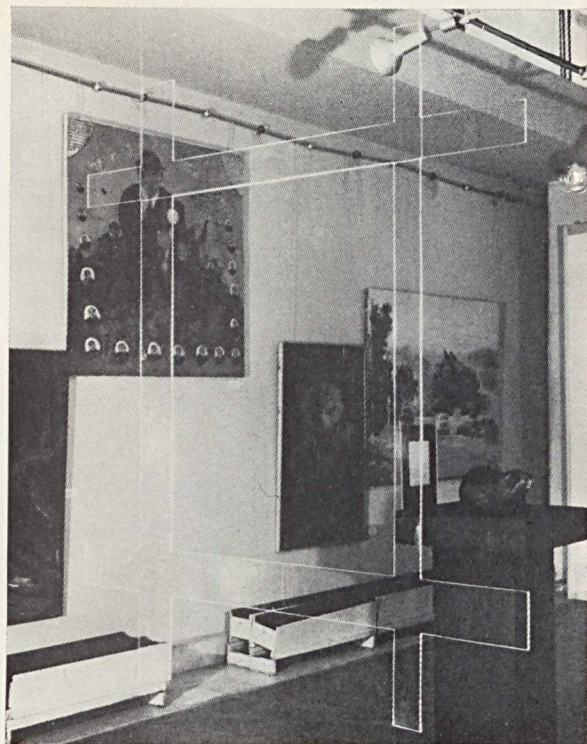
В выставочных залах впервые можно было наблюдать за поведением объекта искусства в предложенном ему чуждом контексте. Впервые выставочное пространство представляло ряд законченных инсталляций из готовых объектов искусства, не предполагавших с собою такого обращения.

Инсталляции «Кладовка», «Бабушкин чулан», «Комната среднего человека» вступают в диалог с объявленным «Храмом» Потапова, где картина прямо, театрально уподоблена иконе, с необъявленным — Киракосова, где реальное человеческое горе вне конкуренции с какими бы то ни было эстетическими проявлениями; с залами, где искусство экспериментирует само с собой — картина в картине, картина за картиной, картина в раме из картин.

В «кладовках» и «комнатах» искусство живет как будто по другим законам — именно там разрушается миф о Творце и от иерархических связей не остается практически ничего. Но долгое знакомство с экспозицией приводит к тому, что законы «кладовки» начинают просвечивать всюду — равноценность всех художников и картин, отсутствие установки на новизну идей, узнаваемость всего и вся, необязательность отношений и связей. Даже робкий пока намек на значимость изначальной стороны картины.

Долгое знакомство с экспозицией приводит к тому, что ощущение сиапской близости искусства и жизни только обостряет проблему их взаимоотношений. Появляются сильно усложненные зеркальные отношения — в артефактах Ф. Инфанте, «Окне» В. Архипова, в «коридоре» из портретов Пешкова и Крупской, сделанных Н. Турновой. Утверждается идея об искусстве как форме спасения живого — «Водокрыса Эсмеральда» А. Николаева, «Семейная хроника» В. Рондарева. Возникают отношения дополнительного распределения — невозможное в жизни реализуется в искусстве: не популярная в жизни идея равенства и братства успешно пробует себя в искусстве, где эксперименты обходятся все же меньшей кровью...

Долгое знакомство с экспозицией приводит к тому, что максимальный интерес и значение приобретают закрытые кладовки.



На стр. 2 (по горизонтали)
«Храм» Потапова С., «Депутаты» [на
ближнем плане] Миронова А.

«Шалаш» [триптих] Элмар А.

«Беседка визуальных текстов»

«Картина в раме из картин». 7 полотен
Горчаковой Е., «Л. Толстой» Тур-
новой Н., «Кира и Нина» Васильев О.
[слева], «32 метра» Щетинин М.
[справа].

«Странник». Щетинин В. [мобиль],
Гадаев Л. «Странник»

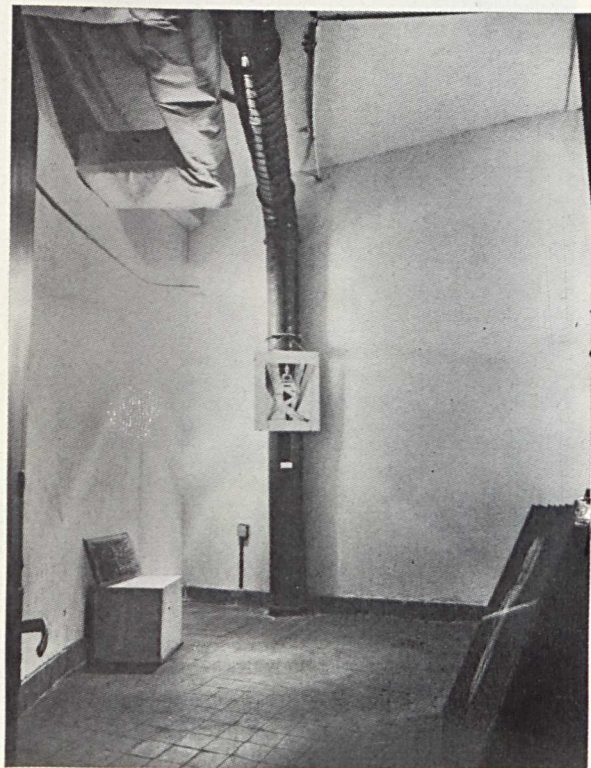
Фрагмент экспозиции. Колейчук В.
«Шар», Марковников Б. «Триптих»
[справа], Войцехов Л. «Болт и гайка»
[слева]; на заднем плане слева:
Сулягин В. «Двенадцать» и справа: Ор-
лов Б. «Герон», Шаблавин С. «Космос».

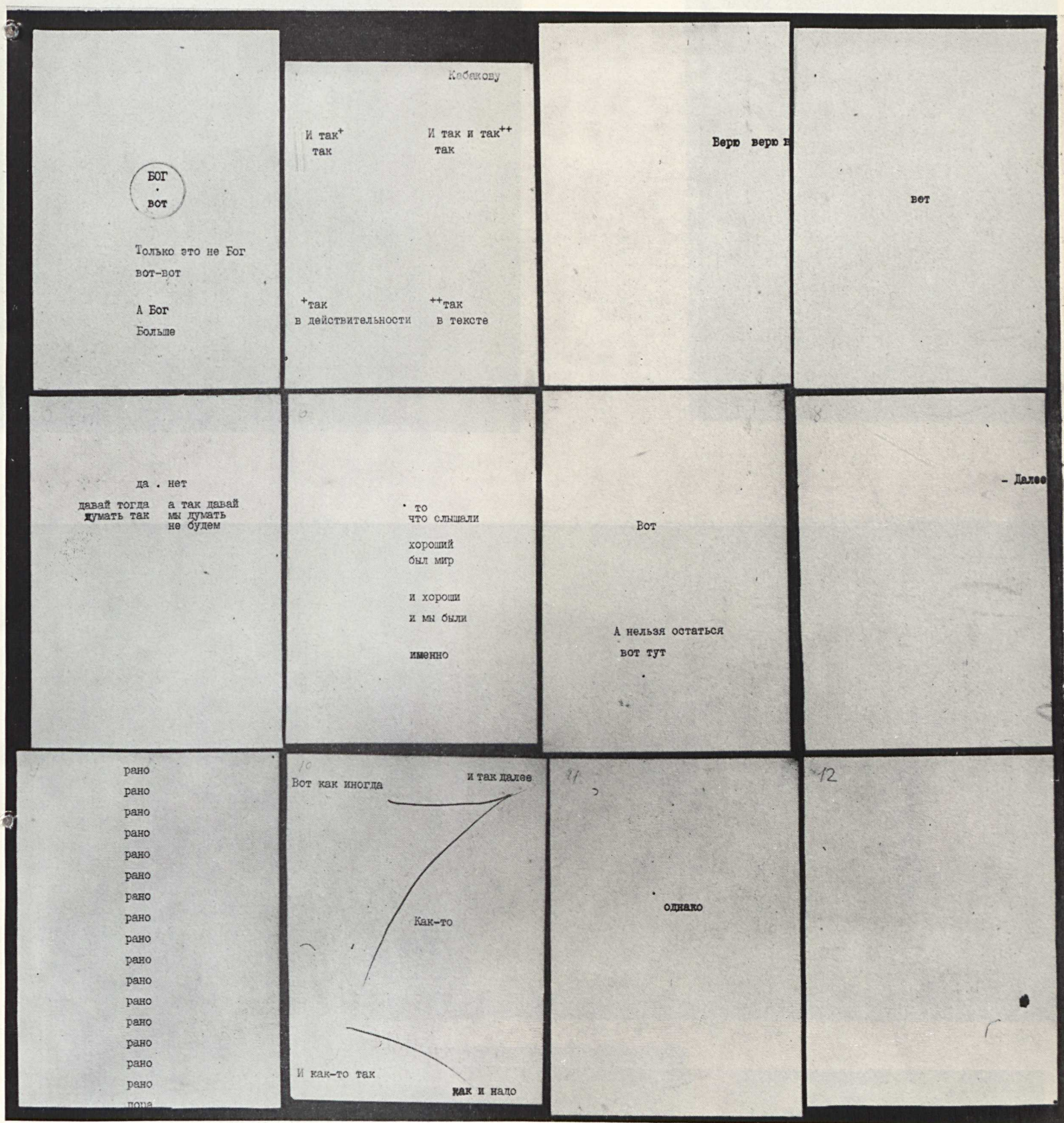
На стр. 3
«Коридор». Турнова Н. («Крупская»,
«Пешков»)

«Картина за картиной» Турнова Н.
[«Спортсмен», «Ворошилов»]

На стр. 4
Фрагмент экспозиции. «Водокрыса
«Эсмеральда» Николаев А. На ближ-
нем плане работа Кулика О., на зад-
нем плане полотна художников —
Безрядина В., Карпова А., Иванов-
ской Г. и Полисского Н.

«Кладовка». Работы Булатова Э., Гер-
ловина В., Кулика О., Петрова А.,
Сокова Л.

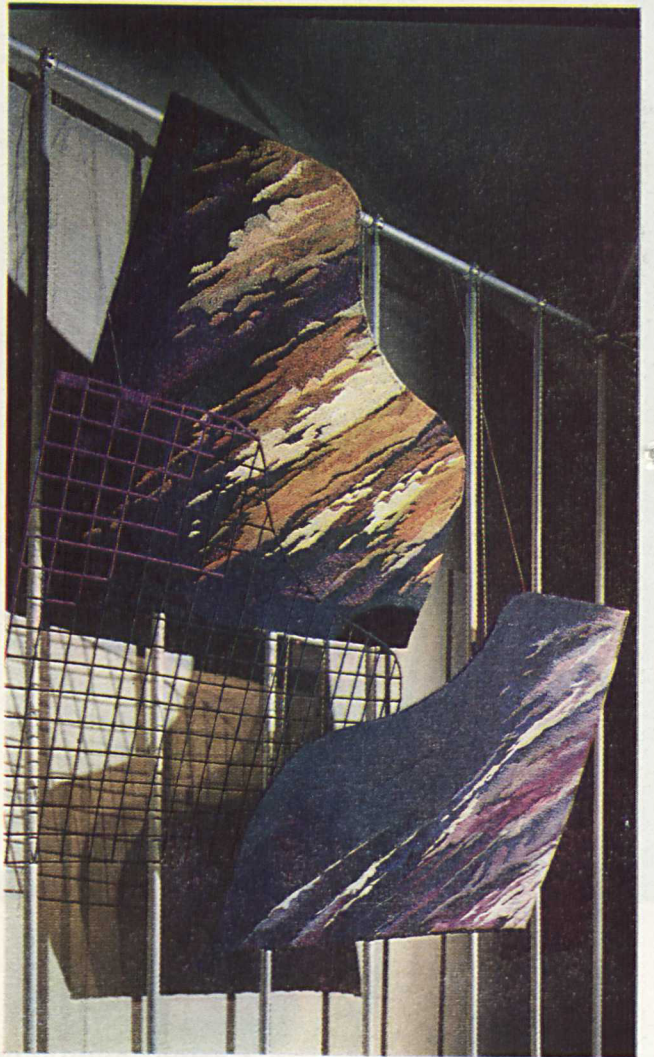
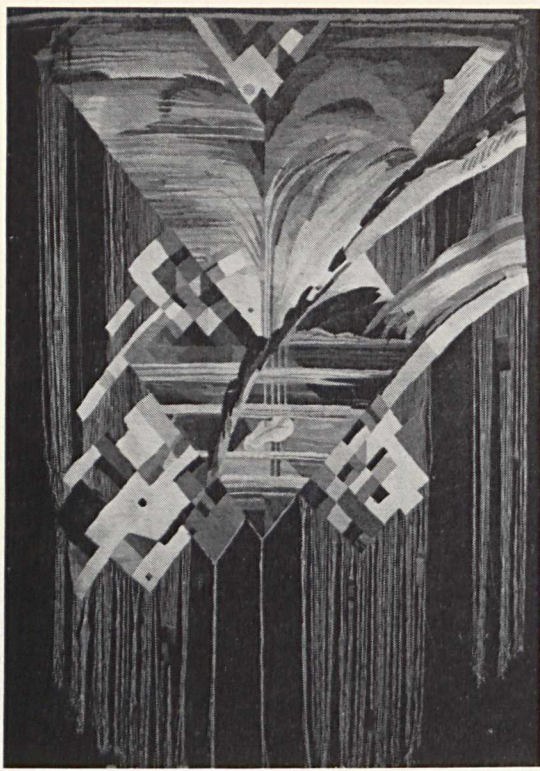


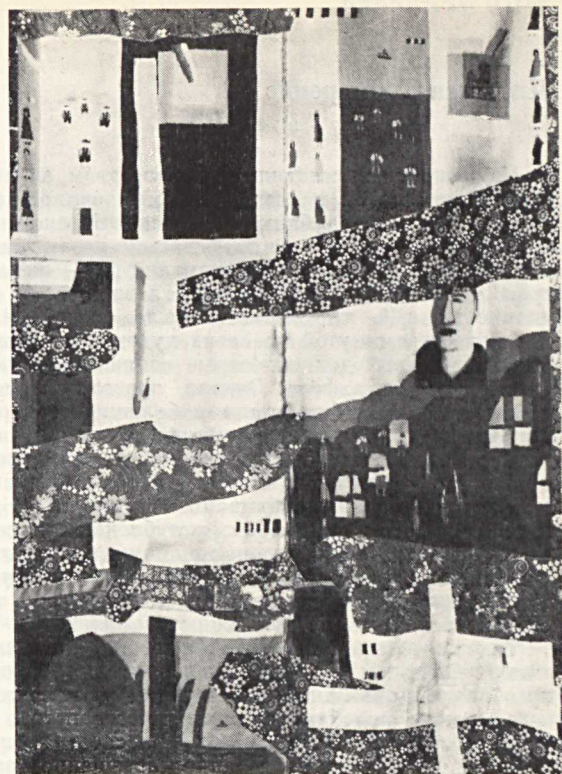


Самое заурядное слово таит в себе шекспировские страсти. Оно способно наэлектризовать пространство листа, взорвать его.

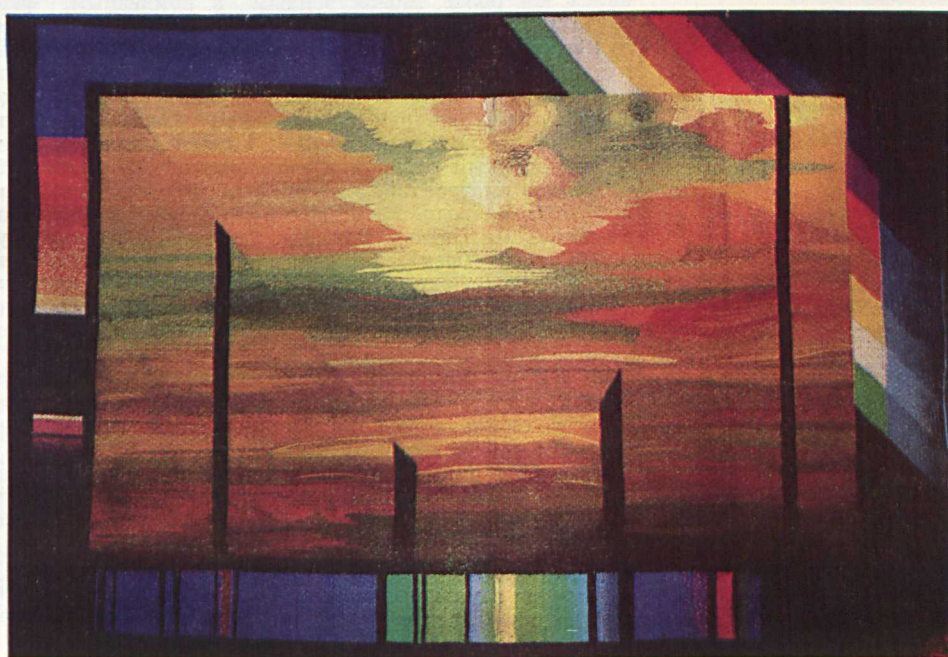
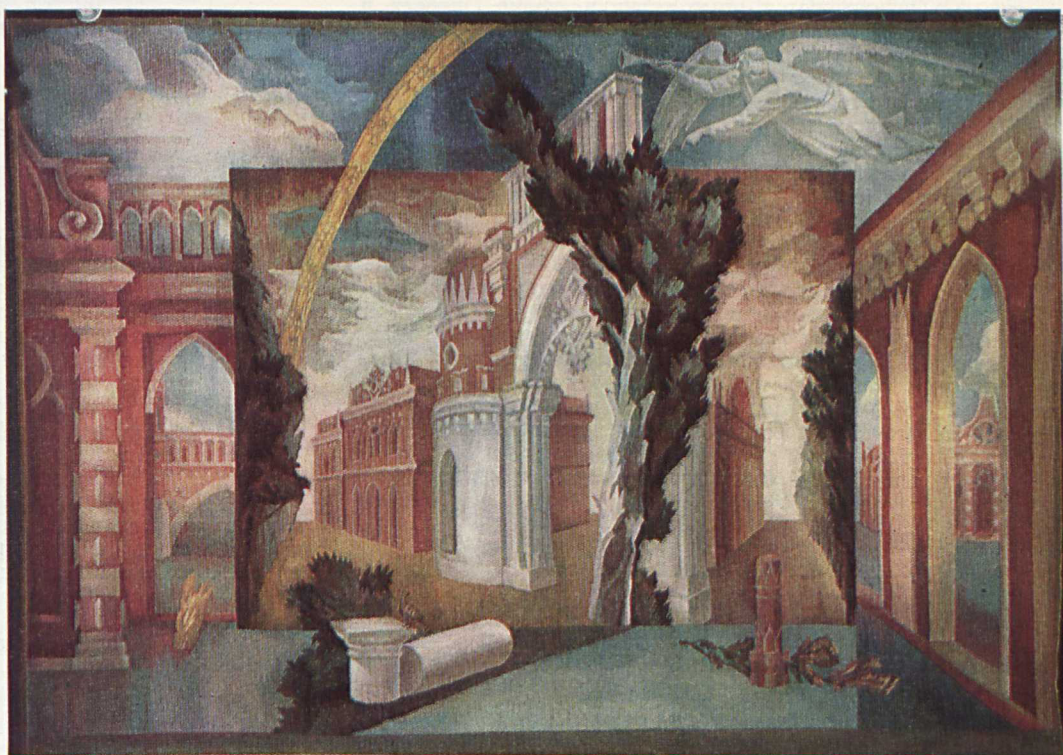
Драматургия слова в пространстве разыгрывается на уровне визуального облика, значения звучания — на всех одновременно, но максимальную значимость приобретает то, что происходит между словами, вокруг, на незримых границах.

Связи и прошлое слова отступают, ощущаются
призраками — рифмуется слово и пространство.





Московский гобелен: эволюция без революции



И. Королева
Москва — Опалиха

Л. Соколова
«Время».
Шерсть, ручное ткачество

А. Воронкова
«Березы и голуби».
Шерсть, люрекс, ручное ткачество

А. Мадекин
«Брак в Канне Галилейской».
Шерсть, ручное ткачество

Е. Ефремов
«Музыка».
Авторская техника

Л. Альтман
«Аэропорт»
«Мозанка»
Шерсть, ручное ткачество

А. Шмакова
«Слава Баженова»
Шерсть, ручное ткачество

Людмила Крамаренко

На фоне ошеломляющих новаторством авангардных выставок, которые в последнее время лавиной обрушиваются на столичную публику, выставка «Московский гобелен» на Кузнецком мосту могла остаться незамеченной. Боюсь, что ее пропустили даже специалисты — из-за краткости срока, из-за плохой рекламы, а главное, из-за ее «несенсационности». Да, эта выставка была спокойной, серьезной и казалась замкнутой на своих художественных проблемах, без прямых выходов на острые социальные темы, без публицистического пафоса. Однако, проведя несколько дней на выставке, я наблюдала, как большинство зрителей, уже привыкших к сильным ощущениям, шокирующим неожиданностям, готовых быстро пройти по выставке в поисках новаторской информации, войдя в залы Кузнецкого, вдруг замедляли шаг и оказывались втянутыми в эстетическую атмосферу вдумчивых, углубленных в себя произведений, располагавших к неспешному созерцанию, сопереживанию, к проникновению в их образный мир. То есть обладавших теми качествами, которые по праву носят работы, овеянные историческим именем — гобелен.

Такому восприятию способствовала и экспозиция выставки. Молодой архитектор-оформитель Василий Бычков преобразил привычные, не слишком уютные залы Кузнецкого в некое подобие храмового пространства: высокие своды тонови в полумраке, черные плоскости экспозиционных щитов и хорошо организованное освещение создавали благоприятную среду для обозрения произведений. Общий эмоциональный настрой экспозиции сочетался с вниманием к отдельному экспонату, к сфере его воздействия.

Уже давно мы привыкли произносить термин «современный гобелен» как условное обозначение самых разнообразных текстильных композиций, в которых наряду с ткачеством используются иные техники, кроме шерсти и льняных нитей включаются всевозможные материалы, вплоть до дерева и эмали, и главное, где нарушена плоскость полотна, а следовательно, нет места и изобразительной природе гобелена.

Но «Московский гобелен», его основной авторский коллектив твердо придерживается основополагающих принципов гобеленового искусства — цельности изобразительной плоскости, «классического» гладкого ткачества, плоскостности решения. Высокий профессионализм, композиционная завершенность, колористическая изысканность — вот критерии московских гобеленистов.

И пусть нам подчас не хватало свободы и раскованности, новаций и экспериментов (которыми мы в полной мере насладились на текстильном симпозиуме в Дзинтари), нужно отдать должное уверенному достоинству московских художников, которые, не поддаваясь модным увлечениям, развивают традиции подлинного искусства гобелена, то, что Ле Корбюзье назвал «мюральномат» — кочующая фреска.

Их убежденность — в их произведениях и в их высказываниях.

Для нас, москвичей, работа в плоском гобелене — вопрос принципиальный. Это особенность «московской школы». Откуда это идет? От самой подготовки художника в вузе — мы воспитаны на живописной культуре, в русле «большого стиля» искусства. Русский гобелен идет от фрески, он развивается в традициях монументализма. В отличие, скажем, от прибалтийского текстиля, где идут скорее от ремесла, от народных традиций ткачества.

Для нас идеалом современной шпалеры всегда был Люрса, который шел прямо от средневековой французской шпалеры, но на ее языке выражал современные чувства и темы. Не стилизация, а глубина постижения классического наследия — вот к чему мы стремимся.

Алла Шмакова

Некоторые обвиняли нашу выставку в излишней традиционности, отсутствии эксперимента, объемных решений. Но ведь эксперимент с текстилем — это одно, а гладкий гобелен — другое. Кстати, два этих направления резко разделяются и на Западе. Во Франции, в Бельгии широко распространены гладкие монументальные гобелены, которые ткются на шпалерных мануфактурах ткачами-исполнителями по эскизам художников, таких как Люрса, Сенсанс, Леду, Дюбронжо. А наряду с этим — ведутся всевозможные эксперименты с текстильными

материалами, которые концентрируются вокруг Биеннале в Женеве. Ну, а у нас, как это всегда было — смесь французского с нижегородским... Наш московский гобелен в основном, конечно, гладкий, изобразительный, но и эскиз, и картон, и исполнение в материале — все делает своими руками художник.

Я лично уверена, что в гладком гобелене можно реализовать все свои замыслы — подбором тонов можно передать и глубину пространства, и воздушную атмосферу, и все оттенки настроения и мысли.

Лия Альтман

Мы уже прошли через «новации» современного гобелена — фактурность, грубоватость, трехмерность. Сейчас пришла потребность в гладком ткачестве, мы увлечены тонкостью этой техники, нюансировкой цвета, колористической цельностью. Да, московский гобелен остался «изобразительным», но как изменился его художественный язык, насколько углубленнее стало образное мышление авторов, как усложнилась изобразительная и декоративная структура решений. И главное, как определились индивидуальные почерки художников.

Суламифь Заславская

Суди художника по его собственным законам — будем придерживаться этого известного правила. Чтобы оценить значение и уровень выставки 90 года, следует вспомнить ее предысторию, подытоживая некоторые принципиальные моменты.

В 70-е годы московские художники гобелена работали в основном «по заказам», и их крупномасштабные декоративно-броские шпалеры украшали официальные богатые интерьеры ведомственных учреждений, дворцов культуры, представительских санаториев. Этот опыт имел двойное следствие. Он ориентировал художников на большие композиционные решения, на взаимосвязь с архитектурной средой, на тематический гобелен.

Все это выработало у авторов профессиональные навыки, приблизило их к монументальному мышлению, к строгой завершенности композиционно-цветового строя произведения. Но тематическая предопределенность, требования заказчика и архитектурной ситуации мешали личному отношению к произведению, сковывали свободу творческого самовыражения, тем более, что сам размер заказных гобеленов вынуждал передоверить их выполнение ткачам-исполнителям.

Получив основательную закалку в парадных интерьерах, московский гобелен стал занимать официальное место в аванзале общесоюзных выставок, ему было доверено возглавить смотры советского изобразительного искусства в Манеже и ЦДХ. Естественно, это повлияло на его стилистику: не теряя профессионального уровня, гобелен становился все более торжественным и помпезным, фанфары звучали все громче, алые знамена вились все пышнее, силуэты кремлевских башен и московских новостроек выстраивались в стандартно-декоративный ряд. В результате к выставке 1986 года «Гобелен и скульптура», посвященной декоративным жанрам и задуманной как художественное зрелище, москвичи пришли с «малым запасом», с неудовлетворенным сердцем и уязвленным самолюбием. В специальном смотре творцов своей профессии они, привыкшие быть впереди, проиграли в творческом соревновании с художниками Латвии, Эстонии, Грузии и других республик.

Но силы московских художников копились, влилось сильное поколение молодежи, творческий потенциал, подавленный официальными заказами, стал освобождаться под влиянием благоприятных перемен во всем нашем искусстве.

И вот на этой волне, мужественно преодолевая сопротивление станковистов, тесноту выставочных планов, пороги самофинансирования инициативная группа провела выставку «Московский гобелен-90».

Выставка широко открыла двери для всех художников, интересующихся гобеленовым искусством, вызвала приток молодых сил, дала возможность свободного проявления лежавших ранее под спудом творческих замыслов.

Московский гобелен не изменил своим основным принципам, но заметно преодолел налет «плакатной стилистики», механистической мозаичности компоновки, элементарной цветовой декоративности.

Гобелен — это особое искусство. Оно говорит поэтическим языком. Поэтическая форма присуща гобелену «от рождения». Для художников-текстильщиков начало всех начал — знаменитая серия французских шпалер XVI века «Дама с единорогом». Как она создавалась? Эти шпалеры посвящены Маргарите Йоркской и отражают шесть чувств: слух, зрение, обоняние и т. д. Сначала поэту было заказано сочинить стихи на эти темы. Потом художник перевел его в миниатюру, потом картоньер сделал картон, а по нему ткачи выполнили работу. И каждый сюжет — это поэтический сонет, и каждое изображение — это символ. При этом все непосредственно и реально в деталях. Так раньше рождалась шпалера. Я теперь художник — и поэт, и картоньер, и ткач. Но поэтические образы остаются стихией гобелена...

Алла Шмакова

Гобелен заговорил на поэтическом языке, глубоко личностное переживание современных жизненных проблем привело к разнообразию символических решений в пределах единой художественной системы. Как это случается в искусстве, чем теснее рамки, строже принятые «условия игры», тем интенсивнее идет работа вглубь, тем сложнее и тоньше речь художника. Может быть, именно на фоне этого единства драматизма, ярче и полнее проявилось индивидуальное творческое видение художников.

Мажорно, композиционно-динамично, на предельном напряжении цветовой тональности был решен гобелен Лины Соколовой «Время». Метафорический образ многозначного содержания воспринимался не логическим расшифрованием, но эмоциональным чувствованием — он звучал как набат, тревога, призыв; красный конь, взвившийся к солнцу, рвется вперед через космические вихри. Центр композиции как сжатая пружина, сгусток энергии, горящий факел, от него мчатся волны света и тьмы, воплощенные в мощной цветовой и фактурной текстильной структуре. Одно это произведение уже снимало обвинение выставки «Московский гобелен» в тишине и отстраненности от тревог нашего времени.

Взволнованная пульсирующая фактура, характерная для гобеленов Л. Соколовой, — и рядом безупречная гладь гобелена Лии Альтман. В нем все напряжение, вся динамика образа переданы средствами композиции и колорита. Совершенно неожиданное для гобелена построение: взгляд из иллюминатора самолета, стремительно несущаяся на зрителя земля, поля, небо, освещенные закатным солнцем. Контраст жесткой геометрии «рамы» и мягких пейзажных линий усиливал пространственность, обострял впечатление. Аккумулируя композиционные и цветовые искания супрематизма, Л. Альтман сохраняет тонкость красочных переходов классического ткачества, цельность и импульсивную выразительность художественного образа.

Современная ритмика, выражающаяся в сдвигах форм, их динамизме, цветовых контрастах, синкопах музыкального озвучивания композиции, открыто врывается в работу Галины Панковой. Резкие сдвиги форм и цветовых сопоставлений в гобелене Зухры Закировой — характеризуют реакцию художника декоративного искусства на современную технику.

Таким образом трансформируется художественная ткань классического гобелена, трансформируется по своей образной структуре, реагируя на современные ситуации реальности, но сохраняя сущностные качества вида. Всплываясь в общий ход эстетической эволюции, испытывая влияние других видов изобразительного искусства, московский гобелен не отрывается от своих родовых корней, не нарушает канон жанра, но развивается в своих глубинных художественных основах.

Возможно, моя мысль покажется парадоксальной, но я глубоко уверена, что чем более индивидуально, личностно подходит художник к произведению, тем больше он вносит в «региональное» художественное направление. Чем глубже художник «уходит в себя», углубляется в свое понимание и переживание жизни, тем меньше он подвергается сторонним влияниям, а значит больше ценного вносит в общее дело. Вот так и образуется «единство многообразия», которое, на мой взгляд, отличает московский гобелен.

Суламифь Заславская

Русский термин «шпалера» не только определяет вид искусства, но содержит традиционно и качественные оценки — шпалера неизменно ассоциируется со спокойствием, уравновешенностью, гармонией, поэтическим языком и тщательностью ткацкого исполнения. Эти особенности проявляются в произведениях А. Воронковой «Березы» и «Голуби» — торжественный строй гобелена, легкая прозрачность поверхности, пронизанная золотистым светом, крупные композиционные планы словно предназначают его для дворцового зала. Этот ностальгический налет дворцовости еще более ощущается у В. Платоновой, хотя, собственно, к таким настроениям ведет и тема — гобелен посвящен «Останкину». Напряжение плоскости возрастает у С. Заславской в полотне, посвященном культуре древней Мексики, по композиции и пластическому решению оно близко монументальным рельефам и исполнено сурового драматизма.

Так по-разному проявляется индивидуальное дарование художника в пределах единого по своим принципам и техническому исполнению жанра — гладких гобеленов.

Московский гобелен в своей массе отказался от объемно-пространственных построений, но не менее значительна и интересна проблема пространства изображенного, перенесенного в плоскостное полотно. Проблема эта, как известно, перерастает из чисто практического способа изображения зримого мира в сферу образно-содержательного отражения социальных ситуаций. Пространственное мышление подчас глубже обнаруживает мировоззренческие аспекты художника, чем чисто внешняя тематическая направленность его искусства.

С этой позиции стоит посмотреть на некоторые работы выставки. Наиболее значителен гобелен Аллы Шмаковой «Слава Баженова», посвященный Царицынскому ансамблю — знаменитому памятнику русского зодчества с драматической судьбой. Гобелен далек от привычного архитектурно-пейзажного построения. Творческая энергия автора направлена на построение новых пространственных отношений на основе исторических архитектурных форм. Шмакова как современный художник заново переосмысливает сложное пластичное пространство, которое создал в своих построениях гениальный русский зодчий. Она по-своему перестраивает реальность, — изображая острые готические формы, стрельчатые арки, балюстрады и открывающиеся за ними глубинные прорывы, стены в линейной перспективе, она вдруг ломает их естественный строй огромной плоскостью, подобной зеркалу, преобразующему реальность в фантастическое зрелище гобелена. В этом внутреннем конфликте пространственных отношений находит отражение трагический смысловой подтекст гобелена — разрушение культурных ценностей прошлого.

Подобным настроением овеяны и гобелены Сергея Гавина с неожиданными сдвигами-прорывами пространства, в которых плоскости врезаются друг в друга, а на их стыке возникает алый цвет, как вспышки энергии. Все в движении, в тревоге, в противостоянии на нашей планете.

На высказываемые подчас сомнения в правомочности разрушений плоскости традиционного гобелена приведу слова из книги Н. Поляковой: «Вторжение пространства знаменует не разрушение пластики, как это воспринималось многими нашими современниками. Оно — лишь знак нового ощущения пространства, которое стало восприниматься как материальная динамическая сила». Добавим, и социальная.

На выставке были отдельные опыты объемно-пространственных решений у авторов молодого поколения — Е. Ефремов «Музыка», М. Нечепорук «Своды. Они удачно включались в экспозиционную ситуацию, благодаря хорошо найденному композиционному и световому оформлению, пластически обогащали выставку, но вне ее трудно представить эти работы как самостоятельные произведения.

В связи с выставкой на Кузнецком, в ходе ее обсуждения возникали споры: что такое московский гобелен? Правомочен ли термин «московская школа гобелена»? Думаю, что можно с уверенностью сказать, что основные принципы московского гобелена как искусства декоративно-изобразительного, тяготеющего к эпическим образам, к поэтическому языку, определились. Но принципы эти не канонизированы, цепь авторов не замкнута. Напротив, именно выставка обнаружила и в свою очередь способствовала тенденции к ее расширению: в гобелен приходит новое поколение, молодежь, и приходит со своим словом.

Люся Воронова «рвет» тканое полотно, чтобы из его фрагментов создать новое единство, чтобы передать непосредственность своих реальных впечатлений, мало заботясь о классической ясности целого. Момент творческого порыва для нее превышает иных закономерностей.

* Поляков Н. И. Скульптура и пространство. М., 1982, с. 189.

Я не хочу ничем себя ограничивать, придерживаясь какого-то «направления». Главное, чтобы был художник, чтобы был талант. У меня одно перетекает в другое. Основное, конечно, живопись, но могу выразить себя и в ткачестве, в керамике, в металле. Соткала гобелен, потом разрезала его, нашла ситец, получилась мозаика, как в жизни, — и хорошее и плохое. Про что мой гобелен? Про Крым!

Люся Воронова

Такая непосредственность, свобода творческого акта, наблюдаемая у молодых, контрастно противостоит серьезности и выверенности работ более старшего поколения. Живописная эскизность и коллаж — все слилось в работе И. Королевой, за которой стоят вполне реальные впечатле-

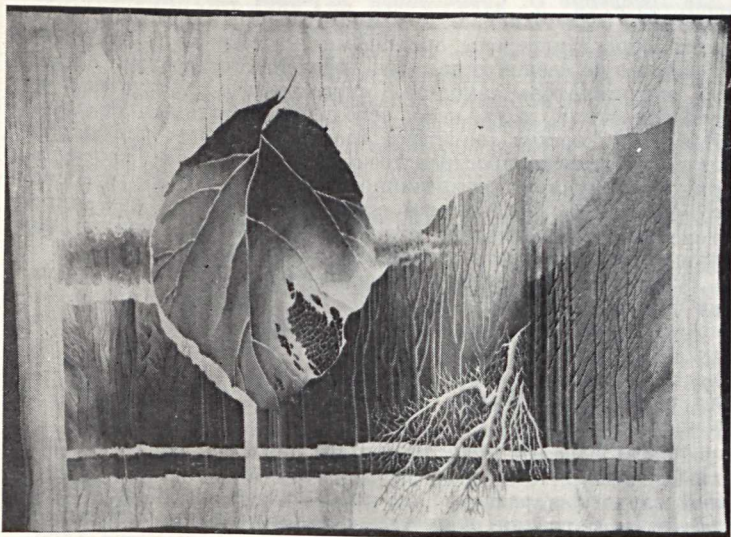
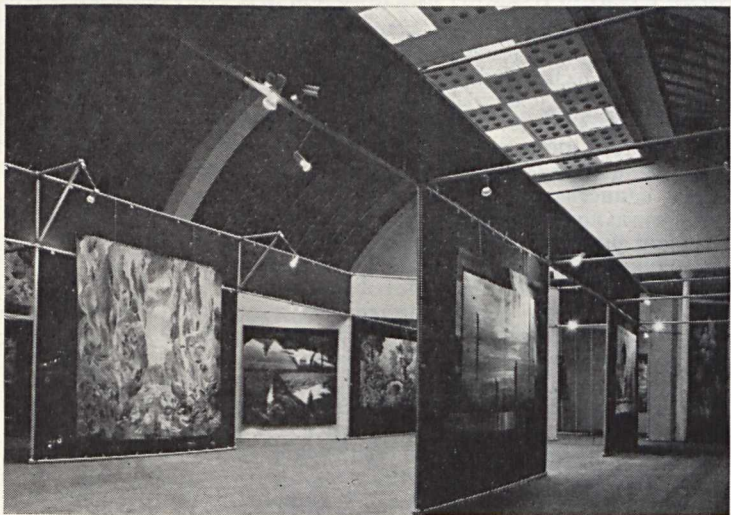
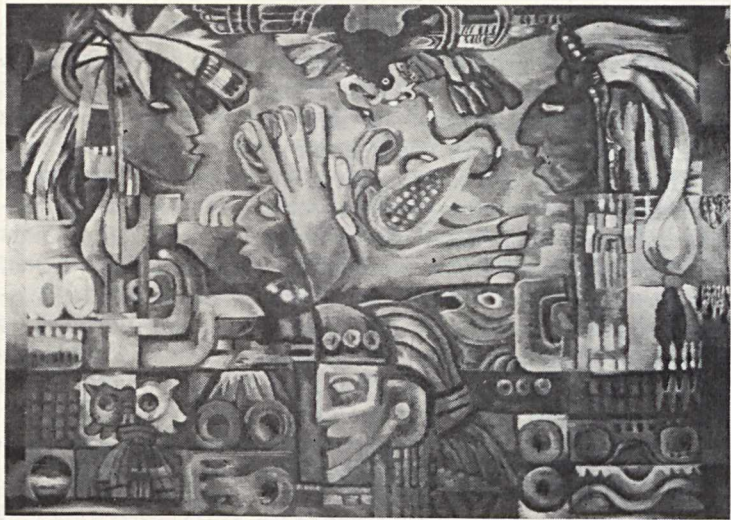
Люблю писать этюды с натуры, и обычно на живописной основе рождается гобелен. Так было и на этот раз — еду в электричке на дачу, а за окном мелькают то дома, то перелески, то солнце, то туман. Делаю наброски... и такое желание, чтобы эти впечатления и сама динамика движения сохранилась в гобелене. Хочется выйти из зажатости прямоугольника, дать гобелену свободную форму, чтобы больше непосредственности в нем было, больше творческой свободы...

Ирина Королева

ния о подмосковной природе. Такой же непосредственностью, «детскостью» взгляда на мир, где в тайне ночи живут собаки и кошки, светит луна и звезды, одухотворены гобелены Е. Нестеровой. Конечно, и молодые разные, но все неожиданные. Среди эмоционально-взволнованных женских натур вдруг появилась вдумчивая фигура Андрея Мадкина с библейской темой в гобелене. Серьезная работа над композицией, поиски новых пространственных взаимоотношений фигур с интерьерной средой, напряженная цветовая гамма — все это в арсенале молодого автора. Может быть, еще не обретен собственный язык, еще держат в плену источники, но вызывает уважение, какие большие задачи ставит перед собой художник, на какой ответственный путь он встал и как упорно движется по нему. Об этом говорят и его новые эскизы, которые нам довелось видеть.

Но вернемся к началу. Да, выставка «Московский гобелен» стояла вне авангардных тенденций современного искусства. И могло показаться, что драматические коллизии наших дней непосредственно не отразились в произведениях московских текстильщиков. Но разве только публицистический нафос, приемы соц-арта — удел искусства нашего времени? Разве оно недостойно серьезных произведений, с высокой степенью профессионализма решающих задачи своего жанра? Гобелен — искусство фундаментальное, искусство поэтическое, искусство «вечное». И думается, с этих позиций нужно судить о нем. Московский гобелен не остановился в своем развитии, не застыл на месте — это мы постарались показать в своем очерке — в нем осуществляются яркие творческие индивидуальности, и в нем есть приток молодежи. Это главное. Ну а выставка — она, на мой взгляд, знаменовала пик развития жанра, авторы, как говорится, выложились, почти каждый высказался по максимальной программе. И я уверена, что многие из представленных произведений, как писали в блаженной памяти застойные времена, «войдут в золотой фонд»... (Если не уйдут за границу, поскольку зарубежные коллекционеры и любители искусства очень высоко — и не только «духовно» — оценили наши гобелены.) Как пойдет развитие дальше, захочет ли московский гобелен по-прежнему отстаивать свои классические позиции? Сумеет ли устоять перед натиском авангардных новаций? Найдет ли свои особые контакты с быстро меняющимся временем? Будем надеяться...

Во всяком случае выставка «Московский гобелен» останется событием в хронике художественной жизни 90 года.



С. Заславская
«Фантазия на тему древней Мексики».
Шерсть, ручное ткачество

Общий вид выставки «Московский гобелен»
Автор экспозиции В. Бычков

Л. Филатова
Покинутый пейзаж.
Шерсть, ручное ткачество

По сравнению с недавним прошлым ситуация внутри и вокруг Союза художников СССР изменилась весьма значительно. Союз перестал оказывать преимущественное влияние на положение творческой личности. Нарождающийся рынок, пусть в зачаточных и порой даже уродливых формах, противостоит Союзу, способствуя высвобождению художника из-под давления «табели о рангах» и удовлетворению его потребностей вне зависимости от какого-либо членства или поста.

Республиканские организации стремятся к самостоятельности. В ряде республик они уже отделились от СХ СССР. Однако процесс этот всюду идет по-разному. Зачастую прежние обветшавшие отношения беспощадно ломаются, а новые пока, увы, не создаются и не движутся им на смену. Это заставляет многих опасаться грядущей разобщенности, замкнутости. Нужно ли и возможно ли противостоять этому — на первых порах обновления естественному — процессу? Чем заменить устаревшие связи, не отторгая сегодня тот минимум ценного, который мы можем извлечь из прошлого?

Андо Кесккюла — известный живописец, художник кино, дизайнер, новый председатель Союза художников Эстонии — размышляет об этом.

Предваряя его эссе, замечу, что существуют некие общие исходные позиции, объединяющие нас, эстонского художника и московского критика, неоднократно обсуждавших проблемы сегодняшней общественной и художественной жизни.

Легко утонуть, хватаясь друг за друга. Выплыть легче каждому самостоятельно. Поэтому так активно, хотя и нелегко, идет процесс выбора пути в большинстве республик, поэтому для многих неизбежно обретение суверенитета и государственности. Однако ошибку совершают те, кто считает, что в будущем связи нынешних республик между собой нарушатся или даже разрушатся. Наоборот. Исторически и географически сложившееся партнерство, рынок, рыночные хозяйственные и культурные отношения будут развиваться значительно быстрее.

И все же процесс этот не может быть простым и быстрым, а строить новые отношения нужно уже сегодня, пока все мы еще — прежние республики.

Мечта Андо Кесккюла состоит в том, чтобы наладить старую административную машину Союза художников работать по-новому, привести ее в соответствие с перспективами в экономике и обществе, помочь ей достичь уровня саморегулирующейся системы и тогда со спокойной совестью уйти, чтобы сосредоточить все свои силы на живописи. Сейчас для нее остается мало времени. Но работа в Союзе внутренне не чужда художнику, так как Кесккюла относится к ней как к сфере воплощения творчества — будь то создание картины, решение экспозиции, устройства хеппенинга или карнавала. Кесккюла ничто не ценит выше свежей идеи.

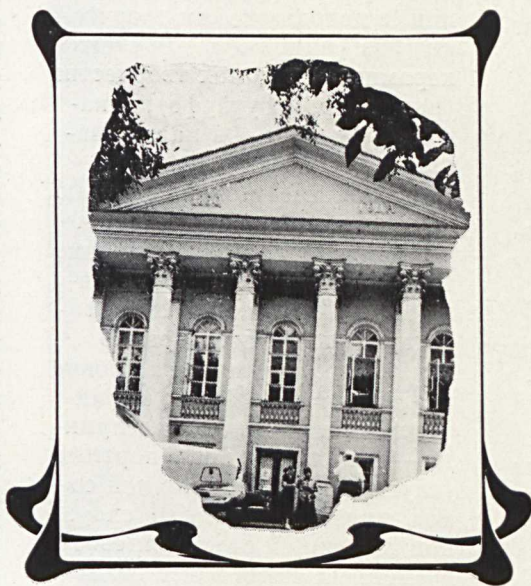
Кесккюла считает даже, что административная работа в ее сегодняшнем виде генерирует энергию, активизирующую профессиональное творчество. Главное же — что теперь на своем месте администратор может воплощать в жизнь свои принципы и замыслы, быть абсолютно честным и искренним, не притворяясь ни перед кем, ни перед начальством, ни перед коллегами. Это и позволяет избежать противоречия между административной и творческой деятельностью.

Мара Пашкина

СХ СССР. Каким ему быть?

Приземляться надо плавно

Андо Кесккюла



Я стал председателем Союза художников Эстонии два месяца назад. Трудно сказать, правится ли мне эта роль. Если смотреть со стороны, создается обычно впечатление, что претендующий на это место стремится сделать карьеру. А если посмотреть изнутри? Вопрос стоит по-другому. У меня давно накопилось недовольство существующими в СХ условиями. Я с молодости связан с Союзом, долго работал там и всегда был в оппозиции к Правлению или, по крайней мере, имел свою особую позицию. А ведь логика такова: если ты высказываешь альтернативные предложения и настаиваешь на их выполнении, когда-то нужно начинать выполнять их самому.

Итак, передо мной встал выбор: либо отказаться от места председателя и остаться декоративным оппозиционером — довольно эффектная да и нетрудная роль. Либо взять на себя ответственность и попробовать за короткое время вывести Союз в новое русло деятельности, нацелить его на будущее, реформировать его, опираясь на западноевропейские примеры. То есть заставить его решать задачи профсоюза и самое важное — направить внимание на индивидуальность художника, уйти от нашей пресловутой «коллективизации» (в хозяйственной практике, например: настаивать не на строительстве одной большой печи для обжига, а на изготовлении сотни маленьких для каждого художника, что, наверное, труднее).

Время располагает к тому, чтобы Союз стал организацией, существующей для художника и защищающей его интересы. Если наше общество перейдет на рельсы рыночной экономики, тогда каждый художник станет в первую очередь личностью и предпринимателем, а не просто имеющим право на что-то благодаря членству в Союзе. И поэтому новой задачей Союза должно стать обеспечение такой ситуации в республике, чтобы каждый художник в отдельности выжил в довольно-таки жестких условиях. Ведь в надвигающейся новой социальной реальности выжить ему будет труднее. Поэтому, как ни странно, я замечаю, что многие мои коллеги весьма сожалеют об ушедших брежневских временах, когда всего было понемножку, но все распределялось более-менее равно. И ничего делать не надо было для этого — разве что хорошо говорить. А теперь наступает конкуренция — кто лучше как художник (а это столь субъективно!), тому лучше и живется.

СХ СССР. Каким ему быть?

У нас СХ никогда раньше так не влиял на судьбу художника, как в Москве и в других городах России, не монополизировал его личность. Поэтому слабее ощущается эффект «освобождения». И вот теперь Союз, наверное, должен не отмереть вовсе, а начать всерьез представлять интересы художника. Например, ближайшая цель — защитить его от планируемой новой налоговой системы, от опасных для нас налогов на предприятия художественной сферы и лично на художников. Для этого, чтобы вновь понять, что такое актуальные коллективные интересы, и необходимо на время разобщиться, преодолеть старые узы и обрести независимость.

В Западной Европе, где давно урегулированы отношения общественных групп, организаций, партий, значение союзов художников, как правило, минимально. Зачастую это просто группировки родственных по идеям людей. У нас ситуация другая, и поэтому Союз должен стать профсоюзом, защищающим общие интересы.

3 марта прошлого года съезд СХ Эстонии решил, что мы станем самостоятельным союзом. Но, в отличие от Литвы, мы не закрываем для художника никаких путей, каждый сам выбирает, выходит он из СХ СССР или нет. Так же и при приеме в Союз новых членов, каждый может вступить и в эстонский, и в «большой» союз. Это позволяет избавиться от «феодалного оброка» прошлого, когда 10% от доходов хозяйственной деятельности мы должны были в обязательном порядке отдавать «центру», и это шло на нужды более слабых худфондов, живших на дотации, а мы ничего не получали обратно. Однако взамен мы имели централизованное снабжение — и без этого мы не выжили бы. Для этого, собственно, мы и содержали аппарат. Это и есть, по существу, феодальные отношения.

Ныне сотрудничество должно развиваться по-иному: я могу выплачивать какую-либо сумму (допустим, ту же, что и преж-

де), но заключив при этом договор и имея право контролировать, на что уходят мои деньги, выполняются ли условия договора. Об этом сейчас наш союз и ставит вопрос. Наши отношения с СХ СССР должны быть договорными, и мы должны точно фиксировать, в чем именно мы заинтересованы. А заинтересованы мы в снабжении, в использовании творческих баз (например, для стекла, керамики); в домах творчества (например, в Гурзуфе); в какой-то степени — в налаживании зарубежных отношений (хотя мы имеем свои связи, но круг их несколько ограничен и в центре есть более широкие возможности, труднодостижимые в республике, скажем, государственные договоры по культурному обмену на уровне правительств). Можно зафиксировать и более мелкие пункты — к примеру, транспортные услуги для представителей союза, приезжающих в Москву: при нынешней ситуации своевременный заказ такси становится подчас жизненно необходимым. Мы могли бы также взять на себя оплату работы референта, представляющего в СХ СССР наши интересы. И все это можно предусмотреть в договоре.

В феврале нынешнего года на совещании в СХ СССР мы решили, что такой договор будет. Им будут закреплены отношения с рядом других республик. Так же ставят вопрос и СХ РСФСР, и МОСХ.

Я никогда не склонен был рассматривать наши отношения, противопоставляя Эстонию центру. Меня волнует другое: повсюду есть одаренные художники, испытывающие интерес друг к другу. И главное сейчас — наладить наилучшим образом отношения между коллегами, подкрепить их материальной базой, а также узаконить экономические связи в тех областях жизни и работы, в которых мы не можем действовать по отдельности.

Необходимость в административной системе Союза художников (и в этом культура подобна другим общественным сферам) обуславливается во многом нашим низким уровнем жизни. Если бы мы жили, предположим, как в Голландии, где социально-экономические отношения саморегулируются и права гарантированы, необходимость в такой машине отпала бы. Можно парадоксально сформулировать задачу нашей системы: она заключается в том, чтобы постепенно уничтожить самое себя. Следовательно, мой идеал, моя цель как администратора и как художника состоит в том, чтобы потребность в Союзе художников оказалась исчерпанной. Но путь к этому не близок и не легок. И я считаю своим долгом использование всего моего немалого опыта, чтобы «приземление» Союза художников было плавным, чтобы он, не делая резких движений, не выходя из равновесия, спокойно достиг земли — своего нулевого уровня. А уже после этого пусть художники свободно решают, надо ли им объединяться. И пусть объединяются, если в этом будет потребность.

Союз художников никогда более не должен стать принудительным аппаратом. Кстати сказать, пока он все еще сохраняет наследие репрессивной машины старого типа. Взять хотя бы его правление. Разве не было бы справедливо, если бы оно целиком состояло из выбранных представителей (или председателей) союзов художников республик, пока они еще республики? Такое правление должно быть самым высоким после съезда органом СХ СССР, который назначал бы директоров, менеджеров для выполнения конкретных функций.

Сегодня мы еще далеки от такой системы и такого мировоззрения. А социально-политический процесс как в Эстонии, так и в ряде других, прежде всего балтийских, республик развивается все быстрее.

СХ СССР. Каким ему быть?

Мысли вслух

Марта Житкова

Когда и где Вы родились?

— Однажды утром, в Москве, а потом много-много раз переживала это удивительное чувство — Рождение.

Где учились? У кого? И чему?

— Училась в МИПИДИ, у Стемковского. Аполлинарий Адольфович сумел привить нам бескомпромиссность по отношению к творчеству.

Ваш выбор профессии был сделан по призванию или по любви?

— Для меня это одно и то же.

Что такое работа скульптора? Труд? Отдых?

— О, я называю это для себя праздником!

Вас удовлетворяют результаты собственного творчества?

— Раньше больше, а теперь — меньше.

Ваше заветное желание?

— Вернуть скульптуру человеку. Создавать для него пространства, одухотворенные скульптурой.



...Что такое СКУЛЬПТУРА? Это — кусок глины, пространство и форма.

Много ли можно сообщить тремя словами? Кто-то — ничего. А можно произвести — Мир, Бог, Человек, — и этим сказать многое.

И уж если отпущено скульптуре немного слов, то и выбирать надо только самые необходимые. Нельзя к скульптуре относиться расточительно. Бессмысленный набор слов обращается в шум. А у человека, владеющего словом, и пауза многозначительна.

Сегодня стало модным придумывать новые слова, каких еще не бывало. Чтобы не отстать от бега времени, быть современным. По-моему, это самое большое заблуждение: быстрее всего устаревает именно новизна.

Скульптура — не может жить лишь днем сегодняшним. Такова ее природа. Такова природа материала, из которого она создается, — камня, металла, глины. Они пришли к нам из вечности и будут существовать, пока существует этот мир.

Это не значит, что ей противопоказаны какие-то жанры. Важно твое отношение к изображенному. Вполне жанровая картина застолья может стать «Троицей» Андрея Рублева! А может и не стать...

Уже умерший скульптор Лавинский говорил: в скульптуре нельзя солгать, даже если очень стараешься. Я убеждаюсь в этом каждый раз, приступая к работе. Нельзя сделать нечто возвышенное, если в тебе самой нет этого возвышенного состояния.

Поэтому для себя считаю главным — следить за чистотой души и мыслей. И с учениками стараюсь говорить прежде всего о добре и зле, об умении отличать ложь от правды, видеть прекрасное...

Я себе просто не позволяю отзываться на безобразное. Душу надо строить, как и здание. По кирпичику. Каждый день.

Произведение ведь создается в конечном счете не руками, и не головой даже, а — душой. Она тот нравственный камертон, который задает музыку. Через нее я «слышу» то, про что хочу рассказать в своих вещах. Вообще в момент творчества я всегда ощущаю себя как «проводник», через который идут токи творчества... Например, когда я работаю с глиной керамической, мы всегда работаем вместе, в соавторстве. Я ее слушаю, а через меня уже что-то «проливается» (или «проявляется»).

Так же важно для меня соприкосновение с природой. Перед работой я стараюсь, хоть ненадолго пройтись по лесу или саду — чтобы «зарядиться».словно какая-то ниточка образуется между нами, происходит наполнение, без которого нет творчества. Если у меня нет возвышенного состояния — я не могу работать. Что-то внутри не позволяет прикоснуться к материалу без любви... Зато когда она есть — рождается нечто «живое». Почти без усилий. Так же естественно, как это происходит в природе.

Почти... Но не совсем. Потому что, не владея законами своего искусства, человек не сможет перелить ее, в формы искусства. Существует язык скульптуры, и им надо владеть. Даже самый большой талант без знания ущербен. Попытки работать только на интуиции всегда отдают дилетантизмом.

СКУЛЬПТУРА — это чувство Ритма; чувство Пространства; чувство Формы! Пренебрегать ими — значит творить хаос. В жизни и без того много хаоса, и множить его, вносить искусственный хаос — художник просто не имеет права.

Лепить, как вязать чулок — нельзя. Для меня процесс работы над скульптурой — это и нравственное действие.



В мастерской Марты Житковой



Всю свою жизнь я не перестаю учиться.

Самые ценные уроки получаю, как ни странно, не у новейшего искусства. Я открываю их в архаике, в которой заключена бездна мудрости. И только наше нелюбопытство мешает разглядеть это.

Нас годами учили, что архаика — это застылость, скованность движений от неумения и от незнания законов, открытых в позднейшие времена. Это неправда! Она знала законы архитектоники! Законы организации пространства! Законы формы!

Меня всегда поражало — как это такие простые по форме скульптуры «каменных баб» удерживают, организуют огромнейшие пространства вокруг себя, тогда как какая-нибудь «сложно» развернутая в пространстве скульптура с трудом выдерживает пространство небольших залов?

Скованность движений здесь продиктована необходимостью. В бескрайних степных пространствах они останавливают на себе взгляд еще издали. Как это сделала бы архитектура. Но при этом остаются все-таки скульптурой. Рельеф сохраняется, но он стелется по «большой» форме, не разрушая ее. Там же, где происходит «поворот» формы, она вздыбливается и возникает такое мощное пластическое звучание, какого не достичь и сильным жестом.

Они знали и закон целого. Закон того, как это целое может звучать в пространстве. Скифские степные скульптуры способны воздействовать на огромные пространства, как не всякий огромный по размерам монумент.

Это по-настоящему храмовая скульптура, где стены — горизонт степи. Но она же — и храм одновременно.

Язык скульптуры может меняться. Но законы — остаются.

Об этом много думает, например, Нина Жилинская. Очень давно когда-то она мне сказала: «Вот у тебя сидит ребенок, а если снять его с руки матери, то получится просто провал. А ведь сгиб ее руки — это седло!»

Постижение законов скульптуры — процесс бесконечный. Многому я научилась у других. Но и собственный опыт тоже многое добавляет.

Я люблю работать с глиной. Она диктует свои законы.

Глина идет всегда только по кругу. Она хорошо держит «своды», но хуже работает «листом».

Форма внутри — не есть пустота, но лишь другая, столь же могучая форма. Это та «пустота», из которой, по поверьям древних, рождается «все».

Потом за ней возникает — поверхность.

Потом — воздух вокруг.

Позднее — появились отверстия, как связь с внешним миром, космосом.

А затем — появился в моих работах и огонь.

Все эти стихии не просто взаимодействуют в скульптуре. Они воздействуют друг на друга в процессе творения. Когда врывается стихия воздуха, она подчиняет себе формы. Если вы лепите фигуру с руками, вытянутыми вперед, то откинутая воздухом грудь образует своеобразную раковину... Если руки отведены в стороны, то воздух выявит круг, то есть подчинит пустоту форме...

Я не делю скульптуру на станковую или декоративную. Я стараюсь делать скульптуру монументальную. Скульптура — не украшение, а строительница духовного пространства. Это для меня самой было и открытием, и закономерностью.

Материал подготовила
Александра Свиридова



Матрешечница из Загорска

Заканчивая абрамцевское училище, Люда делала диплом на тему «Человек-дом». И сегодня Люда вдруг начинает жарко объяснять, что каждый человек — это дом, населенный друзьями и близкими, с окнами, вззирающими на деревья и птиц. А сделала тогда нечто противоположное — дом, который наблюдает за людьми, абрамцевское училище, рассматривающее копошащихся в нем дипломников.

Оценки преподавателей в кулуарах разделились на «гениально» и «бредятина». Сама Люда называет его «хулиганским».

Теперь — матрешка. Декор их расцветает на наших глазах, прет из матрешки, как опара из квашни, или распускается пышной розой из тугого свернутого бутона. Он — бурно, неистово живописен.

Само возрождение дорогой многодельной матрешки связано с обнаружившимся сегодня во всем своем масштабе неограниченным спросом на матрешку, настоящим бумом. Ведь бум во многом — детище иностранного туризма, зачастую имеющего свои, крайне поверхностные взгляды на русскую культуру. Вот и правит бал наглая глазастая матрешка.

На мой взгляд, заметны, увы, утраты и в искусстве Л. Овчинниковой.

Но, к счастью, в последнее время Люда поняла опасность разрыва с народной эстетикой и сумела вернуть своим матрешкам самобытность. Помог ей в этом пример народной иконописи. Ведь между богородичными образами и старой матрешкой была прямая связь.

К исходу века русской матрешке исполнится 100 лет, и от сегодняшних мастериц зависит, какую страницу в ее уже почтенную историю впишут наши трудные дни.

Виктор Соловьев

Это семья молодых художников-керамистов из Караганды. Их работы обратили на себя внимание в Алма-Ате на выставке молодых художников. В выставочном сравнении-соревновании их работы привлекали поиском острых пластических средств. Однако Валентин и Наталья Викторовы ведут этот поиск разными путями. Его решения тяготеют к соц-арту, а ее — к юмору и иронии. И в этой непохожести художников друг на друга и на других хочется видеть добрый знак их будущего творческого становления.

Лариса Зоренко



Керамисты из Караганды

В апреле 1989 года в стенах ленинградской Академии художеств (а затем в двух городах — Копенгаген и Хельсинки — в Финляндии) была показана выставка архитектуры, дизайна, живописи и графики молодого ленинградского художника Павла Ковалева. Монуменалист по образованию (он закончил мастерскую Мыльниковых в Институте им. Репина), он обнаружил потребность выйти за рамки какого-то одного вида творческой деятельности, чтобы вернуться к универсальной природе художественного творчества, единого и неделимого по своей сути.

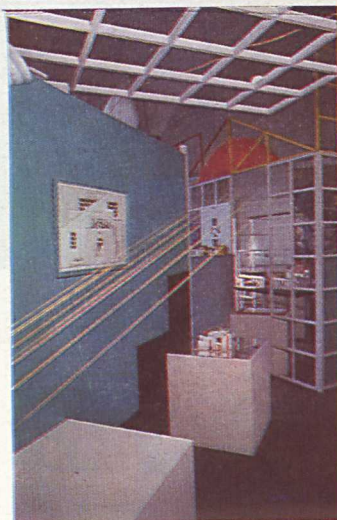
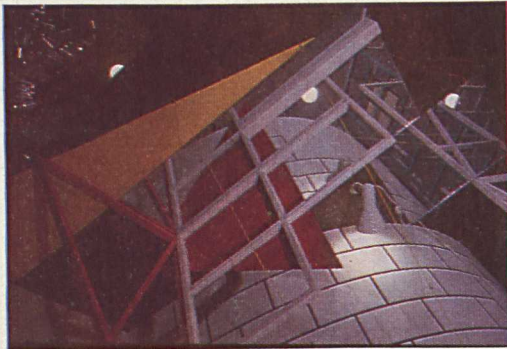
На выставке были представлены объемно-пространственные, линейно-графические композиции, серия офортов для интерьеров «Литературного кафе» в Ленинграде, эскиз плафона для ресторана «Паланга» в Ленинграде, а также станковая живопись и множество архитектурных макетов и проектов индивидуальных домов, зданий общественного назначения.

Не будучи профессиональным архитектором, автор этих проектов не придерживается какого-то из существующих стилей, хотя и можно пайти в его работах отдаленные отголоски постмодернистских форм. Сам он определяет свой метод работы как «гуманно-экологический», взяв за основу своего творчества принцип: «художественная деятельность не должна вступать в конфликт с человеческой сутью, а лишь помогать ему жить».

Выставка привлекла внимание хорошим уровнем как самих работ, так и экспозиционной их подачи. Ее отличает не только целостность художественного решения, но и четкая программная заданность, выраженная как в самих произведениях, так и в открывающем экспозицию словесном «манифесте» автора.

Выставка Павла Ковалева

Елена Жигадло



ВЗАИМОПОНИМАНИЕ — является основой культурного развития общества. Взаимопонимание позволяет воспринимать природную и социальную реальность как связную систему мира человека, полную ценностных значений и смыслов.

ВЗАИМООТНОШЕНИЕ — определяет взаимосвязь всех явлений действительности. Ничто не существует вне отношений. Объект и субъект, их специфические особенности и свойства, диалектическое развитие их качеств зависят от изменения отношений. Существенные отношения и взаимоотношения определяют закономерности развития и функционирования общечеловеческой культуры.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ — (художественная деятельность) как форма творческой активности, которая способна адекватно воплотить в художественных образах весь комплекс форм человеческой жизнедеятельности.

Название рождалось долго — «Вместо Фауста», «Фауст накануне третьего тысячелетия», «Фауст-патрон». В конце концов — «Я, Фауст...». Это четыре с половиной часа почти молчаливого действия.

Второй акт — монолог. Монолог художника Галины Метеличенко и монолог полиэтилена, из которого в новом «Фаусте» создан неожиданный, незнакомый мир.

В конце первого акта уже умер Фауст; похоронили Маргариту, с ног до головы запеленав ее в суровый канат; в темной и холодной вселенной лишь один Мефистофель продолжает слышать странные плачи. Но не потому, совсем не потому мы вдруг оказались в прозрачном мире света и воздуха. Он возник как другой, параллельный мир.

Застывшие водопады полиэтиленовых полотен. В остановившихся потоках света застыли случайные предметы. А в центре



сцены, на фоне одного из этих занавесей из Музея повседневности, в прозрачном плаще и головном уборе, опираясь на посох, застыл Юноша.

Мир этот всего лишь заколдован неподвижностью, а на самом деле он переливается и живет. Первое качество полиэтилена в этом прозрачном царстве — обозначить нечто остановившееся, но изначально живое. И действительно — через несколько мгновений сцена оживает, ее заполняют совершенно новые персонажи, таинственные животные.

Прозрачное царство оказывается хранителем полубиблейской притчи о Прекрасном Юноше, который попадает в мир, где идет вечная борьба за его душу между Земным и Небесным. Он путешествует по миру с волшебной Козой («Козой мироздания, вечно беременной жизнью» — по определению М. Хусида), а в трудные моменты получает подсказки от прозрачной Птицы Ис-

сезона

Метеличенко.

тины. В конце концов ему удастся наладить равновесие в этом хрупком мире — соединив вверху, у всех над головами руки двух цариц (Духовности и Плоти).

Оказывается важной не столько прозрачность и бесцветность материала, сколько его способность вбирать в себя любой цвет театрального освещения и отзываться на этот цвет бликами, отражениями, тенями на складках костюмов. Возникающие на сцене полые куклы — все из того же натянутого на каркас полиэтилена — не просто имеют форму в пространстве: они придают эту форму заключенному в них воздуху, они легки и воздушны в прямом смысле этого слова — состоят из воздуха.

Монолог материала — это монолог неожиданности, парадоксальности, в конце концов — монолог вечной театральности, где изысканность, светскость достигнута грубыми, почти даровыми средствами



Звезда сезона

«Позвольте! Но тут же нет соответствия между музыкой и действием!» (Вся полиэтиленовая притча разворачивается параллельно со звучащей ораторией А. Шнитке «Фауст».) Застывшая на секунду сцена снова оживает. Теперь мы уже можем спокойно рассмотреть вшитые в полиэтилен позолоченные веточки, листочки календаря, гибкие голубые грампластинки, лоскутки. Некий человек начинает рассказывать совершенно абсурдную историю (в духе детских страшилок) о красном пятне, которое впитывало в себя детей и уносило их от ужасов и безумий жизни в далекий и счастливый мир, полный запахов неизвестных, но прекрасных цветов и голосов неведомых зверей и птиц.

Анна Иванова

материала



Из II акта спектакля «Я, Фауст...» Челябинского
театра кукол «Лабиринт»

(Режиссеры-постановщики — М. Хусид, Ю. Собо-
лев; художники-постановщики — Ю. Соболев,
Г. Метеличенко, В. Плотников)

МОСКОВСКАЯ ПРАВДА



ОРГАН МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО КОМИТЕТА КПСС И МОССОВЕТА

Газета издается
с 18 июля 1918 года

№ 94 (20114)

воскресенье, 20 апреля 1986 года

Цена 3 коп.

ТРАДИЦИЯМ ВЕРНЫ

ЧАС ЗА ЧАСОМ

00 Таксомоторный
из № 15. Первую на-
мечет из ворот парка
стала Г. И. Федеев
пассажирки в этот
стали участника суб-
ица. Всю смену пе-
ли водителя отрабо-
сэкономившем го-

Из международно-
порта «Шереметье-
во» вылетел самолет
из Центрального ули-
ца международным
иных сообщений. О-
на была полетом
Москва — Буда-
пешта. В этот
из самолета вы-
шел Ю. Ю. Прокопен-
ко, бортовой
война З. В. Ю.
и бортовой де-
ка, пассажир-
бортпровод-
ника.



Пример «Мухоморов» лишний раз доказывает, что «неофициальное» искусство — это, как правило, сырье, не дотягивающее до уровня искусства истинного, а то и просто отходы, отбросы, а зачастую и гниль.

«А—Я» же и ему подобные издания, поднимающие дешевое «неофициальное» искусство на щит, выдающие его за «новое, яркое, независимое», сами превращаются в скопище отбросов, квазиинтеллектуальную помойку. Сказав «А», издатели и авторы журнала вынуждены были говорить вплоть до оплаченного под-рывными спецслужбами «Я» — до вульгарной, набившей оскомину антисоветчины.

А. СТЕПАНОВ

Не так давно в Париже после выхода седьмого номера прекратил существование любимый нешироким кругом читателей русский журнал по советскому искусству «А — Я».

Тираж его был сравнительно невелик, но известность — достаточно прочной. Именно из «А — Я» (чудом попавшего в страну) в течение долгого времени — вплоть до появления молодежных номеров солидных журналов и рождения «Ракурса» — мы черпали все сведения о неофициальном советском искусстве у нас и на Западе. И мы, начиная «Ракурс», неизбежно думали о традиции «А — Я». И не только думали, но и воспользовались од-

Путешествие от «А» до «Я»,
или От «неофициального» искусства к проповеди антисоветчины

нажды опубликованным там текстом Кабакова, за что приносим (с некоторым опозданием) извинения и благодарность.

Парижским редактором «А — Я» стал скульптор И. Шелковский, московским корреспондентом и составителем А. Сидоров, участвовали в этой работе А. Косолапов, Б. Гройс, Д. Гамбрелл и многие другие художники и искусствоведы, уже знакомые постоянным читателям «Ракурса».

Но есть, несомненно, люди, которые знают об этом журнале по статье А. Степанова «Путешествие от «А до «Я» или от «неофициального» искусства к проповеди антисоветчины», опубликованной в 1986 (сравнительно недавно) в «Московской правде». Совершив этот поступок, А. Степанов не мог не стать автором-корреспондентом «Ракурса». Его статье мы отдаем часть места в журнале, потому что она стоит того. Её лексика вполне концептуальна и сама по себе, но еще лучше выглядит она рядом со спокойным рассказом парижского редактора «А — Я» о том, как создавался журнал. Заочная беседа И. Шелковского и А. Степанова — часть вечного диалога художника и цензора, постоянно идущего в России.

Впрочем, Шелковский — реальный персонаж московской, а затем и парижской художественной жизни. Не то

Обложки журналов «А — Я» и титул Московской правды со статьёй известного А. Степанова

Журнал на подоконнике

Игорь Шелковский

Гул парижского метро — наиболее назойливое воспоминание того времени. Особенно досаждал длинный перегон от Шатле до Бельвиля. Отвезти текст в набор, получить корректуру, отвезти фотографии фотогравёру, забрать клише, отвезти слайды, сдать макет в типографию, съездить за пробными оттисками — из всех свалившихся на меня обязанностей — редактора, макетиста, корректора, секретаря, художественного редактора, технического редактора, ответственного за выпуск и пр. пр. — больше всего утомляла работа курьера.

Типография, печатавшая первый номер нового независимого журнала по современному русскому искусству, находилась там, в Бельвиле, когда-то воспетом Ильёй Эренбургом в романе «Лето 25 года», бывшем предместье, а ныне 19 аррондисмане Парижа, заселенном в основном выходцами из Африки и Азии. Бульвары, рынки, кофейни и рестораны полны красочных толп и напоминают города Востока, в тихих же переулках чуть ли не на каждом шагу типография, у подворотни можно видеть грузовик, сгружающий бумагу или забирающий печатную продукцию.

Печатается здесь всё, что требуется заказчику: афиши, бук-

О. Степанов — лицо в некоем роде мистическое, воскрешенное из небытия «Органом московского городского комитета КПСС и Моссовета» ради единственной акции. Кто скажет теперь, что это такой был за Степанов, был ли у этой статьи автор, псевдоним ли это — постоянный или взятый у соседа напрокат для такого случая? (Степанов — достойно, скромно, и не слишком обычно: не Сидоров же, тем более что московский составитель «А — Я» лишил своего оппонента такой возможности.)

Мне трудно сказать сейчас, сколь много значила работа Шелковского и Сидорова над «А — Я». Мне не с чем её сравнить, ибо репутация русской заграничной прессы XIX века несколько подмочена последствиями, но то, что «А — Я» был реальным фактором художественной жизни и исподволь формировал «теневого кабинет» советского искусства — этого не оспорить никому. Даже А. Степанову. Дело выглядит ныне (когда оно вышло из разряда уголовных) настолько существенным и зловидным, что в отношениях его авторов даже проглядывают нотки соперничества. Не стоит нам вторгаться в этот спор и раздавать справедливость.

Восстановим ее только в одном. За все время существования в «А — Я» не была опубликована ни одна работа И. Шелковского. Мы пытаемся восполнить этот пробел: с помощью фотографий, сделанных в его мастерской Игорем Макаревичем, и текста «Журнал на подоконнике», перевезенного — снова через границу — но в обратном направлении.



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

МОСКОВСКИЙ



эта издается

июля 1918 года

№ 94 (20114)

● воскресенье, 20 апреля 1986 года

Цена:

ОРГАН МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО КОМИТЕТА КПСС И МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО КОМИТЕТА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

ТРАДИЦИЯМ ВЕРНЫ

леты, альбомы, романы, конверты для пластинок, брошюры, открытки, собрания сочинений — любая литература, от религиозной и политической до порнографической и бульварной. Хозяина типографии, как правило, столь же не интересует характер выполняемой работы, как не интересуют портного манеры клиента, которому он шьет костюм: для него важно лишь качество его собственной работы — конкуренция велика. Вот сейчас ему принесли журнал по искусству — 60 страниц на мелованной бумаге с черно-белыми и цветными репродукциями — надо сделать хорошо и в срок.

Обсужден и выбран сорт бумаги — роскошная — из каталога с сотней образцов, и любой сорт в нужном количестве привозится с бумажной фирмы по телефонному звонку; сын хозяина приступает к монтажу фильмов-клише. Затем все будет перенято на металлический лист-пляк, лист будет помещен на барабан офсетной машины, станок закрутится, и начнут из него выпадать со скоростью три тысячи в час листы с репродукциями никому до сих пор не известных московских художников и статьями московских искусствоведов — это ли не чудо и не восхитительный результат всех предыдущих усилий?

Как и многие другие явления в мире, журнал «А — Я» создан по чистой случайности: один из моих знакомых еще по Москве иностранцев — бизнесмен и, отчасти, коллекционер — предложил деньги на его издание. По его проекту художники в Москве (со многими я его познакомил еще до моего отъезда) готовили бы содержание номеров, я в Париже делал бы макет и занимался печатанием, сам он был бы связующим звеном между этими двумя пунктами. Журнал должен быть дорогим, полноценным, на уровне аналогичных западных изданий, — таково было его предложение, восхитившее меня и наполнившее энтузиазмом.

Такой же случайностью, как зарождение журнала, было и мое участие в нем. Я хорошо знал положение неофициальных художников: в Москве я сам был одним из тех, кому должен был быть посвящен этот журнал. Сейчас я в Париже, и я немного знаком с издательским делом, так как еще в Москве когда-то подзарабатывал на жизнь печатной графикой (забегая вперед, должен сказать, что эти навыки не сыграли никакой роли, абсолютно всему пришлось учиться заново, в конце работы я уже почти овладел такими специальностями, как печатник, фотогравер и наборщик). Конечно, мой отъезд на Запад был связан совсем с другими целями: работать, выставляться — я художник, скульптор, — наверстывать упущенное. Наконец, у меня есть ателье — большое, с удобствами, светлое, настоящее ателье скульптора, надо устраивать свои личные художественные дела, делать карьеру — на Западе это слово произносится без негативного оттенка.

Да, это так, но... Могу ли я, имею ли право вот так сразу и окончательно забыть и отбросить всю свою прежнюю жизнь? Что я сделал, чтобы хоть как-то попытаться уменьшить то Зло, от которого страдал и лицо которого знаю так хорошо? Чем я могу помочь друзьям, оставшимся там? Я мало что мог сделать прежде, но теперь в свободной жизни и когда появилась, наконец, конкретная, реальная возможность дела, можно ли ее упускать?

Около года ушло на предварительную работу, на поиски и определение самого типа издания, его объема, формата, обложки, шрифта, манеры размещения материалов, рубрик, заголовков, периодичности — первоначально предполагалось выпускать четыре номера в год — и т. п. Надо было создать макетную сетку, которая позволила бы строить много номеров без ломки и нововведений и, в то же время, не впадая в монотонность. В Москве в это время усиленно велась работа по сбору материалов: писались статьи, фотографировались работы, проводились интервью с художниками. Счастливо придуманное и сразу всем понравившееся название «А — Я» тоже пришло из Москвы.

Эмиграция разбросала художников по миру, те, кого прежде соединяли личные и творческие связи, работали теперь не только в Москве, но и в Нью-Йорке, Лондоне, Париже, Мюнхене, Иерусалиме. Журнал должен был преодолеть это географическое разделение, на его страницах они вновь предстали бы вместе. И эмигрантам, и оставшимся в Союзе было бы интересно следить за развитием творчества друг друга.

Так же как хорошо организованная выставка это не просто развешенные подряд картины и расставленные скульптуры, так же и журнал не механическое соединение репродукций и статей. Журнал особый организм со своими выразительными чертами, аллюзиями, оттенками, шармом прифтовых колонок, со своим ритмом цветных и черно-белых страниц. Показ работ художников может идти или по линии их гармонического сочетания, или взрываться яркими контрастами сопоставлений.

К великому сожалению, ни один номер «А — Я» не был спланирован идеально и сделан так, как задумывался. Постоянно приходилось идти на компромиссы между тем, что надо бы для идеального номера, но недоступно в настоящий момент, и тем, что есть в наличии. Иногда я сравнивал себя с поваром, которому надо приготовить съедобное блюдо из трех рыбешек, двух морковок и пачки какао, хороших самих по себе, но почти несоединимых продуктов.

Начиная со второго номера, когда меценатствующий иностранец прочно исчез из поля моего зрения и у журнала не было никакой твердой материальной базы, каждый номер выпускался как последний. Я никогда не знал заранее, будут ли средства издать хотя бы еще один. Как следствие — в каждый номер надо было стараться втиснуть как можно больше материалов, откладывая на потом было рискованно (так и оказалось после последнего, седьмого номера). Макет трещал, статьи урезались, фотографии мельчилились, работы, эффектно смотревшиеся бы на обложке, шли на обычные страницы, постоянно не хватало цветных страниц, так как стояли они в четыре раза дороже черно-белых.

Не было выпущено ни одного из задуманных тематических номеров, ибо для их выпусков требовалось отложить более актуальные материалы. Один из таких номеров должен был быть посвящен цветам в живописи.

Из Москвы шла масса интереснейших материалов. Вся заслуга в их сборе, обработке и пересылке принадлежит московскому редактору журнала «А — Я» А. Сидорову (в журнале под псевдонимом Алексей Алексеев). Его роль в зарождении, организации, развитии журнала невозможно переоценить, без него журнал «А — Я» просто не существовал бы. Вся его работа проходила под постоянным давлением со стороны КГБ, в условиях преследований, угроз, при многочисленных обысках с изъятием уже подготовленных материалов. Активным сбором материалов среди русских художников в Нью-Йорке занимался А. Косолапов.

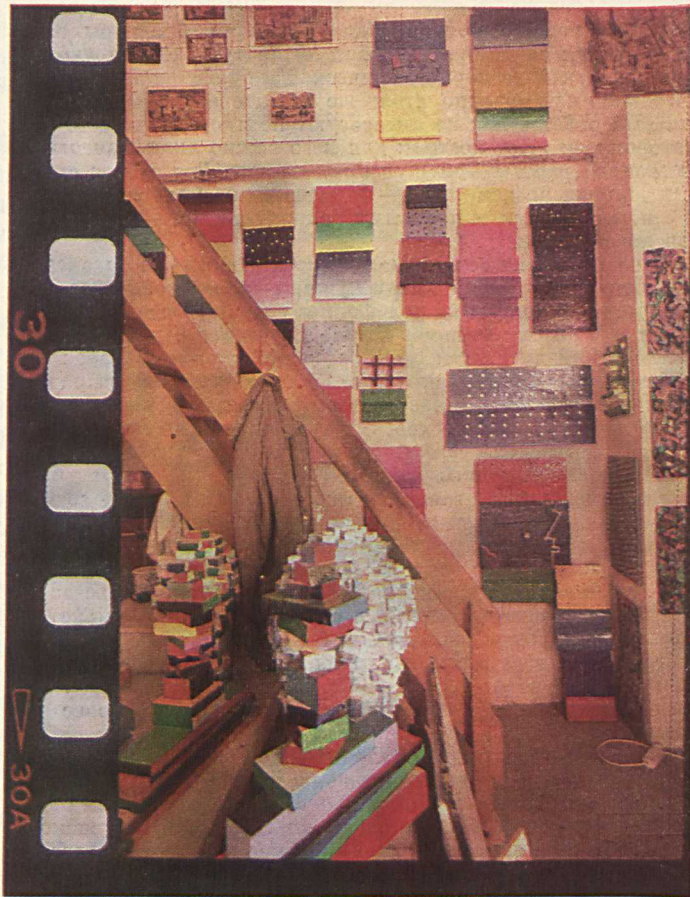
Всю работу по созданию каждого конкретного номера, его макета мне приходилось вести одному. За все годы работы так и не удалось найти одного-двух компетентных помощников в этой каждодневной, малоприятельской технической работе, к тому же никак не оплачиваемой. Журнал не приносил никаких доходов, денег от продажи хватало лишь на почтовые расходы, сам я жил, продавая старые работы, и подрабатывал на стороне, стараясь свести свой бюджет к минимуму.

Важен был вопрос доверия. Обычно содержание номера во всех деталях не знал никто, кроме меня, до выхода его из типографии. Это было необходимо, чтобы оградить художников от шантажа со стороны КГБ, с его постоянным требованием письменного отказа от публикации в журнале. На одном из публичных обсуждений журнала выступавший назвал имя московского неофициального художника и спросил, почему его, столь заслуживающего быть напечатанным в журнале, не было в первом номере? Я ответил, что нельзя было при всем желании вместить всех-всех в первый номер и что именно этот художник будет во втором, готовящемся к печати. Осведомитель был среди нас (впоследствии его нетрудно было «вычислить»), и буквально через неделю вызываемым на допросы в КГБ художником говорили: «Мы знаем все, что будет во втором номере» и называли известное им уже имя. Меня тогда это сильно позабавило: всего, что будет во втором номере, я и сам еще не знал.

Вопрос, интересовавший и, может быть, интересующий и сейчас людей, знакомых с журналом, — почему в нем были опубликованы те и те художники и не опубликованы другие? Первоначально планировалось сделать охват художников как можно более широким. Возможно, что так и было бы, если б удалось реализовать задуманное и выпустить не 7 номеров, а 70. Но и в вышедших номерах в разной степени представлено около 50 художников самых различных, вплоть до противоположных, ориентаций. Хотелось сделать журнал подчеркнуто плюралистичным, чтобы он был тем пунктом, тем перекрестком, где самые различные направления встречались бы и скреплялись шпиги, отстаивали свою точку зрения. Журнал «А — Я» должен был быть прежде всего журналом о художниках и для самих художников.

Подлинный творец не только ремесленник, имеющий дело с материалом, но и мыслитель, касающийся высот человеческого духа. Как сделать так, чтобы те интереснейшие разговоры, споры, дискуссии, которые ведутся в мастерских по чердакам и подвалам между художниками, между художниками и их друзьями, не исчезали бы бесследно, но стали доступны другим, сохранились для потомков? Наибольшую ценность, на мой взгляд, имеет не тот журнал, который публикует помимо него созданные тексты (в эмиграции это большей частью «плавающие» Самиздаты), но тот, который своим существованием вызывает к жизни произведения иначе бы не созданные, стимулирует авторов к высказываниям и полемике. То, что на его страницах опубликованы статьи критиков и искусствоведов, а также самих художников, в других условиях просто не родившиеся бы, я считаю наибольшей заслугой нашего журнала.

Другой причиной отсутствия многих художников в журнале, помимо немногочисленных эмигрантских выпусков, была трудность в сборе материалов. Журнал делался на общественных началах, многое зависело от инициативы самого художника: имеет ли он слайды со своих работ, способен ли он написать текст, может ли он попросить кого-нибудь написать о себе статью.



для провокационной возни и был замыслен «А—Я».

А. СТЕПАНОВ.

грязная возня, которая устроена дельцами «А—Я»

А. СТЕПАНОВ.

Злобой и ненавистью дышат

А. СТЕПАНОВ.

Не иначе, как хозяин у них один и тот же — ЦРУ.

А. СТЕПАНОВ.

— горстка отщепенцев, поддерживающих на иудины серебряники, тискают журнальчик собственных полубредовых художеств.

Собственно говоря, на этом можно было бы поставить точку

А. СТЕПАНОВ.

А вот некий образчик теоретического глубокомыслия

А. СТЕПАНОВ.



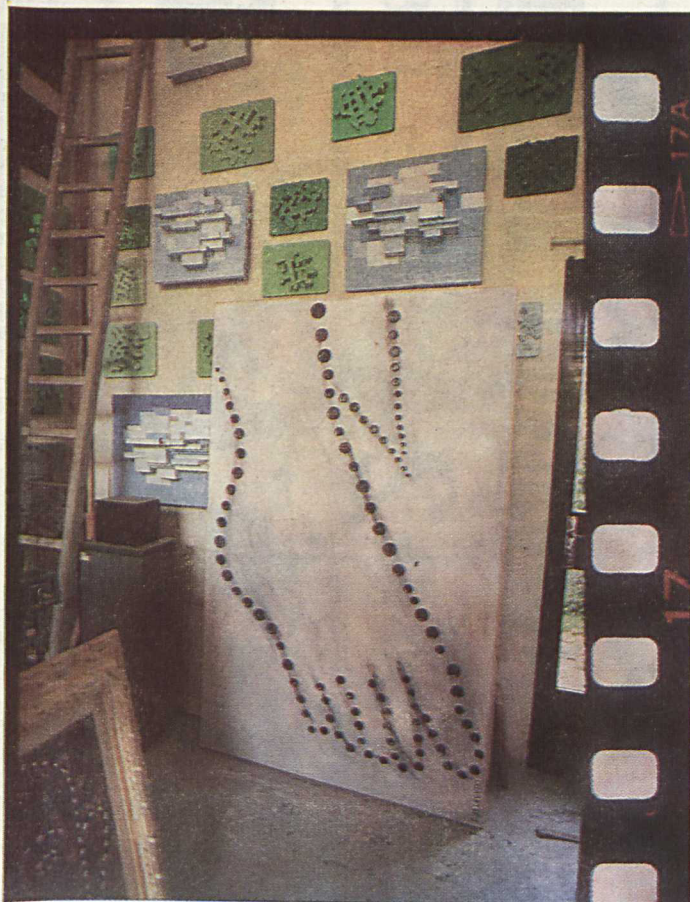
подобные философские экзерсисы проделывать

А. СТЕПАНОВ.

ОТХОДЫ, И ГНИЛЬ.

Эти и подобные теоретизации

Очерки выверт?



Текстологическое исследование статьи известного А. Степанова «попытка»... «образчик»... «злойбой и ненавистью дышат»...

Здесь же — фоторепортаж из парижской мастерской И. Шелковского



отбросы,

А. СТЕПАНОВ

и подобные им неуклю-
жетизирования

А. СТЕПАНОВ

оставить на совести

А. СТЕПАНОВ

Очередной модернист-
ыверт? Да.

А. СТЕПАНОВ

Несведущему западному чи-
тателю пытаются внушить

А. СТЕПАНОВ

Шелковский пыта-
ется в «А—Я»

А. СТЕПАНОВ

Попытки сказать собственное
слово

выродились
в жалкие попытки очернить на-
шу жизнь. Показательно и сма-
кование в их «творениях» по-
хабщины и непристойностей.

А. СТЕПАНОВ

Чем только не пыта-
ется

А. СТЕПАНОВ

«за чашкой чая» пытается

А. СТЕПАНОВ

Пы-
тался защитить привлеченного
к ответу

А. СТЕПАНОВ

Они
всячески пытаются наводить
А. СТЕПАНОВ



поимо немногочисленных выпущенных номеров, была труд-
ность в сборе материалов. Журнал делался на общественных на-
чалах, многое зависело от инициативы самого художника: имеет
ли он слайды со своих работ, способен ли он написать текст,
может ли он попросить кого-нибудь написать о себе статью и,
наконец, найдет ли он возможность перестать все эти материалы
за границу. (Часть этих материалов безвозвратно терялась при
пересылке.) Журнал никому не выплачивал гонораров, за иск-
лючением некоторой части иностранных переводов (все тексты
журнала переводились на английский и французский языки),
написание статей было добровольным делом их авторов, зави-
село от их расположения и свободного времени. Это приво-
дило к неминуемым задержкам в сроках, многое так и осталось
песеданным. Так, например, не меньше трех добровольных
авторов обещали журналу статью о художнике В. Иконеве;
я уже воображал очередной номер с цветной репродукцией его
работы на обложке. Среди обещавших был такой замечательный
человек, как коллекционер Георгий Дионисович Костак, статья
которого представляла бы особый интерес. Но отсутствие свобод-
ного времени, занятость этих людей другими делами привели
к тому, что я так и не получил ни строчки. Не было у меня
и слайдов с работ художника.

С самого начала всеми участниками был поддержан общий
этический принцип: избегать оценочных и хвалебных
статей, делать упор на информационной стороне, писать не столь-
ко о самих художниках, сколько об идеях, развиваемых в их
творчестве. Очень хотелось, чтобы журнал был как бы вне ху-
дожественной моды, в конце концов, мода — то, что стареет. Если
его номера и сейчас не утратили некоторой свежести, это дока-
зывает ненарасность подобных устремлений.

Журнал слишком недолго существовал (не по времени, а по
количеству номеров), чтобы выработать и свой литературный
стиль, но попытки к этому делались. Одного из авторов я убеж-
дал стремиться к ясности и прозрачности, писать статью так,
как он писал бы письмо знакомому — от скольких ненужных
иностраных слов тогда можно было бы отказаться, насколько
изменился бы стиль фраз. Трудно писать о сложном просто, но
это не значит, что подобная задача не может ставиться. У меня
даже был свой способ определения «читабельности» статьи: по-
вспрыскиваю рукописи я брал с собой при поездке из мастер-
ской в город. Если текст легко и с интересом читался в наполь-
ной людьми пригородной электричке, значит так же он будет
восприниматься и в журнале. Сущим проклятием были эти рас-
стояния: от Парижа до Москвы, от Парижа до Нью-Йорка,
даже от моего дома до Парижа — 30 км на поезде. Западная
почта действовала безукоризненно, и обмен письмами с Нью-
Йорком или Лондоном был лишь вопросом времени. О почтовой
же связи с Москвой нечего было и думать: дело не только в том,
что наши письма не доходили бы, «терялись» — посылая их по
почте означало бы осведомлять противника о наших планах.
Другие каналы отыскивались с таким трудом, что иногда я и
московский редактор по полгода не могли переслать друг другу
маленькой записочки. Некоторые письма уничтожались в дороге,
перед самой советской границей, по малодушию взявших за
их доставку.

Как правило, сам я не редактировал полученные тексты,
оставляя за собой лишь право на некоторое сокращение, если
они не влезали в макет. Но наш московский редактор иногда
делал редакторскую правку, и я был ему за это благодарен. На-
пример, фразу «В самом конце девятнадцатого столетия и начале
двадцатого...» он заменил словами «На стыке веков...» Длинная
статья становилась намного компактнее и оставляла больше ме-
ста для иллюстраций.

Журнал «А — Я» начался с художников 70-х годов, статья
Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» от-
крывала первый номер. Очень разные художники, условно на-
званные концептуалистами, стали к этому времени в Москве
наиболее активной группой. Художники предыдущего десятиле-
тия были уже известны на Западе, и их известность доходила
до того, что складывалось впечатление, что только они и состав-
ляют неофициальное искусство. Журнал подвергся резким напад-
кам, некоторые голоса протестовали против «искажения карти-
ны»; вместо того чтобы публиковать уже признанных мастеров,

Б. Как менялось отношение к «А — Я» со стороны официальных властей?

М. Перемены наметились к третьему номеру. До этого идея журнала воспринималась нами эйфорически, как легализация либеральных течений, как попытка нормализовать отношения с официозом. Все были полны энтузиазма, хотя было и жутковато. Два года была пауза — никакой явной реакции. Но постепенно журнал стал приобретать политический крен, поскольку западной публике, по-видимому, нужен был социалистический материал. Игорь Шелковский, на которого легла вся чудовищная ноша журнала, тоже поощрял это сползание в политическую область, что здесь очень болезненно воспринималось. В 3 номере была опубликована статья Герловиных о «Мухоморах», фотографии работ могли быть прочитаны как некий пасквиль на Брежнева. Я помню, как Свен Гундлах пришел ко мне и мы обсуждали ситуацию и ждали возможных санкций. И действительно, как ты помнишь, «Мухоморы» здорово пострадали.

Сейчас уже трудно вспомнить эту обстановку страха, всё быстро улечивается из памяти. Но после третьего номера начались неприятности, вызовы в КГБ. Больше всех досталось И. Чуйкову, который часто говорил с Шелковским по телефону. Вызывали также В. Пацюкова, А. Монастырского и других участников журнала.

Продолжение текстологического анализа статьи известного А. Степанова

Б. Как ты в целом оцениваешь значение журнала?

М. «А — Я» — огромной важности событие. Это первая попытка обобщить опыт неофициального искусства. Западное искусствоведение впервые познакомилось с ним благодаря журналу. Конечно, материал был исчерпан достаточно быстро, потому что круг авторов был очень ограничен.

Б. Как получилось, что в число авторов «А — Я» вошли по большей части представители московского концептуализма? Это были наиболее интересные по тем временам люди или это был личный выбор И. Шелковского и А. Сидорова?

М. Конечно, все они были знакомы друг с другом, но Шелковского и Сидорова нельзя было упрекнуть в дискриминации достойных художников. Допустим, работы М. Шварцмана не были опубликованы. Но он сам явно не хотел этих публикаций. Конечно, было много обид, но некая эстетическая цензура сохраняла журнал в чистоте, предохраняла от коммерции. Допустим, М. Шемякин никогда не считался автором круга «А — Я». Самое важное для деятельности журнала то, что благодаря ему обозначился круг художников, который так и назывался — «круг «А — Я».

...и А. СИДОРОВ.

С. Говорят, что перестройка началась сверху. Но на самом деле она началась с таких вещей, как «А — Я». Журнал помог людям преодолеть стереотипы. Не только здесь, но и на Западе было сложно преодолеть предубеждение против современного советского искусства. Предполагалось, что русское искусство повторяет западное. «А — Я» смог показать, что это не совсем так.

Б. В чем состояла твоя деятельность?

С. Самым важным было создать концепцию журнала. В этом участвовали И. Чуйков, Р. и В. Герловины. Мы должны были решить, возможен ли журнал в принципе. Потянем ли?

Б. И кто решил, что «потянем»?

С. Боюсь, что я. Все смотрели на дело скептически и считали меня сумасшедшим.

Б. Ты дал Игорю эту идею?

Издатели журнала бросились искать «непризнанных гениев» среди отщепенцев, проживающих как на Западе, так и в нашей стране.

А. СТЕПАНОВ.

С трудом удалось найти издателям несколько основательно трепанных молью материалов о художниках-авангардистах 20-х годов К. Малевиче и М. Матюшине,

А. СТЕПАНОВ.

за туманные посулы благ «там» приходилось отрабатывать здесь, в Москве, участием в самозванных выставках, рассчитанных исключительно на западных журналистов, поставкой специалистам по идеологическим диверсиям «фактов» о зажиме свободы творчества.

А. СТЕПАНОВ.

Пока можно только гадать о том, что почувствовали члены Союза художников СССР график И. Кабаков, живописец И. Чуйков, скульптор В. Сидур, увидев свои работы в «А — Я»

А. СТЕПАНОВ.

Злостью и ненавистью дышат писания редактора о преданной им Родине.

А. СТЕПАНОВ.

участием в самозванных выставках,

А. СТЕПАНОВ.

Однако дельцы от «аячества» не только умствуют в узком кружке «непонятых изгнанников», а точнее — родинопродавцев.

А. СТЕПАНОВ.

сами превращаются в скопище отбросов, квазиинтеллектуальную помойку. Сказав «А», издатели и авторы журнала вынуждены были говорить вплоть до оплаченного подрывными спецслужбами «Я» — до вульгарной, набившей оскомину антисоветчины.

А. СТЕПАНОВ.

сионисты В. Комар и А. Меламид, покинувшие СССР в поисках мифического израильского рая.

А. СТЕПАНОВ.

— горстка отщепенцев, держащихся на иудийских, тискает журналистических полубредовых худ...

Собственно говоря, можно было бы посвятить...

цепицев, со-
муды серебре-
онамчик собст-
выхудожеств.

вор. на этом
посвятить точ-

А. СТЕПАНОВ.

Однако дельцы от «аячества» не только умствуют в узком кружке «непонятых изгнанников», а точнее — родинопродавцев. Они всячески пытаются наводить «творческие мосты» с живущими в СССР отдельными художниками, пользуясь услугами некоторых иностранцев, приезжающих в нашу страну с определенной «миссией».

А. СТЕПАНОВ.

выйдя на сво-
боду, обратился к непрошеным
зарубежным защитникам

А. СТЕПАНОВ.

Тайно представляли интересы
«А—Я»

А. СТЕПАНОВ.

Кое-кого посулы зарубежных
эmissаров, подарки «знакомых
с Запада» прельстили. Напри-
мер, члена Союза художников
СССР,

А. СТЕПАНОВ.

Работы Э. Го-
роховского без ведома Союза
художников и других творческих
организаций публиковались

А. СТЕПАНОВ.

В порыве род-
ственных чувств не пожале-
ли сил на рекламу новоявлен-
ного эмигрантского детища. Вто-
рили им и некоторые радиого-
лоса, вещающие на нашу страну.
«А—Я» представлялся ими как
поборник беспредельной «свобо-
ды» мнений.

А. СТЕПАНОВ.

позволи-

тельно спросить.

А. СТЕПАНОВ.

члены Союза художников
СССР график И. Кабаков, жи-
вописец И. Чуйков, скульптор
В. Сидур,

А. СТЕПАНОВ.

не-
кто И. Шелковский, в августе
1985 года лишенный советского
гражданства. Когда-то скульптор
средней руки

А. СТЕПАНОВ.

Еще один характерный штрих
к портрету Шелковского — его
сотрудничество в яро антисовет-
ской «Русской мысли». Наводит
на размышления и то, что печатается «А—Я» на издательской ба-
зе этой газеты. Не иначе, как
хозяин у них один и тот же —
ЦРУ.

А. СТЕПАНОВ.

рядом с дилетантскими
поделками бойких малых от «не-
официального» искусства.

А. СТЕПАНОВ.

Тогда почему же, позволи-
тельно спросить, авторы журна-
ла изливают потоки желчи на

А. СТЕПАНОВ.

засохло на корню —

А. СТЕПАНОВ.

С. Не совсем так. Игорь заблуждается, считая, что с идеей журнала к нему приехал один наш швейцарский друг (имя его я пока назвать не могу). Он не знает, что с этой идеей мецената познакомили в Москве. До того самого момента, когда журнал наконец появился, не было человека — кроме И. Чуйкова, — который бы в это поверил. Даже странно, что поверил сам Шелковский, ведь он скептик по натуре.

Б. Как получилось, что именно этот круг художников попал в орбиту вашего внимания?

С. Это был единственный в достаточной степени артикулированный круг. Были выставки, обсуждения, были тесные взаимоотношения и взаимопонимание. 60-е и 70-е годы спаяли людей, только так возможно было выжить. Я доволен тем, что в журнале почти не было случайных публикаций. В этой связи хочу заметить, что статья Б. Гройса в № 1 не была, как иногда считают, определяющей для позиции журнала. Статья была заимствована из ленинградского самиздатского журнала «37» уже тогда, когда весь материал № 1 был собран. Но тем не менее Б. Гройс сразу стал идеологом журнала, поскольку его идеи совпали с тем, что мы сами хотели делать.

Говоря о выборе и предпочтениях, следует сказать, что Шелковский, имея, разумеется, собственные пристрастия, проявил мудрость никогда на них не настаивать. Он доверился нам и не давил на московскую часть редакции. В целом у меня до сих пор отношение к журналу хорошее. Все журналы умирают. Материалы стареют безнадежно. С удивлением должен констатировать, что «А — Я» еще актуален.

Продолжение текстологического анализа статьи известного А. Степанова

Б. Кто же конкретно отбирал материалы, заказывал статьи, редактировал?

С. На протяжении всего времени журналом занимался я один, не имея при этом никакой материальной поддержки, хотя средняя цена одного номера — я имею в виду его подготовку в Москве — была не маленькой. При этом очень много материала пропадало при пересылке. Сложность была и в том, что никогда собранный номер не лежал на столе целиком. Материалы хранились по всей Москве, было опасно сводить их вместе, так как периодически производились обыски, в том числе, конечно, и у меня.

Б. Велики были потери?

С. Очень велики. Пропадало зачастую самое лучшее. Самым сложным делом была пересылка. Никаких «каналов» и «явок» журнал не имел. Я никогда никого не просил — люди предлагали помощь сами. Но не всегда эти предложения были чистосердечными.

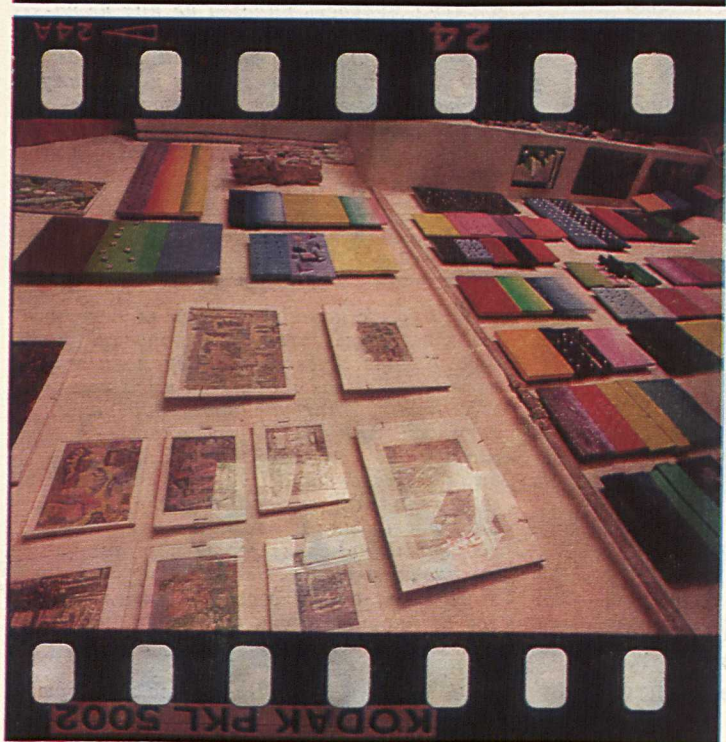
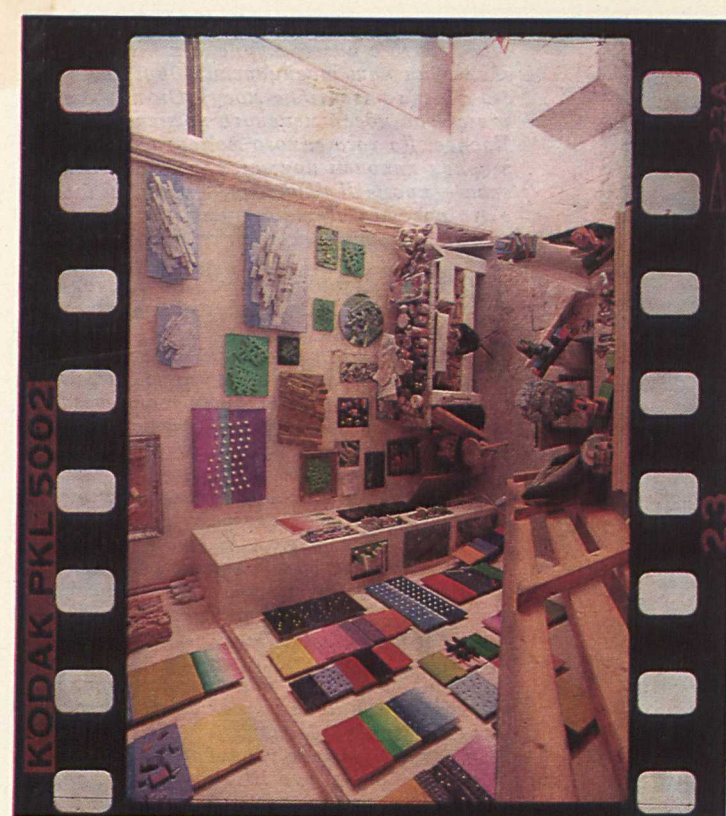
Если сложить все материалы вместе с утраченными — их хватило бы на двадцать номеров. Пропаало также много архивных материалов. Многие из отправленного оказалось (не знаю, случайно ли) — в каких-то агентствах, в университетских архивах. Что-то просто продавалось. Много материалов — для финансовой поддержки журнала — мы сами передавали в западные журналы по искусству, в частности во «Флэш Арт».

Б. Когда произошли перемены в судьбе журнала?

С. В 1982, когда вышел третий номер. Это был самый жестокий год. Многие мои друзья были тогда арестованы, в частности, В. Альбрехт, автор книги «Как быть свидетелем». Эти аресты и обыски отразились на судьбе «А — Я». Кроме того, в это время усугубились финансовые проблемы. К третьему номеру мы остались без денег.

Б. Скажи, а каковы были источники финансирования «А — Я»? Или это пока секрет?

С. Это не секрет, но удобнее, чтобы на этот вопрос ответил И. Шелковский. Пожертвования на издание журнала были и в Москве. Среди жертвователей — И. Чуйков, И. Макаревич и некоторые другие художники.



журнал подставляет факты, предоставляя свои страницы самозванцам. С недоумением отнеслась к журналу старая эмиграция, деятельность которой была посвящена в основном сохранению образа старой России — в нашем журнале по искусству не было картин ни Айвазовского, ни Левитана; почему новые русские художники так похожи на американских?

Западная пресса встретила журнал восторженно и доброжелательно, появились статьи во многих крупнейших газетах мира, таких как Нью-Йорк Таймс, Лё Монд, Либерасьон, Нойе Цюрхер Цайтунг, сообщения во многих немецких газетах. О нем писали также журналы по искусству, начиная с американского «Арт-форума», кончая французским «Каналом». Приветствовался прежде всего сам факт выхода в свет столь информативного издания о столь малоизвестном предмете, как неофициальное советское искусство. Однако это не значит, что эстетика новых художников была сразу же оценена как что-то самостоятельное и значительное, скорее всего, она вызывала недоумение и любопытство. Понадобилось появление новых номеров, чтобы это любопытство перешло в признание и в более глубокий интерес, сначала интеллектуальный, затем коммерческий. За большинством западных журналов стоят определенные коммерческие силы, такие как крупные галереи и фонды искусства, поддерживающие журналы, в частности, через публикуемую в них рекламу, и проводящие через них свою художественную политику. Стали искать, какие силы стоят за журналом «А — Я», у меня раздавались телефонные звонки с вопросом, где, в какой галерее можно купить картины или скульптуры, воспроизведенные в журнале? Я отвечал, что для этого надо поехать в Москву и посетить мастерскую художника, большинство работ находится там. Но такие поездки в те годы были затруднены, по времени это была вершина эпохи, называемой сейчас «застойной». Через несколько лет все переменялось.

На какие средства издавался журнал «А — Я»? Первый номер был оплачен иностранным бизнесменом, №№ 2, 3 и 5 печатались на деньги парижской галерейщицы Дины Верни, хотевшей таким образом поддержать московских художников, среди которых у нее было немало друзей, остальные номера были изданы на средства, полученные от продажи работ художников, как московских, так и эмигрантов, пожертвованных журналу с целью его поддержки. Все мои обращения в фонды и организации, которые имели программы по финансированию культурных начинаний типа нашего журнала, остались без ответа. Несмотря на дорогой вид, журнал делался на минимуме средств, практически все доставаемые суммы шли на оплату типографии. Все, что мог, я старался сделать сам: макет, корректуру, иногда переводы, набор, фотограверные работы. Все французские переводы делались бесплатно, причем с большой аккуратностью и всегда в срок, М. Новиковой и другими, помогавшими ей, старыми эмигрантами.

Наиболее отчаянным моментом был период после выхода первого номера. Денег не было, меценат, словно чего-то испугавшись, прекратил всякие контакты со мной; вспоминая слова М. Ганди: начатое дело нельзя бросать, если только оно не оказалось морально негодным, — я начал работу над вторым номером, материалов было изобилие. Примерно в таком же положении находился тогда другой эмигрантский журнал «Синтаксис», и чтобы иметь возможность выпускать свой журнал, его издатели решили оборудовать типографию в собственном доме. Купленный ими небольшой типографский станок не годился для печатания нашего журнала с его цветными страницами, но наборная машина «IBM» была именно то, что нужно. Мы пошли на обмен услугами: я бетонировал пол в подвале, предназначавшемся под фотолaborаторию, взамен мне делали набор статей о художниках. Впоследствии я сам научился работать на этой электронной машине. То, что западные издания делаются минимальным количеством работников, объясняется развитием западной техники. Удивительны темпы этого прогресса: по моим наблюдениям, примерно за 10 лет сменился почти весь парк наборных и типографских машин. Последние их серии еще более автоматизированы, компьютеризованы, красивы, элегантны, приятны в работе. Глядя на новую итальянскую модель печатного агрегата, состоявшего из голубых кубов со множеством цветных кружочков, треугольничков, квадратов, своим загоранием и миганием сигнализировавших о ходе работы, можно было вспоминать абстракции Кандинского.

Уже после исчезновения иностранного финансиста я задавался вопросами, наподобие следующего: работа должна была вестись в полуподвальных условиях и была связана с некоторым риском. Какие мотивы могли побудить не склонного к авантюрам гостя Москвы, преуспевающего торговца, к подобным шагам, к тому же связанным с финансовыми потерями? По совокупности деталей ничто не мешало предположить, что этот жест был сделан не без любезного подталкивания со стороны КГБ, пообещавшего те или иные компенсации. Зачем? Интересы последнего могли сводиться по меньшей мере к двум пунктам: сгруппировать наиболее активных и талантливых художников для еще большего контроля за ними (аналогичная операция была проделана с литературным альманахом «Метрополь» — охранные ведомство вынуждено придумывать себе работу для поддержания штатов и окладов), но также и прозондировать почву на Западе, имеют ли там работы неофициальных художников какую-либо эстетическую и, главное, валютную ценность для возможной последующей торговли ими. При принятии этой гипотезы можно все же поздравить себя с результатами: если подобная игра велась, то в какой-то момент эта организация почувствовала, что ее переигрывают, что журнал работает не на ее интересы, чем и объясняются угрозы и репрессии, обрушившиеся в конце концов на художников и приведшие к закрытию журнала, а также погромные статьи в советской прессе уже перестроечного периода.

Была ли у журнала какая-либо политическая программа? Никакой, если не считать общих расплывчатых либеральных пози-

ций: дух воли и свободы, кому же, как не художнику, их защищать? Большинство материалов журнала, особенно пересылаемых из Москвы, были полностью аполитичны и касались только искусства. Если советский цензор того времени убрал бы из текстов некоторые фразы и запретил бы публикацию двух-трех фотографий, то современный, возможно, не обратил бы на них внимания. Вычитать журнал самим казалось ненужным и унижительным, в нападках на художников это мало бы что изменило: не в этих мелочах было дело — возмущал сам факт существования журнала.

Важный момент в жизни каждого издания — его распространение. Типография привозит весь отпечатанный тираж по указанному заказчиком адресу, и отныне гараж, подвал или комната становятся «складом издания». Как сделать так, чтобы любой потенциальный покупатель или подписчик узнал о существовании журнала и смог бы его приобрести? Нужна реклама: как можно более широкое оповещение публики о готовящемся выходе нового периодического издания с его описанием и программой. Реклама стоит дорого, и вся эта предварительная работа вначале проделана не была, потом же у меня на нее просто не было средств. Оставшись в одиночестве после выхода первого номера, я оказался перед самым трудным выбором: либо делать журнал, либо заниматься его распространением — и то, и другое требовало полной отдачи времени. Естественно, я выбрал первое, пустив второе — распространение — на самотек. О журнале узнавали в основном из газетных статей — я просил журналистов указывать в конце заметки мой адрес — и от знакомого к знакомому. Несмотря на небольшой тираж — 3000 (впрочем, нормальный для западных журналов такого рода и в 3—5 раз превышающий тираж эмигрантских изданий) и сравнительно слабое распространение, журнал проник в круги людей, интересующихся русским искусством, оказался на столах у директоров музеев современного искусства, хозяев крупных галерей, у критиков и коллег-лекционеров.

* * *

Со времени выхода первого номера прошло 10 лет, и можно подвести некоторые итоги. Журнал пробудил еще больший интерес к неофициальному искусству на Западе, к этому искусству стали относиться без снисходительности, видят в нем достойного конкурента. Эффект этого признания, в том числе и коммерческий, превзошел все ожидания, явился полной неожиданностью. Работы художников, печатавшихся в «А — Я», попали в лучшие музеи мира, наиболее серьезные галереи Запады ищут возможности работы с этими художниками.

Общие политические перемены в Союзе, вызванные кризисом системы, изменили также климат во многих областях культуры, и, возможно, одними из первых выигравших от этого оказались неофициальные художники. Если бы в начале движения художников-нонконформистов был составлен полный список претензий этих художников к лицам власти имущим, то теперь можно было бы видеть, что по большинству пунктов эти требования как бы, наконец, и удовлетворены: художники могут беспрепятственно выставляться, организовывать группировки, ездить за границу, продавать свои работы иностранным галереям, не числясь, как прежде, в тунеядцах и не боясь репрессий. Неофициальные художники, выйдя из запретной зоны, перестали быть «неофициальными», но стали ли они от этого «официальными»? Исчезла ли разделяющая их граница? Не из Парижа об этом судить, но так ли уж нет разницы между бывшим «неофициальным» художником, получившим, наконец, свободу выезда за границу и работы которого висят в Кунстхалле Цюриха и галереях Вашингтона, но игнорируются на родине, и «официальным», и прежде ездившим в другие страны в составе многих делегаций, по-прежнему получающим свой академический паек, холсты которого приобретаются Третьяковской галереей?

На подготовленной прежними поколениями почве выросла новая плеяда художников, молодых и высокоталантливых, обретших в более полной мере право на творчество. Как всегда, в стране их будущее будет зависеть от политической ситуации в обществе: у всех на устах один и тот же вопрос — в чем залог необратимости перемен? Жулик заболел и нуждается в лекарствах, но стал ли он честным человеком от того, что временно не ворует? Где гарантия, что бандит, поправившись, не выйдет вновь с кистенем на большую дорогу? Конечно, это касается самого режима, суть которого не может не быть прежней. Но тот факт, что множество людей сейчас выходят из-под его власти, начинают думать и говорить по-другому — может привести в перспективе к его исчезновению, и в этом повод для оптимизма.

Ничто в истории не приходит само, за любыми общественными эволюциями стоит деятельность поколений, групп, отдельных людей, иногда долгая и бесконечно трудная работа без какой-либо надежды на успех. Диссидентская деятельность, индивидуальные и коллективные письма протеста и выступления, западные радиопередачи, Сам- и Тамиздат, квартирные выставки, наконец, и многое-многое другое были теми действиями, которые подготавливали и подготавливали возможность происходящих сейчас перемен. Хочется верить, что не остался в стороне и внес свой посильный вклад в этот процесс и наш журнал. С большим трудом проникая на родину, он тем не менее своим существованием давал некоторому кругу людей надежду и оберегал от отчаяния в наиболее трудный и безрадостный период.

Если со стороны журнал производил впечатление «настоящего», солидного журнала со средствами и штатом сотрудников, то для меня он был обреченным на недолгую жизнь любительским изданием, осуществимым лишь благодаря энтузиазму отчаявшихся участников: дело по спасению утопающих было делом рук самих утопающих. Одним из тех многочисленных эмигрантских журналов, о которых иногда говорят, что «он делался на подоконнике».

«А — Я» же и ему подобные издания, поднимающие дешевое «неофициальное» искусство на щит, выдающие его за «новое, яркое, независимое», сами превращаются в скопище отбросов, квазиинтеллектуальную помойку. Сказав «А», издатели и авторы журнала вынуждены были говорить вплоть до оплаченного подрывными спецслужбами «Я» — до вульгарной, набившей оскомину антисоветчины.

А. СТЕПАНОВ.

Ничто же сумняшесся



Продолжение фоторепортажа из парижской мастерской И. Шелкозского — фото И. Макаревича

Консультанты
«Ракурса-18»

И. Бакштейн
И. Макаревич

Редактор
Художник

А. Тарханов
Ю. Курбатов

Все началось лет двадцать назад. В марте-апреле 1969 года в Таллиннском Доме художников проводилась экспериментальная выставка искусства интерьера «Пространство и форма». По своей концептуальности, специфичности, символичности построения экспозиции она была уникальным событием в искусстве Эстонии и всего Советского Союза.

Логика была в том, что эта уникальная выставка осуществлялась именно в Эстонии. Во второй половине прошлого века в Эстонии имелась развитая мебельная промышленность (фабрика Лютера), известная и за пределами страны. На этой почве, аналогично со Скандинавией, начались складываться на рубеже XIX—XX веков традиции национального искусства интерьера. В 1938 году, когда в Таллиннском государственном художественно-промышленном училище (ныне Эстонский художественный университет) началось обучение искусству оформления интерьера, уже имелись основания для разговора о национальной школе, в которой ведущая роль принадлежала архитекторам и которая ориентировалась на функционализм. В относительно вольнодумной культурной ситуации 60-х годов, давшей,

ко его осознать, доказать, что оно является искусством.

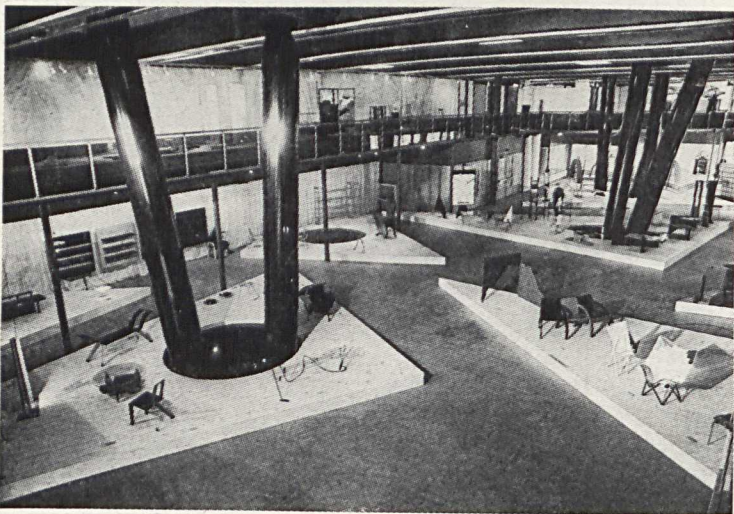
В противоречивой обстановке, когда искусство интерьера не имело и не имеет выхода на высококачественную промышленность, способную служить фоном и фундаментом, выставка «Пространство и форма» приобрела специфический элитарный характер, причем последующие выставки в 1972, 1976 и 1984 годах не изменили ее декларативности и основной идеи. Она оставалась терпимой к индивидуальности и не зависимой от прикладного толкования понятий пространства и формы.

Пятая по счету выставка «Пространство и форма» завершилась в Таллинне в главном павильоне Эстонских выставок. С точки зрения перспективы на будущее, эта традиционная экспозиция дизайнеров по интерьеру стала этапным событием. Прежде локальная, она расширила свои рамки до международной. Правда, для начала круг участников был узок (кроме Эстонии — Латвия, Литва и Финляндия), но с профессиональной точки зрения, это новое начинание выглядело солидно и внушительно.

Самая обширная и задающая тон обилием и самобытностью авторов часть экспозиции принадлежала хозяевам. В той или иной степени здесь прослеживались четыре направления: арт-дизайн, уникальный дизайн, суммирующее особенности двух предыдущих ассоциативно-литературное направление и чисто дизайнерский подход к материалу.

Пространство и форма

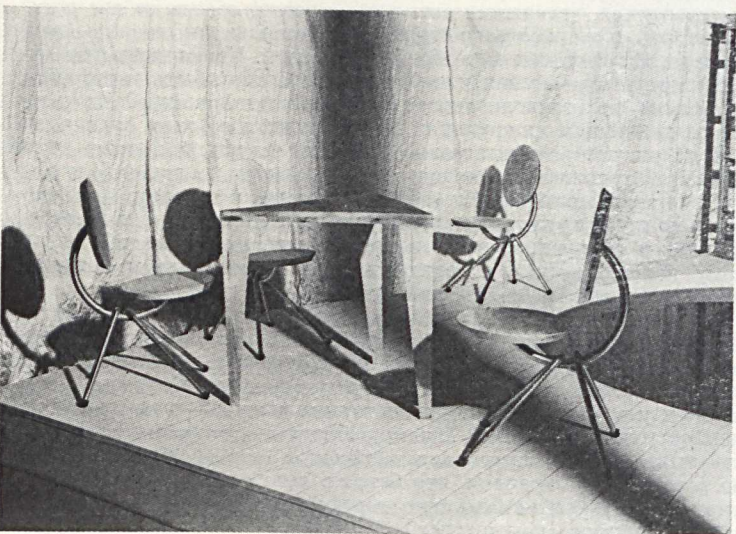
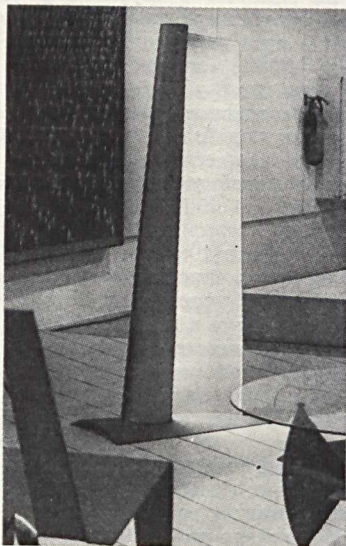
Эбе Нымберг



«ПРОСТРАНСТВО И ФОРМА-V»

Т. Мяхар. Светильник
Х. Ганс. Стул
Т. Райдметс. Стол и стулья
Т. Таммелаан. Стул

А. Таскинен. Стул
И. Мартинсонс. Стул
Л. Аарне и А. Кальвик. Диван «Сага»
Я. Страупе. Стол и стул



Арт-дизайн — где господствует идея приобретения самодовлеющего значения, стремление к интригующей нозизне в применении материалов и форме предметов — это вотчина, как правило, младшего поколения дизайнеров по интерьеру. В эстонском разделе в этом направлении триумфальным было выступление Тойво Райдметса. Автор общего решения экспозиции, он представил также комплект мебели. Этот художник в своем роде анти-эстет. Его неожиданные, шокирующие сочетания материалов (анодированный металл, натуральная древесина, искусственный каракуль и т. д.), иногда намеренно некорректная манера отделки смело отвергают привычные критерии так называемого «хорошего вкуса». Он предлагает взамен эстетику, опирающуюся на эффект опрокидывания, несовместимости и эпатажа. На неожиданных противопоставлениях — настоящая природа за стенами павильона и мотивы искусственного ландшафта внутри него (гигантские черные пластиковые столбы-столы, бассейны-родники в треугольных фундаментах экспонатов) — строилось и пространственное решение выставочного помещения.

Индивидуальной манере Т. Райдметса вторили мощные, самобытно решенные, жестко-технические и крайне лаконичные по форме объекты мебели из стального листа Тасо Мяхара и предметные парафразы мотивов природы Тэа Таммелаан.

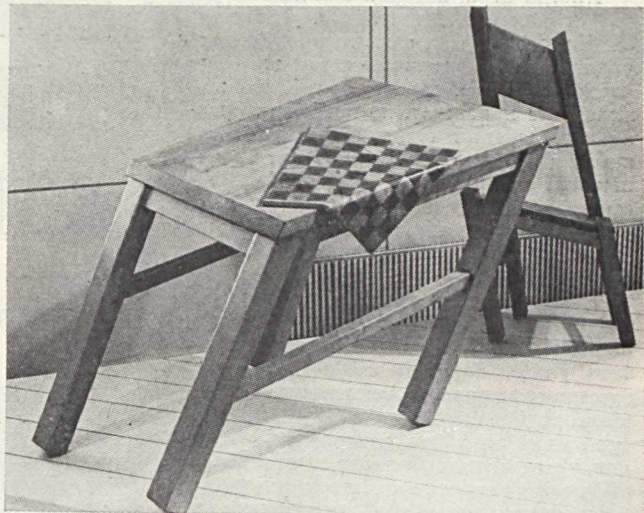
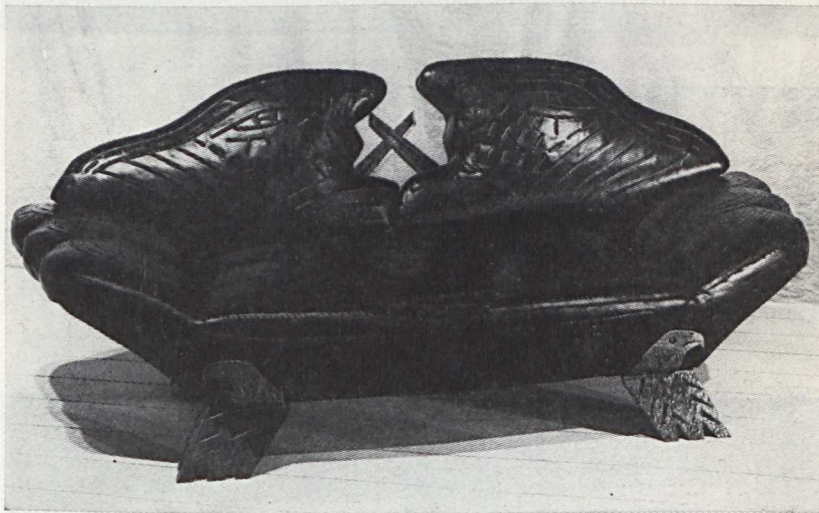
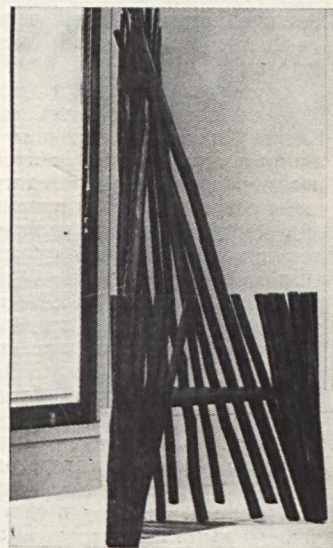
В уникальном дизайне, где остающаяся первичной функциональная идея соединена с декоративным детальным решением, органически увязанными между собой формой и материалом, тон задавали художники, активно заявившие о себе на рубеже 60-х — 70-х годов. Изысканно-рафинированный вкус проявила в своих предметах мебели Хелле Ганс. Ее работы отличались изяществом пропорций и элегантностью силуэта, те же особенности свойственны решению интерьера цветочного магазина Майле Грюнберга. Из молодых авторов здесь выделились Юри Кермик своими минималистскими светящимися объектами и Катрин Каск, которая в оформлении дивана применила дерево — материал, который вновь обретает свое былое значение, — используя при этом сложную технику интарсии.

К ассоциативно-литературному направлению, стремящемуся с помощью задающих направление деталей придать внеприкладное значение предметно-пространственным объектам, в эстонском разделе относились в наибольшей степени массивный кожаный диван «Сага», выполненный в стиле ретро (Лийз Аарне и Арне Кальвик), стул «Посвящение Юри Арраку», явно навеянный работами этого живописца, а также строго архитектурный стол «Ренессанс» работы Малле Агабуш. Сюда же относится создающая иллюзорные виды пространства композиция из зеркала и сидений Иви-Эльс Шнейдер «Грани», к которой

ками знамен, — «Люди-флаги». Агрессивность решения материала и формы, ярко выраженный, четкий социальный подтекст и драматичность характерны также для скульптурных объемов Эдгарса Гринфельдса, Яниса Страупе и Тениса Грасса. Раздражающий, красочный акцент приносили в общую картину сюрреалистические стол и стул Яниса Страупе с их фантазмагорической деформацией, группа из пяти стульев Индулиса Мартинсонса, в которых обыгрывался символический образ конуса. В этот же ряд встает мраморная мебель Вариса Дзерева и Ульдиса Пиешиньша в стиле итальянского «Мемфиса», эффектно оформленная неонем, — «Интерьер для клуба ФСФ».

На фоне темпераментной латвийской экспозиции литовский раздел с его явно прикладной направленностью выглядел бледным и разрозненным, в известной степени дисгармонируя со всей экспозицией. Сами по себе интересные работы ряда авторов (Рамунас Бальсис, Вискнтас Цицenas, Альдона Циценене, Валерия Ляугаудиене), с любопытными находками в обработке материала и формообразовании, достигли бы адекватного звучания в подходящем контексте на экспозиции декоративно-прикладного искусства.

Впервые на выставке были распределены пять специальных премий. Главная премия (Союз художников Эстонии) была присуждена Тойво Райдметсу за оформление выставки и авторскую



долю иронии добавляла фигурка человечка из подкрашенного гипса (работа Маре Микоф «Скульптура № 82»).

Классически-дизайнерское осмысление темы в эстонском разделе, как, впрочем, и на выставке в целом, встречалось редко. Наиболее занимательными в этом направлении были светильники Тайми Соо, в стиле «хай-тек», которые привлекли внимание своей открытой, легко читаемой структурой.

Высший уровень чистого дизайнераства представили на выставке финские дизайнеры по интерьеру Юрьё Куккапуро, Симо Хейккила, Ахти и Рита Таскинен и Ристо Хальме, а из младшего поколения — Раймо Рясанен и Юха Лятти. Функциональная эстетика 30-х годов в духе Альвара Аалто в Финляндии до сих пор актуальна. Эргономическая оправданность мебели и светильников, конструктивная простота и ясность формы, очищенной от всего лишнего и, естественно, высочайший уровень исполнения — все это доставляло подлинное наслаждение. Единственным исключением среди работ финских художников являлся концептуалистский красно-синий, с бликующей поверхностью, пространственный объект Пертту Ментула «Quadrato rumbiato».

Латышская часть выставки была в основном выстроена на принципах искусства концептуализма. Эмоциональной доминантой раздела являлось решение советского павильона на выставке ЕХРО-92 в Испании (Иварс и Инеса Мальтитисы) — апокалиптическая группа гигантских кукол, проколотых древ-

экспозицию. Прибалтийскую премию (Министерство культуры ЭССР) присудили латвийским художникам Иварсу и Инесе Мальтитисам за инсталляцию «Люди-флаги». Премия г. Таллинна (Таллиннский горисполком) получил Тенис Грасс за кинетический пространственный объект «Клетка». Премия Союза дизайнеров Эстонии была присуждена финнам Раймо Рясанену и Юха Лятти за решение обстановки бюро, и премия Эстонии (оформительская секция Союза художников Эстонии) — Тэа Таммелаан. На семинаре, состоявшемся в рамках выставки, выступила с докладом «Пять Э: эргономика, эстетика, Эстония, экономика и этика» финская художница Рита Таскинен.

Она пыталась поставить вопрос о пограничной ситуации в экспериментальном, художественном дизайне — что последует в случае, когда вступают в противоречие выражение идеи и этика ремесла? Проблемы, связанные с принципами этики дизайна, актуализируются сейчас во всем мире. Это вопрос о создании предметной среды, падающей природе и человека, среды, которая в выборе материалов и конструкций, так же как и в формообразовании, исходила бы из разумных потребностей человека в его стремлении к гармоничному сосуществованию с природой. В нынешнем десятилетии эти этические проблемы неминуемо придется решать и нашим дизайнерам. Каково будет решение? Может, его подскажет нам следующая выставка «Пространство и форма».

Первое знакомство с работами московской художницы Елены Пинталь затягивается надолго. Прежде чем начать размышлять по поводу новизны идеи и индивидуальности автора, хочется внимательно рассмотреть ее расписные доски с миниатюрными городами, церквями и деревенскими домиками или семью матрешек-мешочниц, увешанных туалетной бумагой, сосисками и запасшихся пищей духовной — книгой «Как закалялась сталь». Среди ее обаятельных кукол смешная тряпичная ворона с обручальным кольцом на лапке — «Птица счастья», вязанные крючком портреты друзей дома. Самое интересное — вязаные и сшитые из кусочков панно и даже ковер — «Лоскутное одеяло Москвы». Лоскутки разноцветного ситца становятся особняками, дворами, соборами, станциями метро. Все эти легко узнаваемые картинки города соседствуют с портретами и интерьерами, планами парков и кварталов. Вышиты названия улиц — Остоженка, Рождественка, маленькие фигурки людей, черный лебедь на Патриарших и даже семейные фотографии.

Образы и стилистика этих работ позволяют рассматривать творчество Елены Пинталь в контексте того направления в декоративном искусстве, в котором парадоксально и плодотворно соединены современность и архаика, где реалии сегодняшней жизни изложены языком наива, городского лубка, а сам рассказ ведется от лица некоего сочиненного автором персонажа и несет в себе черты его сознания и мировидения.

Разнородные, разномастные, разножанровые кадры «Лоскутного одеяла» органично сосуществуют, образуя весьма пеструю и живую картину. Каждая подробность, мелочь рассматривается и фиксируется с равным интересом и вниманием, без разделения на главное и второстепенное. Поэтому и сосульки, и лужковцы вышиты одинаково старательно («Огород на окне художника»), а в событии «Поездка на дачу» на равных принимают участие поезд, цветы и комары.

Иногда игра, которой с видимым удовольствием предается автор, усложняется. Например, так, как это происходит с надписями и картинками в том же «Лоскутном одеяле», где слова, собственно, ничего не поясняют, но неизменно привлекают зрителя скачками от обобщенности к предельной конкретности («Успенский собор» — «шоссе», «ЦПКиО» — «фонтан»). Фонтан, кстати, настоящий, с вышитыми струями воды, но находится он не в живом парке, а на плане парка, среди схемы клумб и дорожек.

Елена Пинталь по образованию архитектор. Окончила МАРХИ в 1977 году, принимала участие в реконструкции Арбата, улицы Горького и в создании многотомного издания «Архитектурные памятники Москвы». Архитектурное прошлое художницы проявляется не только в пристрастии к изображению старой Москвы, но и в особом, «архитектурном» видении, привнесенном в декоративно-прикладное искусство. Именно это формирует ее собственный язык.

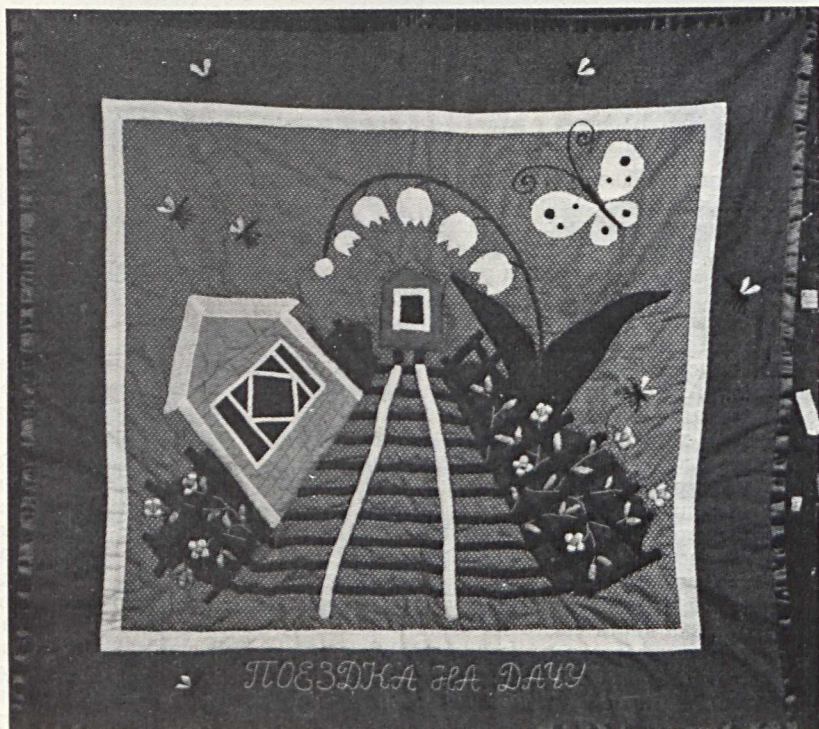
Для архитектора привычен и естественен взгляд на дом, двор, город с различных точек зрения — и сверху, и сбоку. Елене Пинталь удалось использовать выразительность ракурсов, согласовать перспективные сокращения стен зданий, анфилад комнат с поверхностью ковра, не разрушив ее.

Начав работать с лоскутом, Елена Пинталь использовала всего несколько технологических приемов. Она нашла равновесие между живостью, эскизностью форм, столь привлекательной в лоскуте, и тонкостью, изяществом контуров; сумела тактично сочетать ручную и машинную вышивку. В последних работах художница стремится расширить технологические возможности, обращаясь к современным приемам стежки, к традициям русского стеганья и лицевого шитья, экспериментам с различными текстильными материалами.



Лоскутное одеяло Москвы

Генриэтта Шупарина



Денисов из Гжели

Нина Мухотина

Современная скульптурная традиция Гжели сформировалась в 60-х годах, заново были «открыты» старинные традиции: Л. А. Азарова, Н. Б. Квитницкая, З. В. Окулов, — благодаря их подвижничеству было начато переосмысление возможностей малой пластики, затем внимание было обращено на выразительность скульптурного декора в украшении бытовых предметов. Сейчас скульптурой увлечены многие художники промысла, в том числе молодежь.

Подчас профессионалу приходится преодолевать собственные амбиции, и проходит немало лет, прежде чем он сможет «почувствовать» традицию, достичь глубины образных решений.

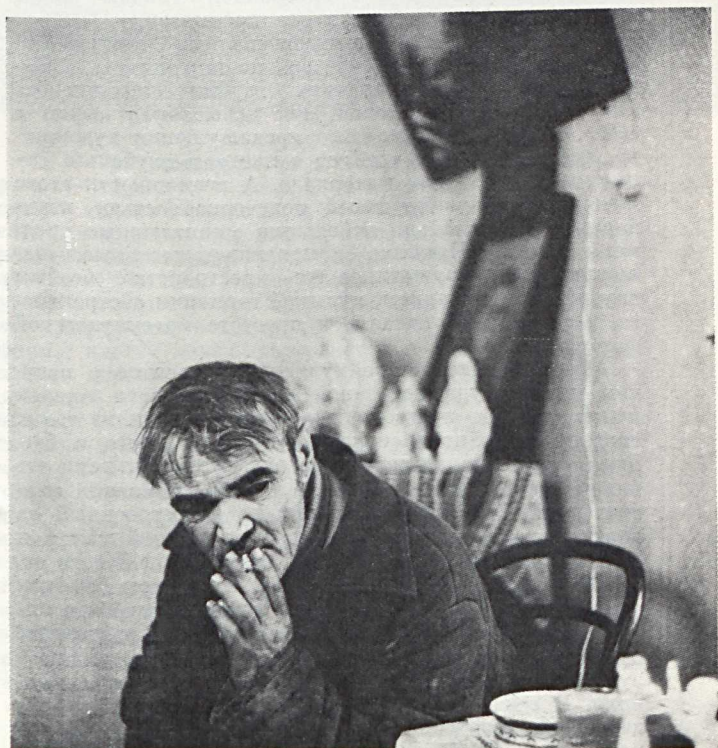
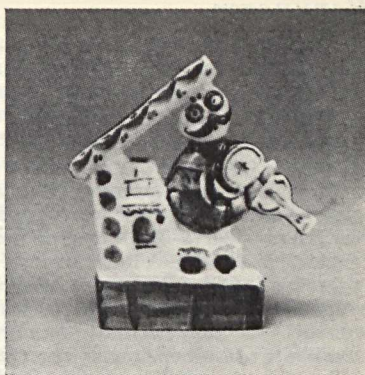
В этом отношении творчество Геннадия Васильевича Денисова — особая страница в искусстве современной Гжели.

Когда я пришла на промысел и приняла первые попытки разобраться во всем многообразии творческих поисков современной Гжели, кто-то из художников сказал: «Брось! Сходи лучше к Денисову — все поймешь. Пойдешь — не заблудишься: увидишь ворота «игрушечные», резные, больше ни у кого таких нет, а в саду дом с крылечком».

Мастер радушно встретил меня, но так и не переставал удивляться весь вечер: что же привело меня к нему с «ученым разговором»?

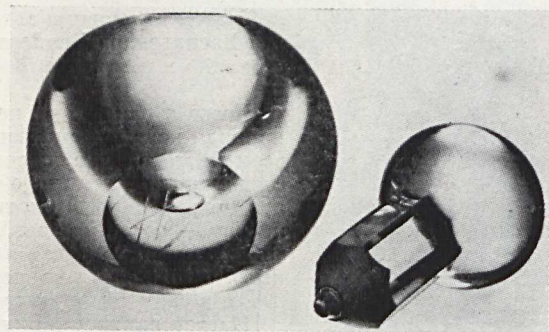
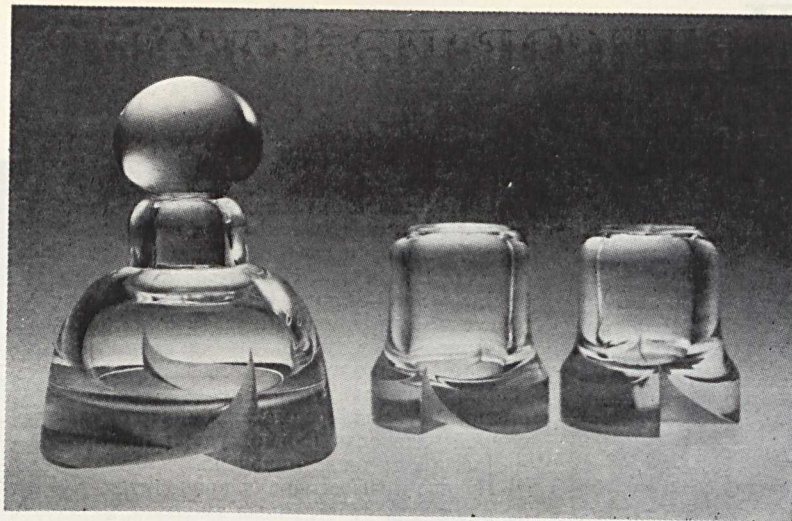
Сама посуду: дед глину мял, лепил, обжигал. Другой дед в Дулево работал — тоже по керамике. Отец вроде как кулаком считался: свой горн имел, хорошим хозяином был. Раскулачили, а тут война. Ушел на фронт, без вести под Сталинградом пропал... А моя жизнь — целый «производственный роман». И слесарем был, и в армии служил, и в Москве монтажником работал, а в городе жить не смог — домой тянуло, на землю... В колхозе работал, кочегаром тоже был, но больше всего, наверное, обжигальщиком. Да здесь и принято так — все с керамикой дело имеем.

Денисов долгие годы шел к своему призванию и в то же время ни на миг не переставал быть мастером, художником в душе. Может быть, поэтому его талант раскрылся с невероятной взрывной силой, появились серии скульптур.



Аналитическая выверенность форм в сочетании со свободой их пространственного решения — вот главный творческий принцип Наталии Эверт, который она осуществляет в кристально прозрачном стекле. Наталия — дитя XX века, и все, что удалось ей воссоздать в стекле, стало итогом пути к себе через ту часто диссонирующую многоликость культурного наследия, оставленного нам уходящей эпохой, выраженного на современном пластическом языке. Она училась в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой, затем в Праге, в Высшей художественно-промышленной школе в мастерской профессора Станислава Либенского. Осознав, что в искусстве необходимо быть самим собой, старалась избежать ученической подражательности чистой пластике европейской школы. Авторский почерк проявился уже с первого этапа становления художника, в 1975—1977 гг., когда она работала на Саратовском заводе технического стекла. Аскетический лаконизм выражения идеи позволил достичь образа предмета как самоцели. Такая снайперская точность самовыражения отличала в свое время творческую деятельность конструктивистов, для которых основополагающим являлся принцип «красота — это целесообразность». В творчестве Эверт эта концепция превалирует, выдвигая в качестве движущей энергии образа сгущенность интеллектуального начала, пронизывающую из ассоциативно-философского осмысления мира природы.

Основные произведения Н. Эверт выполнены на заводе «Красный Май» (1977—1984). Это очередной этап в творчестве художника, отмеченный углубленным поиском новых форм. На основе рационального построения формы, она в конкретном пластическом объекте воссоздает художественный образ. Часто эстетические принципы формообразования, применяемые художником, выводят трехмерную объемно-пространственную композицию из области утилитарной в область чистой пластики — композиция «Наблюдение». Предметный образ предстает как внутреннее взаимодействие объектов в их драматическом сцеплении и пространственной взаимообусловленности. В иных случаях условность предметной формы определяется ее аллегорико-символическим значением и отождествляется с тем или иным явлением реального мира. Так, комплект «Круги» — это, с одной стороны, условная форма, тождественная самой себе, с другой — образ реальной действительности, ее отпеча-



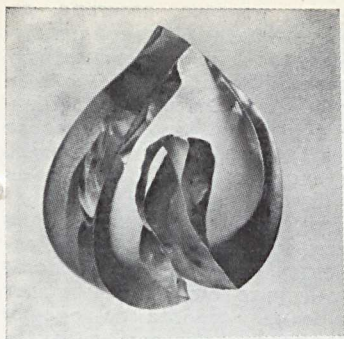
Стеклянная пластика Наталии Эверт

Лариса Польшикова

ток, ассоциирующийся с прозрачной гладью воды, потревоженной упавшим в нее предметом.

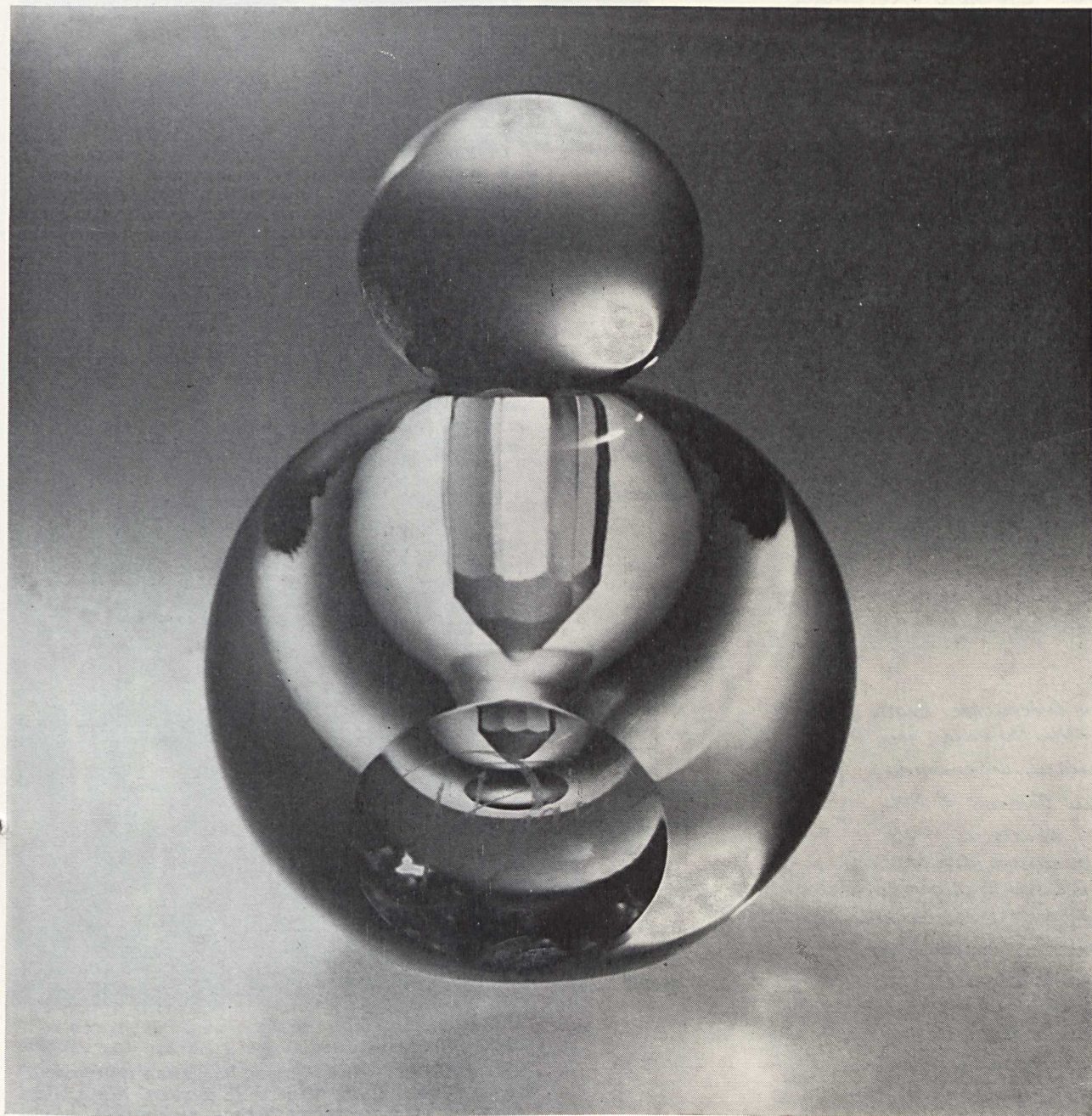
Вообще лучшие пространственные композиции Н. Эверт, как правило, абстрактно-символичны. Визуальная фиксация внутренних глубин окружающих нас предметов и явлений, так называемой «вещи в себе», помимо интуитивного предощущения художника, его мастерства, требует тонкого и глубокого понимания стекла как материала. А возможности этого материала удивляют своей неисчерпаемостью, когда видишь сравнительно небольшие миниатюрные предметы-объекты Наталии, изысканно-сдержанные, наполняющие окружающее их пространство особым внутренним звучанием, музыкой гармонии абстрактного, равнозначной идеальной простоте математической формулы.

Многое в творчестве художницы связано с поиском средств художественной выразительности в целях конкретизации пластического образа. Одним из таких средств становится сопоставление цветного и бесцветного стекла, выявляющее относительную ценность каждого. Наиболее интересен в этом отношении пластический объект «Кровь и слезы», построенный на контрастном сопоставлении кроваво-красной капли и льдистой прозрачности формы, заключающей ее в себе. Являясь основным элементом структуры объекта, цвет имитирует внутреннее движение. Оптическая иллюзия скрытого движения возникает в результате пульсации красного цвета под воздействием световых лучей — эффект так называемого «внутреннего кипения». В «Испарении капли» Н. Эверт удается передать движение формы в пространстве, не подчиняясь материалу, но добываясь соответствия его природе,



при этом идеальная прозрачность хрусталя ассоциируется в сознании с нежным звучанием флейты.

Трехмерные пространственные композиции художники возникают на стыке конструктивной логики их формообразования и внутренней ценности «вещи в себе» как таковой, вне всякой логики, как проявление безграничных возможностей искусства чистой пластики. Это особенно заметно в составной работе «Автограф», где произвольный эффект цвета, вибрирующий и перемещающийся, является главным элементом тщательно продуманной предметной композиции. Само движение цвета, возникшее под воздействием световых лучей, символизирует таинство природы, особый ритм которой, при всей конкретности, основывается на абстрактно-математическом принципе.



Н. Эверт принадлежит к тем художникам, которые, не стремясь к натуралистическому воспроизведению явлений природы и ее объектов, используют свое мастерство для выражения во внешнем внутренне. Переступая утилитарные границы стеклodelия, привычного представления о нем, Наталли удастся создать нечто иное, заключающее в себе некое откровение, в котором образ и ритм, смысл и форма, цвет и звук, пространство и объем образуют единое целое. Это не означает, что художник пренебрегает натурой, готовыми формами, существующими в природе, просто разрабатывает их с микроскопической точностью, извлекая тот скрытый смысл, который им присущ, вследствие чего пространственные композиции представляются наименее материальными. Углубленность во внутренний мир вещей и явлений позволяет соприкоснуться с неизведанностью прекрасного, что стимулирует появление новых образно-пластических идей. Движущая энергия образов чистой пластики Н. Эверт прорывает пределы обыденности, банальности и красоты, расширяя наши представления о возможностях художественного стекла.





Партнер Эстрагона, Владимир — А. Левинский ни на минуту не находит себе места. Худой и гибкий, с постоянной вымученной улыбкой тонких губ, плечи приподняты, фигура сухая как жердь. Черный роскошный цилиндр давит его мозг. И он тоже привык ждаться...

И те и другие находятся в некоем отдалении от нас, как бы отчуждены от нашей с вами жизни и охотно позволяют нам себя рассматривать. Но, вглядываясь в них, мы с изумлением узнаем и самих себя. Вчера еще мы ждали точно так же, как и они, и потому нами помыкали так же, как наглый Поццо помыкает несчастным Лакки.

Когда происходит это? Где?

— Сейчас и всегда. Здесь и везде. Герои оперируют громадными и расплывчатыми отрезками времени: здесь и «50 лет», и «в какой-то день»; ремарка Беккета указывает: «Проселочная дорога».

А в глубине сцены с краев — две балаганные ширмы, да в центре, у самого дерева свернут до поры-до времени черный мат. Вот и вся обстановка. «Наш театр — условный, ассоциативный», — так думает Левинский.



В этих позах, о гнильцах, писала О. М.
Фрейндлих: приморье не кончалось он воевал
вот так. Там, куда до истощения, куда пог-
ляешь в зев рот голо, вот так воевал писала
Фрейндлих в восточной точке государства гитлеровского
рабского пола.

Будете счастливы, Алексей Левицкий,
что ли до 31 декабря?

Смѣтано

of the
of the

Наша ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

Дуня Смирнова

В этой статье под словом «искусство» будет подразумеваться, конечно, не искусство вообще и даже не искусство в частности. По большому счету меня искусство не интересует. Пристальное и напряженное мое внимание обращено на некий общественно-культурный феномен, к которому не подходит ни одно из предложенных ранее русских названий, будь то авангард, или современное искусство, или андерграунд...

Возможно, с годами появится и приживется эквивалент, как, вопреки прогнозам, это произошло со словом «vulgar». Пока же используем иностранное обозначение Soviet Contemporary Art, так как перевод только запутает нас, чьими современниками являются Кабаков и Шилов, Гундлах и Васнецов, Митьки и Брайнин, Матросов и Салахов.

Не стоит впрягать коня и трепетную лань, тем более, что конем не хочет быть никто. Итак, слово искусство обозначает здесь только тех... Ну, в общем, тех же самых — «Ракурс», 10-е номера «Искусства», русский «Флэш Арт» — ничего нового.

Искусство как метод борьбы

Не будем повторять известное и без телевизионного надрыва и кухонно-журнального пафоса мимоходом произнесем очевидное для объявления начала маршрута. Искусство 70-х, первой половины 80-х годов, существовавшее в глубоком подполье, сформировалось и сформировало определенную идеологию. Его «неофициальность» определялась противостоянием «официальности», и это противостояние было не вынужденным, но осознанным выбором пути. Условия функционирования искусства диктовались извне, а методы вырабатывались внутри. «Поколение дворников и сторожей» — не что иное, как метафора, потому как не дворники становились поэтами, а поэты — дворниками. «Великий уход», не случайно совпавший по времени с расцветом отечественного движения хиппи, был выражением социального протеста искусства против общественного устройства. Собственно говоря, ухода-то и не было, так как вместо отказа от борьбы партия «Soviet Contemporary Art» просто перешла на нелегальное положение и продолжала борьбу из подполья.

Борьба же не прекращалась никогда. Именно она постепенно и стала содержанием существования, сильно скрашиваемого тем, что ее методы были художественными. Собственно искусство постепенно становилось формой общественного (или антиобщественного) жеста. Асоциальность и аполитичность — его содержанием. Узкий круг этих революционеров и просто преданных борцов был одновременно основным и единственным потребителем собственной художественной продукции, создав внутри себя некую «асоциальную ангажированность», которая была главным требованием к любому новобранцу. Таким образом, художественная жизнь заключалась не в чем ином, как в распространении «листовок» между собой. Новизна текста «листовки» была второстепенна по сравнению с прецедентом участия в общей борьбе, подчас носившей форму беседы.

Кстати, вставленное в ней слово было не только важным доказательством твоей принадлежности к партии — искусству, — но и общим достоинством, увеличивающим удельный вес явления. Слово же необходимо было художественно оформить — в акцию, перформанс или квартирный вернисаж, становившийся не столько культурным, сколько общественным событием. Грубо говоря, искусство было поводом собраться, продемонстрировать единство, силы и волю к борьбе, интерес друг к другу. Круг был столь малочислен, что явно испытывал потребность почаще встречаться, дабы убедиться в собственном существовании. Естественно, что в такой ситуации не могло быть и речи о фракционной борьбе и поневоле приходилось искренне симпатизировать друг другу, проявляя строгое и упорное единство, о котором сейчас принято сожалеть. Все изменила революция.



Искусство перестройки и перестройка искусства

Известно, что переломным этапом стала 17-я Молодежная выставка в Москве. С этого момента «партия авангардистов» перешла на легальное положение. Момент был весьма трогателен и патетичен. У искусствоведа Елены Курляндцевой дома на стене висит смехотворно-ностальгическая фотография, некогда воспроизведенная в «Огоньке»: последний день 17-й «молодежки», где Захаров, Виноградов, Шутов, Кирцова, Сундуков, Альберт и другие, тесно прижавшись друг к другу, с милой растерянностью смотрят в камеру. Вот стоят они вместе, такие родные, и не знают, что у них впереди.

А впереди у них сложные времена, когда всем художественным спорам, разводящим их пути-дорожки, придут на смену тревожения об обмене валютой.

Сокрушительный удар по единству нанес скандальный английский аукцион. Я отчетливо помню, как во время торгов в дальней части зала собралась небольшая группа художников, которая с неослабным вниманием следила за ходом событий, выносила свои строгие суждения о товарищах. Удачливые тотчас получали клеймо коммерческих и... «исключались из партии». О, блаженное время, когда слово «коммерческий» было ругательным! С тех пор все на своей шкуре узнали, что не так уж плохо быть коммерческим, и те, кто был столь строг на «Сотбис», успели уже раз в десять поднять цены на свои работы. А тогда...

Наверное, все присутствовавшие в зале Хаммеровского Центра помнят ту удручающую волну тихой ненависти к Брускину, которая прокатилась по залу. Эта ненависть стала последней цитаделью общего единства. Дальше — хуже. 7 июля 1988 года были забыты разногласия «Эрмитажа» и «КЛАВы» (возвращение к ним первого номера русского «Флэш Арта» в диалоге на Фурманном — не разногласия, об этом ниже), так как оба они, по сути дела, прекратили свое существование в тот памятный день. Можно сказать, как только выяснилась возможность экспорта советского искусства, зародившейся в стране художественной ситуации пришел конец.

Если собрать сейчас у наших художников информацию о выставках, в которых они участвовали за последние два-три года, то увидим, что чем ближе к сегодняшнему дню, тем меньше упоминаний о выставках в СССР. И не потому, что никто у нас не интересуется советскими художниками, не потому, что отечественные экспозиционеры бездельничают, а потому что сегодня нереально сделать выставку в Москве — никто не даст работ. Их нет. Они на Западе.

Ничего предосудительного в этом, конечно, нет. И меня в данном случае увлекает совсем не конвульсивный патриотизм и не волнение об оттоке культурной информации — искренне считаю, что, за исключением двух-трех художников, волноваться нечего. Никакой культурной информации или продукции наши художники не производят. И вот почему.

Начнем с западного художественного рынка. Прежде всего, позвольте усомниться в «художественном» характере рынка на советское искусство. Я убеждена, что до сих пор в словосочетании «советский художник Пудкин» ключевым на этом рынке остается слово «советский», а не «художник» и уж никоим образом не «Пудкин». Судя по тому, что, несмотря на все западные удачи, никто из художников не поменял гражданства, они это прекрасно понимают. Независимо от уже начавшегося падения цен, этот «красный рынок» огромен. Насытить его очень сложно. У нас не так много художников, чтобы его насыщение стало плодом спокойной систематической работы, нормального и стабильного функционирования. На деле сегодня происходит судорожная штамповка картин. Картины эти покупаются еще на стадии полуфабрикатов. Согласитесь, что сомнения как в «художественности» рынка (то есть в его разумности и адекватности), так и в художественности продукции оправданы.

Следующим фактором, интересующим меня, является культурная — или художественная — информация и продукция. Не нужно объяснять, что и то и другое формируется в некоей культурной среде, внутри которой любое «художественное сообщение» — будь то картина, акция или выставка — курсирует, получая контекст, оценку и развитие. Как это ни странно, но подобие такой культурной среды появилось в 1986—87 годах, когда не только стала пополняться аудитория потребителей этой информации, но и художники, освободившиеся от пут подпольной борьбы, обязывавшей к сплоченности, начали потихоньку осознать и формулировать различия художественных позиций.

Постепенное возвышение спектра художественных мировоззрений обусловило начало нормальной творческой полемики, намекающей на полифонию, а значит и на сложение ситуации. Как бы ни были противоречивы, путаны, а часто и двусмысленны споры «Эрмитажа» и «КЛАВы» — это были споры творческие, споры на почве культуры, искусства. Эти споры можно было обвинять в наивности, локальности, даже вымученности, так как скудость и неумелость продукции была очевидна. Это была отчасти игра в художественную ситуацию, но игра увлекательная и бесполезная. Начинался диалог.

Впрочем, он быстро кончился. Игра в художественную ситуацию, тем не менее, продолжается. Но уже совсем по другим причинам. Мы вынуждены имитировать эту ситуацию, терпеть и признавать друг друга, так как иначе нас завтра перестанут покупать. Покупают «советское искусство», а не советских художников. И приходится изображать это искусство, так как только оно становится поводом для поездок за границу, выработки приятного и удобного на сегодняшний день статуса художника.

Серьезным подспорьем художникам в этом блефе на тему искусства являются искусствоведы или те, кто так себя называет. Для людей, пишущих о Soviet Contemporary Art, это Art давно уже тоже стало поводом: к высказыванию, к тем же поездкам, к улучшению собственного реноме. Ведь поскольку у нас игра, каждый может более или менее добровольно выбрать себе роль. Естественно, нам приятнее выбрать ее на порядок выше (по нашим понятиям), чем наши действительные занятия.

Так у нас журналист становится критиком, критик — дилером, дилер — искусствоведем, искусствовед же претендует на то, что он культуролог. Некоторые весело скажут через ступеньки. И поскольку мы едим и зарабатываем значительно меньше художников, наши здешние игры еще носят приметы прежней оживленности и увлеченности. Нам приходится довольствоваться этим. Все эти резвые пируэты и побегушки уже, правда, отличаются той же истерической соревновательностью, что и у художников. Это и роднит нас. Как в среде художников, так и в среде искусствоведов, занятых ими, царит атмосфера плохого скрываемой ненависти друг к другу. Искренняя радость от неудач товарищей и холодное недоверие к удачам царят там, где нас больше, чем двое. Художники взапуски торгуют картинами, мы — информацией. Злобно оглядываясь, и те и другие скрывают заработки, наештыывают гадости друг о друге ошалевающим иностранцам, обвиняют друг друга в плагиате и спешат спешат ухватить свой кусок.

Летом 1989 года я побывала на крайне поучительном советском рауте: выезде на «немецкую» дачу на Николиной Горе после открытия выставки «Искусство». Советскую сторону представлял ряд художников с Фурманного и искусствоведов близких к ним, а также родственники и друзья. За всю вечеринку единомышленники (а это были действительно единомышленники по сегодняшним понятиям, хотя бы потому, что они выставались вместе и не поливают друг друга за глаза) едва ли обмолвились двумя-тремя фразами. Каждый оседлал своего иностранца и, поглощая шашлык и шампанское, колотил его пятками в бока, настойчиво что-то ему наештывая. Вряд ли это было похоже на проявление гостеприимства, так как хозяевами и организаторами party были немцы. Скорее это было похоже на то, что у фарцовщиков называется «бомбить фирму». Мрачноватой оказалась мне картина всеобщего веселья. Мрачноватой, но не удивительной, так проходят сейчас все наши вернисажи, круглые столы и т. д.

Меня это ничуть не раздражает. Ни секунды не движет мною любовь к искусству, разговорам о нем и даже радение о его судьбах. Мне ведь тоже нравятся всякие иностранные штучки, а возможность благостной любви и слияния между нами ничуть меня не прельщает. Смущает меня другое. Мне кажется просто чрезвычайно глупой и неприятной наша претензия на существование этой пресловутой «культурной ситуации». О какой ситуации, о какой культуре может идти речь среди людей, взволнованных лишь одним — проблемами экспорта? Обратим свои взоры к столь любимому нами Западу.

Насколько можно судить по биографическим материалам, не было горячей любви между, например, Энди Уорхолом и Робертом Раушенбергом. Это не мешало им выставляться не только в одних и тех же галереях, но и на одних и тех же выставках. Явная сдержанность отличает их суждения друг о друге, а интерес к продукции друг друга пристален и нескрываем. А теперь спросим наших художников, что они думают и знают о новых работах своих товарищей по цеху. В лучшем случае ответом будет злое молчание. Единственное, к чему прикован внимательный взгляд, — это эфемерный западный успех. Вот и весь наш культурный диалог. А претендуем мы на приобщение к мировому культурному процессу.

Плоды приобщения

Не надо, конечно, отчаиваться. У нас есть все основания для того, чтобы вместо культурной традиции выбрать ориентиром заокеанскую традицию хэппи-энда. Пришла пора вспомнить о том, что и у нас есть свои победы и достижения. Как это ни смешно, приходится признать, что на сегодняшний день нами создана удивительная по своей четкости и конструктивности мифология советского искусства.

Благодаря выставочной и, конечно, журнальной деятельности буквально в два года мы убедили мир и себя в существовании: 1) современного советского изобразительного искусства, 2) советского искусствоведения-искусствознания-культурологии и 3) художественной ситуации в СССР. Смело можно сказать, что достигли мы этого малыми потерями, так как практически единственным нашим средством стало то, что именно мы превратили в жанр искусства — умение давать интервью. Так или иначе, этому умению мы обязаны всем. Есть, конечно, и здесь свои перегибы, как, например, непреодолимое желание дать интервью любому иностранцу, которого видишь. Но это не так уж важно. Важно то, что мы действительно сделали это чистым искусством — ведь предмета нашего Великого Интервью не существует в природе, мы его выдумали. Мы выдумали свое Soviet Contemporary Art. Мы сочинили контекст, ситуацию, сконструировали их по лучшим западным образцам, учитывая все — от творческих разногласий до художественных групп и журнальной полемики. Мы целое явление культуры. Мы изобрели самих себя.

ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПРИМЕННО НАЗВАТЬ...



**Месарош
Ласло**

Скульптор

Родился на окраине Будапешта. Учился в Школе прикладных искусств. С 1928 года выставлялся в Национальном Салоне. В 1935 году эмигрирует, поселяется в Москве. В 1936 году переезжает в город Фрунзе. Работает в качестве скульптора, архитектора, декоратора. Основывает училище для скульпторов. Репрессирован 19 марта 1938 года. Умер в лагере за несколько дней до освобождения между 10 и 12 сентября 1945 года.



**Филипповский
Григорий Георгиевич**

**График,
иллюстратор**

1909—1987
Образование получил во Вхутемасе. Жил и работал в Москве. Арестован в мае 1938 года. Приговорен ОСО к 5 годам ИТЛ. Срок отбывал в Коми АССР.



**Миллер
Николай Андреевич**

График

Родился в 1922 году. Учился в Академии художеств в Риге (1946—1948). В июле 1948 года репрессирован. Тройкой приговорен к 25 годам ИТЛ и 5 годам поражения в правах. Срок отбывал в лагерях Южнопечестроя: Ижма, Инта, Ухта, Кулой, Сольвычегодск. Освобожден по амнистии в 1955 году. В 1956 году реабилитирован.



**Соболевский
Константин
Станиславович**

Живописец

1912—1937. Расстрелян. Репрессирован в 1933 году. Осужден тройкой ОГПУ по статьям 58-8, 10, 11 на 3 года ИТЛ. Отбывал в Дмитлаге (канал Москва — Волга). Освобожден по ходатайству отца условно-досрочно 10 апреля 1936 года. Второй раз арестован 2 июля 1936 года в Дмитрове. Осужден на «десять лет без права переписки». В 1957 году реабилитирован.



**Шеварднадзе
Дмитрий Ираклиевич**

**Живописец,
художник театра
и кино, исследователь
древнегрузинских
памятников**

архитектуры
1885—1937. Расстрелян. Родился в Грузии. Окончил Мюнхенскую Академию художеств (1905—1914). Активно работал как художник. Основатель Грузинского художественного общества (1916). Инициатор и участник создания художественного музея в Тбилиси. Творческое наследие сосредоточено в Государственном музее искусств Грузии.



**Додонов
Евгений Андреевич**

**Художник театра
и кино**

Дворянин. Окончил Александровский лицей. В 1925 году, будучи старшим научным сотрудником Государственного Русского музея в Ленинграде, арестован по «делу лицестов». Приговорен к 3 годам ссылки и поражению в правах. Отбывал в г. Ишим, Тюменской области. Вторично арестован в 1936 году. Осужден на 5 лет ИТЛ. Отбывал в Медвежьегорске (Карелия). Освобожден в апреле 1941 года. Умер во Владимире от сыпняка.



**Сучков
Федот Федотович**

**Скульптор,
литератор**

Родился 27 января 1915 года. Учился в Литературном институте им. Горького. Репрессирован 5 сентября 1942 года. Решением ОСО приговорен к 8 годам ИТЛ с добавлением в лагере без суда 2-х лет и пожизненной ссылки. Срок отбывал в Котласлаге: Котлас, Красноборск, Красавино, Черевково, позднее в спецлагере Инта. Освобожден в 1952 году. В ссылке (Красноярский край) начал заниматься скульптурой. В 1955 году реабилитирован. Вернулся в Москву. В 1958 году закончил Литинститут. Выставляется на художественных выставках.



**Пазухин
Алексей
Александрович**

Искусствовед

Репрессирован трижды. В 1923 году (ссылка на 2 года), в 1927 (ссылка на 3 года), арестован в июле 1941 года. 26 февраля 1942 года осужден на 10 лет ИТЛ. Срок отбывал в Поволжье в поселке Красноармейск Саратовской области. Освобожден в 1951 году. Реабилитирован в августе 1956 года.

*Материал подготовила
Валентина Тиханова*

Василий Васильевич Розанов родился с 1856 году и умер в разгар Гражданской войны в 1919 году. Верно отметил значение Розанова современный исследователь русской культуры, советолог, директор Библиотеки конгресса США Дж. Биллингтон, написавший, что в 1850-е годы родились четыре человека, определивших своими воззрениями четыре грани русской культурной ситуации конца XIX — начала XX века. Это Г. Плеханов — диалектический материализм; Вл. Соловьев — мистический идеализм; П. Миллюков — конституционный демократизм; В. Розанов — русский апокалипсизм, особое осознание русской религиозной традиции. Таким образом, между Первой оттепелью прошлого века, наступившей после кризиса поражения в Крымской войне, и разгром беспощадной Гражданской войны, уместилось многое; и большинство ценностей России, которая разрасталась между нигилизмом и развитием государственного правления, подверглось сомнению, осмеянию и саркастическому воссозданию именно В. В. Розановым.

Пожалуй, ни у кого не было столь подмоченной репутации, как у этого писателя, религиозного моралиста, создателя одной из самых волнующих эстетико-философских систем в нашем столетии. Без озлобленной ругани о В. Розанове вспомнили только в 1980-е годы, когда в советской печати появились первые упоминания о Розанове. Вся творческая жизнь Розанова — это раздвоенность симпатий и антипатий к одному и тому же кругу явлений: Достоевский, Гоголь, Христос, Антихрист, секс и половые проблемы, эмансипация женщин и интеллигенция, стихия жизненной силы и рационализм, история физиологической любви и вкусовая «гастрономия» слова (он — уникальный стилист), национальный вопрос и сила европейской религии и жизнелюбия: «человек — двоящихся мыслей», — по собственному выражению Розанова.

С 1898 года он сотрудник газеты А. С. Суворина «Новое время» и одновременно печатается в «Мире искусства» и «Русском слове» (под псевдонимом Варварина), оригинальным образом сочувствуя левым движениям, за что в дальнейшем первым получил у большевиков-публицистов прозвище «врага народа» —

дескать, «пытался пролезть в ряды социал-демократии».

В. В. Розанов создал отечественный вариант философии жизни, философии существования. Вообще, развернул в своих сочинениях потрясающую картину философии культуры, используя критику христианства, аморализма и проповедуя философскую освященность силы жизни и религию семьи. Это — «Уединенное», 1912, и «Опавшие листья», 1913—1915 годы. Издавал практически ежегодно книги. Среди них «Библийская поэзия», «Среди художников», «Литературные изгнанники». И знаменитый «Апокалипсис нашего времени», 1917—18 годы. Конечно, страшился революции, безответственности левой интеллигенции, серьезно солашался с авторами «Веса», порицал консерваторов и корпоративную мораль коллективизма.

Противоречивость восприятия гения русской литературы В. В. Розанова определяют две оценки его личности, ставшие со временем двумя фарватерами его посмертных небытия и славы.

«Двуличность, цинизм и писательская распушенность, при- сущие В. Розанову, вызывали отвращение ко всему, им написан- ному, у передовой критики», «махровый реакционер», «сексуа- лист, сближающийся со взглядами Фрейда, Юнга, прислужник Победоносцева», «особенно чит и возвышает Достоевского», «утверждает, что проституция — прототип социальности», «счи- тает Чернышевского и Писарева гасителями просвещения в России». «Злопыхательство, елейность, издевательство в писа- ниях — это исповедь обнаженной души обывателя». Литератур- ная энциклопедия, 1935 год, том 9, статья «Розанов»,

И другая — прижизненная заметка, называемая «Три моги- лы». Помещенная в журнале А. Белого «Записки мечтателей», № 1, 1919 год. В ней — некролог крупнейшего русского писате- ля XX века Алексея Ремизова.

«Могила у Троицы-Сергия. Помер Василий Васильевич Роза- нов — самый живой из старших современников, всеобъемлю- щий, единственный в литературе русской... Напишут сотни книг, воспоминаний. Станет Розанов главой в истории литературы рус- ской». Айдер Куркчи

Россия «завертелась»...

В. Розанов

А. Снявский

Комментарии

В. Розанов

Есть вещи, в себе диалектические, высвечивающиеся и одним светом и другим, кажущиеся с одной стороны — так, и с дру- гой — иначе. Мы, люди, страшно несчастны в своих суждениях перед этими диалектическими вещами, ибо страшно бессильны. «Бог взял концы вещей и связал в узел, — не развязываемый». Распутать невозможно, а разрубить — все умрет.

Вот эта противоречивость Розанова как исходный, рожда- ющий момент его философии и делает ее и очень сложной, и очень интересной.

Со времени открытия Коперника, с тех пор как стало извест- но истинное положение земли в мироздании, одна тяжелая сум- рачная мысль повисла над сознанием людей: это — мысль о ничтожестве человека, о незначительности всего, что он делает, о случайности слепых законов природы, которые вчера вызвали его к существованию в одном далеком уголке мира и завтра могут погубить снова. Есть что-то сиротливое в этой мысли, вну- шающей одновременно и отчаяние, и чувство страшной свободы. Человек одинок, никто не видит его на этой кружащейся пла- нетке, и он может делать на ней, что ему угодно. Нет никакого верховного закона над человеком, нет другой ответственности для него, кроме той, которую придумывают сами люди, сегодня ус- ловливаясь считать добром и злом одно, завтра — другое. Вся жизнь человечества, вся история его — это только игра случай- ностей, к которой невозможно относиться серьезно, в которой нечем радоваться и не о чем сожалеть.

Этот взгляд на человека и на его положение в мироздании, который высказывался многими великими умами в два послед- ние столетия, устраняется признанием целесообразности в исто- рии. Есть мысль в истории, которая проявляется в тысячелетиях и согласует развитие народов, не знающих взаимно о своем существовании. С этим представлением о мысли, которая жи- вет в нас и в нашей истории, к нам снова возвращается та ве- ликая, радостная и успокаивающая идея, которую утратил че- ловек с открытием Коперника. То, что он потерял в мироздании, он находит в своей истории. Нет более основания ни чувству своего одиночества, заброшенности в мироздании, ни сознанию своего ничтожества. Мы можем спокойно смотреть на звездное небо. Не там, не среди холодных и ясных звезд, но в нас самих, в нашем сердце и в нашей истории мы открываем предвечную мысль, заботливо руководящую нашею жизнью.

А. Снявский

Умственное движение, условно именуемое богоискатель- ством, во многом носило характер настоящего бунта против общепринятых взглядов. Поэтому сочинения этих так назы- ваемых «реакционеров» подчас дышат революционным па- фосом. И в конкретной исторической ситуации рубежа двух столетий основное острое их мысли направлено против ус- таревшей, консервативной веры отцов, то есть против насле- дия 60-х и 70-х годов, представленного в России именами Добролюбова, Чернышевского, Писарева, Михайловского, а из западных властителей дум — именами Спенсера, Милли, Огюста Конта, Дарвина, Фейербаха. Это был бунт против плоского позитивизма, против иссушающего рационализма,

против утилитаризма в понимании природы, истории, культуры и искусства.

В русской религиозной философии конца XIX — начала XX века меньше всего было профессорского педантизма, холодной чопорности, так называемого философского спокойствия, рассудительности. Она отличалась дерзостью, крайностью и глобальностью в постановке «последних вопросов». Решая мировые загадки, они смотрят в собственную душу и прозревают в ней миры иные.

Великий дефект решительно всего нашего мирозерцания лежит в расторжении и отнесении на противоположные полюсы кажущегося «идеального» и кажущегося же «животного». Оно стало «общим местом» наших суждений; начавшись религией, овладев философией, оно подчинило себе и практику будней нашего бытия. Внесло безжизненность в наши предполагаемые «идеи», бессочность, бескровность. И даже больше: это ввело подлог в наш «идеальный мир», заменив в нем кровные мысли фикциями. Мы поклоняемся пустоте; в то же время не поклоняемая более жизнью естественно сперва мутнеет, потом дегенерирует, «обратно развивается», становясь «рудиментарным привеском» высоких фикций.

Есть затруднения исторические, неразрешимые ни для каких усилий искусства и ума, но разрешающиеся простым честным взглядом на дело.

Фрейд всю низшую и высшую психику человека свел к половым органам, пересаженным уже в мозг и глубже, в наши неосознанные и подсознательные движения. По Фрейду — наш интеллект, культура, религия и самый Бог — это проекция пола, порождение пола. А для Розанова Бог — придумал пол. Бог — высшая точка пола. И в то же время пол — нечто почти тождественное Богу. Пол — проекция Бога. Без пола нет жизни и нет Бога.

Русский, кроме того, что он прямо говорит или делает, вечно что-то еще около этого думает. Это — народ, вечно оглядывающийся на себя, смотрящий «вслед себя», как употреблено это замечательное выражение об одном замечательном случае в Библии. От этого он так неуклюж, связан в движениях; пьяный — вечно «ломается». Народ, с бесчисленными «задоринками» в душе, может быть хорошим, но часто также и скверным; что-то неясное, темное есть в нем, затаивающееся: «народ-мистик», так и хочется сказать; со всякими душевными сквернами, но также и со способностью к большой высоте. Промежуточное, связующее звено между ясно расчлененной и ясно все расчленяющей Европой и темной, запутанной, заматерелой Азией сказывается во всяком нашем ремесленнике и мелком торговце. «Пуд соли надо съесть с человеком», как и пословица определяет, прежде чем окончательно убедиться, что это точно не мошенник или что это действительно святой. Этой, может быть, глубокой, но неприятной неясности нет во французах.

Всякая историческая культура налагает на индивидуум определенные, постоянные черты, и, зная ее общий характер, мы можем угадывать под ней единичные, живые лица, хотя бы их и не видели вовсе; как и наоборот, видя подобные лица, можем понять общий смысл культуры, который для нас почему-либо стал неясен или мы забыли его. В этом соотношении между общим и единичным кроется многозначительность частных исторических изысканий: одна подробность из давно пережитого восстанавливает для мыслящего наблюдателя это пережитое в его целом.

Розанов не учитель жизни, не проповедник какой-то одной, а потом другой идеи. Он просто человек, переносящий свои естественные, человеческие сомнения и колебания в сферу своего писательского «я».

Человек качается на весах своих утренних и вечерних настроений. И это не измена самому себе, а нормальные кадансы характера, нормальная смена психологических состояний.

Подобная противоречивость и есть для него как бы естественное состояние человека, который как древо дает побеги сразу в несколько сторон, который растет живою мыслью, а не следует по одному раз и навсегда избранному курсу.

Своеобразие и, может быть, высочайшее достижение Розанова-писателя заключается в том, что историю и смену мировых религий он испытал и преподнес как собственную биографию. Как собственную повседневность в семье, в доме, в душе. Один человек, Розанов, как бы воплотил в себе всю историю человечества — от сотворения мира и до конца света.

Нам все еще кажется, что наши ружья недостаточно скоро стреляют, поезда железных дорог недостаточно быстро движутся.

Консерватор и реакционер, он оказался созвучным самым новейшим, авангардистским тенденциям в мировом искусстве. И любопытно, что крайние левые художники должны были признать крайне правого Розанова за «своего» — признать исключительно по стилистическому признаку.

Россия изуродовалась, «завертелась», не имея достойных форм для своего духа.

Как ни страшно сказать, вся наша «великодушная» литература в сущности ужасно недостаточна и не глубока. Она великолепно «изображает»; но то, что она изображает — отнюдь не великолепно и едва стоит этого мастерского чекана.

XVIII век — это все «помощь правительству»: сатиры, оды, — все: Фонвизин, Кантемир, Сумароков, Ломоносов. — все и есть, XIX век в золотой фазе отразил помещичий быт.

Татьяны милое семейство

Татьяны милый идеал.

Да, хорошо... Но что же, однако, тут универсального?

Почему это нужно римлянину, немцу, англичанину? В сущности, никому, кроме самих русских, не интересно.

Вообще семья, жизнь, не социал-женихи, а вот социал-трудовики — никак не вошли в русскую литературу. Именно — женихи и студенты, но ведь работают-то в действительности — не они, а — отцы. Но те все — «презираемые», «отсталые»; и для студентов они то же, что куропатка для охотника.

Русскому писателю часто как бы совестно быть просто писателем и только писателем, он хочет чего-то большего. Но это свойство становится величайшим благом, потому что оно толкает русскую литературу к добру и правде, к напряженным духовным поискам.

Вечно мечтает, и всегда одна мысль: — как бы уклониться от работы. (русские)

В России вся собственность выросла из «выпросил», или «подарил», или кого-нибудь «обобрал». Труд собственности очень мало. И от этого она не крепка и не уважается. (Луга — Петербург, вагон).

Среди «свинства» русских есть, правда, одно дорогое качество — интимность, задушевность. Евреи — тоже. И вот эту черту они ужасно связываются с русскими. Только русский есть пьяный задушевный человек, а еврей есть трезвый задушевный человек.

«И везде лукавство. «Почему этот соня к тому же вечно врет?»

«Мертвая страна, мертвая страна, мертвая страна. Все недвижимое и никакая мысль не прививается».

...роль русских во всей всемирной истории есть чисто жульническая, малая, бессовестная (тут Чаадаев прав).

Сам я постоянно ругаю русских. Даже почти только и делаю, что ругаю их... Но почему я ненавижу всякого, кто тоже их ругает? И даже почти только и ненавижу тех, кто русских ненавидит и особенно презирает.

Между тем я бесспорно и презираю русских, до отвращения. Аномалия.

Посмотришь на русского человека острым глазком... Посмотришь он на тебя острым глазком...

И все понятно.

И не надо никаких слов.

Розанов отказывается от философских суждений, от поступков, от окончательных определений. Пускай мир останется неопределенным.

Строго говоря, это книга из мусорной корзины. Книга без замысла, без предварительного сюжета, без цели. И вместе с тем книга о самом себе, более чем какая-либо другая книга приглашающая к душе и к телу писателя. Пишется просто так и между прочим.

Розанов любил говорить «паутинки мысли». А из этих паутинок и вздохов (тоже любимое слово Розанова — для которого и Бог — вздох) слагается ткань души в процессе ее движения и, соответственно, слагается ткань словесного текста. Эта ткань очень тонка, интимна, бесконечна, но она заведомо лишена четкого конструктивного, организующего начала. Слишком строгая и прочная организация ее погубила бы. Исчезла бы эта текучесть переходящих друг в друга значений.

Живи каждый день так, как бы ты жил всю жизнь именно для этого дня (в дверях, возвращаясь домой).

Можно сослаться на другого русского мыслителя и писателя того же времени, на Льва Шестова. Шестов предположил подвергнуть сомнению все существующие в современной философии доктрины и отказаться от попыток построить целостное мировоззрение или целостное вероучение на основе логики, на основе рационализма и научного опыта.

Шестов утверждает и рассматривает афоризм как наиболее современную форму мысли и речи в России начала века.

К Чернышевскому я всегда прикидывал не те мерки: мыслителя, писателя... даже политика. Тут везде он ничего особенного собою не представляет, а иногда представляет смешное и претенциозное. Нелепое положение полного практического бессилия выбросило его в литературу, публицистику, философствующие оттенки, и даже в беллетристику: где, не имея никакого собственного к этому призвания (тишина, созерцательность), он переломал все стулья, разбил столы, испачкал жилые удобные комнаты, и, вообще, совершил «нигилизм» — и ничего иного совершить не мог... Черт знает что: рок, судьба, и не столько его, сколько России.

В одной этой действительно замечательной биографии мы пошли к Древу Жизни: но — взяли да и срубили его. Срубили «чтобы ободрать на лапти» Обломову... (за нумизматикой)

До Розанова к подобным формам самоуничтожения, самооплевания в русской литературе не прибегали как к сознательно выработанному литературному приему. В итоге всех этих внешних снижений внутреннее «я» писателя, настоящее «я» Розанова, уходит куда-то вглубь и из глубины,

из-под этой мизеральной внешности, звучит еще поразительнее, еще интимнее.

В результате всей этой игры цинизма и лиризма, между порывами в небо и попытками представить собственную грязь как высшее достижение лирики — появляется новый оттенок, который ложится на фигуру Розанова.

Юродивый — это святой, представляющий себя дураком. Юродивые тем и запоминались, что всячески снижали свой образ. Тем не менее — на самом деле — они были блаженными, прозорливцами, людьми угодными Богу.

...Нищенство считалось в древней Руси не экономическим бременем для народа, не явзой общественного порядка, а одним из главных средств нравственного воспитания народа. Как живое орудие душевного правила, нищий нужен был древнерусскому человеку во все важные минуты его личной и семейной жизни, особенно в минуты печальные. Из него он создал идеальный образ, который он любил носить в мысли, как олицетворение своих лучших чувств и помышлений. Никакими методами социологического изучения нельзя вычислить, какое количество добра вливалась в людские отношения эта ежедневная, молчаливая, тысячерукая милостыня, насколько она приучала людей любить человека и отучала бедняка ненавидеть богатого.

Это человек, обеспокоенный не созданием строгой, классической, уравновешенной системы ценностей, но прежде всего спасением — жизни души, человечества.

Революция была для него не победой каких-то новых сил, пуская неизвестных и враждебных. Революция была для него провалом, позорным провалом всех старых сил России, которые оказались слабыми и ненадежными.

Россия обставилась департаментами и канцеляриями — не как необходимо записною книжкой, куда живой деятель вносит свои предположения, решения, расчеты, но именно как самим деятелем, решителем, творцом. С тех пор фабрики не успевают готовить чернила и бумагу: мы улучшаем пером земледелие, пером создаем промыслы, вводим в отечество «расцвет образованности», на деле не имея ничего этого, и всему, что в этой сфере готово бы само начаться, чрезвычайно мешая; мы теоретизируем, планируем, — так же легко, и, по-видимому, правильно, как 16-летний семинарист.

О розановской бесформенности необходимо помнить, что это особого рода художественная манера, а не просто неумение гладко и правильно писать. В русской литературе к нарочито утрированной неряшливости стили как к осознанному литературному приему широко прибегал Достоевский.

Как мне представляется, русский национальный гений состоит именно в «бесформенности», что проявляется и в жизни, и в культуре. Это дает нам и большие преимущества, и определяет наши недостатки и пороки. С одной стороны, бесформенность связана с нашей духовностью, ибо дух не имеет формы, как об этом говорил и Розанов. Стой же бесформенностью связана и широта русской природы, и стихийность русской души, что выливается и в русской песне, и в самом диком разгуле. Но с другой стороны, поскольку нам не хватает именно внутренней формы, внутренней структуры, мы, чтобы не расплыться и не рассеяться ветром, держимся подчас сильнее других народов именно за внешнюю форму, как за какую-то узду или коросту. Отсутствие внутренней формы возмещается формой внешней.

По мере того как год за годом и пятилетие за пятилетием ложатся на усталые веки человека, глаза его опускаются долу и начинают видеть иное и иначе, чем некогда, чем ранее. Укорачиваются горизонтальные созерцания, удлиняются вертикальные.

В пору «горизонтальных созерцаний» мы склонны считать «отечеством» то и иное, широкое или далекое, и вообще в сущности нечто вовсе чуждое: пока, суживаясь во взоре, не открываем истинное свое отечество и так сказать «обитаемую империю», в невинных глазах детей, в супружеской верности жены и вообще не далее порога своего «дома». Отечество обширное и совершенно для каждого достаточное: остальные — все больше призраки «отечеств», фантомы не существующих «Америк».

Я полагаю, что для него семья еще и потому стала краеугольным камнем, что Розанов — очень русский писатель. И это не оттого, что в России семья крепче, чем у других народов. Но русскому народу, русскому национальному духу и самосознанию свойственна «семейственность» как некая идеальная форма человеческого общения. Отсюда и наши обращения к чужим людям, типа «братцы», «сыноки», «мать», «отец», «папаша» и т. д. Отсюда, может быть, отчасти и русский коммунизм, и русское панибратство. То есть — склонность устанавливать с людьми как бы родственные отношения.

Обращение внимания к своей душе, к кругу своей семьи и к тем, кто к ней приближается со стороны, отсутствие какой-либо смятенности в жизни и в совести — было той почвой, на которой выросли все эти близкие, человеколюбивые отношения в древней Руси. Переменились задачи истории, и с ними преобразился сам человек. Явились иные потребности, и между ними на первом месте — потребность силы, внешнего одоления, и в сторону этих потребностей стали расти силы души, в то же время умаляясь в других направлениях.

Высоко оценивал «Домострой» поздний Гоголь и даже сделал попытку создать свой Домострой в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Но именно Розанов стал подлинным певцом «Домостроя».

Все, что совершается в истории, совершается с внутренней необходимостью. Здесь проявило свою силу то темное и неясное для человеческого ума, что непреодолимо управляет жизнью природы и ходом истории, что всегда чувствовали люди, но чего они никогда не умели ни понять, ни выразить; то самое, что чуткие греки отметили словом «Мойра» и что они не осмелились олицетворить ни в каком образе; что гораздо ранее формулировалось на одном соборе буддийского духовенства под именем закона сцепления причин и действий, и на что слабо и лишь в частностях указывает наша наука под именем законов природы. Добро и зло, как в природе, так и в истории, связаны неразрывно связью, неотделимы друг от друга.

Розанов очень часто и отрицал что-то, и одновременно утверждал, притом с одинаковой искренностью и пылкостью. Дело не в том, что он был релятивистом или плюралистом.

И причины, очевидно, не в каком-то двуличии Розанова или в его беспринципности. Он оставил нам не систему, а самый процесс мысли, который ему был дороже всего. Процесс этот протекал у него и очень органично, и вместе с тем неровно, разветвленно, зигзагообразно, резкими скачками из стороны в сторону.

Нужно помнить об оригинальном и огромном движении, которое испытала русская душа в расколе, об этой бездне инициативы, акции, суровой борьбы и поэзии. Все то деятельное и живое, что есть в расколе, то «духовное пиво», которым он бесформенно напоял до сих пор христианскую душу, — это должно быть бережно сохранено, должно быть взято нами, как сторона истинная в нем, и разлито по всем формам нашего бытия.

Розанов был мыслителем честным и последовательным. И, как все большие русские мыслители, в своей последовательности он склонен был идти до конца, до каких-то крайних выводов в выяснении того, что ему представлялось истинным, не допуская компромиссов. И Розанов пришел к выводу, что в разделении Бога и пола появилась не столько Церковь, сколько сам корень и источник Церкви — Христос...

Это не атеизм и не критика религии с прогрессистских позиций. Розанов — писатель верующий, а к тому же консерватор. Против Христа и христианства, в отличие от Ницше, в Розанове взбунтовалась не личная гордыня, а именно маленькое в нем, кроткое и скромное. И поэтому даже в своем боготворчестве Розанов скромен и тих. Соответственно, и стиль его характеризуется прозрачностью, то есть различного рода стилистическими снижениями, а не выпендривными, как у Ницше, декламациями или красивой попой и высокой лексикой. Ницше от философии перешел к патетике и поэзии, а Розанов — к подчеркнуто бытовой, интимной и нарочито неряшливой прозе.

Тем не менее Розанов любил ходить в церковь и молиться в церкви.

Мы, композиторы, художники, писатели, нас 1500—2000 человек — не должны забывать о миллионах: мы можем фантазировать, буйствовать, «вертеться» с пером или кистью в руке — но остальные? Им также нужно в чем-нибудь, как-нибудь «вывертеть» свой дух. Дайте сотворить человеку, иначе он умрет или «завертится». Но чтобы он не вертелся, чтоб он не уродовался, — откройте ему для творчества благородные формы. Мы знаем, государство руководится исключительно утилитарными понятиями, никто не замечает необходимости великих этических и эстетических идей; но если без этих этических и эстетических идей в целом жизнь умирает или уродуется, не есть ли они вместе с тем и утилитарные идеи? Если к истории применимы биологические термины, мы скажем, что в самое существо той «красной глины» — той физической массы, которую образует тело народное, у нас не был вдунут дух никаким истинным художником: что, так сказать, новая Россия зачата и рождена без всякого истинно-творческого, художественного или этического порыва.

Есть две России: одна — Россия видимостей, громада внешних форм с правильными очертаниями, ласкающими глаз; с событиями, определенно начавшимися, определенно оканчивающимися, — «Империю», историю которой «изображал» Карамзин, «разрабатывал» Соловьев, законы которой кодифицировал Сперанский. И есть другая — «Святая Русь», «матушка Русь», которой законов никто не знает, с неясными формами, неопределенными течениями, конец которых не предвидим, начало безвестно: Россия существностей, живой крови, непочатой веры, где каждый факт держится не искусственным сцеплением с другим, но силой собственного бытия, в него вложенного.

Розанову не надо, чтобы люди, читая его книги, меняли бы свои взгляды на жизнь. Но он хочет изменений как бы в самом составе, в структуре души читателей и употребляет как синонимы понятий «рассыпчатость», «разрыхленность» души и ее «расширение» до способности «дышать всем» и «вбрызгивать в себя все».

По-видимому, суть цивилизации в таких людях потому, что самым своим видом и характером они являют пример безмерности человеческой души. А по большому счету именно такие люди и нужны, поскольку через них мы видим божественное происхождение человека.

- Памяти Е. Рухина
- Сокровища американских музеев
- Х. Арп, первый раз в СССР

Искусство, как всегда, отстает от жизни. И в то время как город полон волнениями, акютажным спросом, мечтами о новых способах рекламы, коммуникации и самореализации непременно в твердой валюте, «Москва ученая» занимается Искусством с большой буквы.

Прошла в СП СССР и Институте мировой литературы конференция по Пастернаку, исполнилось сто лет со дня его рождения. Консерватория выступила инициатором проведения международной конференции по Набокову. На очереди вечер Блаватской. А около консерватории толпится народ: идет конкурс Чайковского, молодые музыканты всех континентов играют классическую музыку. Во Дворце молодежи снова выставка «Мемориала» — на этот раз работы лагерных художников: и тех, кто вернулся, и тех, кто остался там. Ибо «искусство», писал Булгаков, — совершенно бессмертно».

Выставки

Сокровища средневекового искусства IV—XVI веков

15 мая в ГМИИ им. С. Пушкина открылась выставка средневекового искусства из коллекции крупной частной коллекции американских музеев: Метрополитен и галереи Клойдстерс в Нью-Йорке и музей Института изящных искусств в Чикаго.

тургические предметы из сокровищницы гвельфов и т. д. В Москве хранители музеев (весьма ученые и уважаемые джентльмены) собственноручно, в перчатках, монтировали каждый экспонат на подставках с синим фоном, собирали осветитель-

учебников тщательно было исключено все, что с церковью и православием связано. Кроме того, во вступительной статье к выставке авторы говорили об особом типе русской святости и духовности. Тему эту, на призыве жития и канонизации первых русских святых Бориса и Глеба, в свое время очень интересно разбирал

А. Елагина

Первая выставка Ханса Арпа

С 15 мая по 15 июня в Москве прошла первая в нашей стране выставка знаменитого скульптора, художника и поэта Х. Арпа (1886—1966). Х. Арп по праву считается одной из ключевых фигур европейского искусства. Он работал с В. Кандинским в Париже, был близок Макс Эристу и входил в круг художников, включавший А. Модильяни, М. Жакоба, Г. Аполлинера и П. Пикассо. Арп был основателем движения дада в Германии, в двадцатые годы сблизился с сюрреалистами и принимал участие в их первой выставке 1925 года. В тридцатые создал серию антропоморфных скульптур, в которых стремился передать идеи роста природных форм и их органического развития, не копируя конкретные растения и животных. Во время войны отказался от своего немецкого имени, принял участие в Сопротивлении и стал называть себя Жан Арп. В 1950 году вы-

С. С. Аверинцев. Надо признать, что такой способ ликвидации исторической и всякой иной безграмотности оказался чрезвычайно успешным. В ЦДХ постоянно топились народ, сюда часто приводили детей. И эти дети первые свои впечатления об отечественной истории, конечно, не скоро забудут.

А. Елагина

В Центральном Доме художника

Лев Кропивницкий, ветеран Великой Отечественной войны и бывший зек,— давний участник московского андеграунда. Он из семьи бунтарей, его отец Е. Кропив-

ский. Зрелища страданий, жестокости, смерти, марши, атаки, разведки, ранения, госпитали, операция. 1944 год. Институт. Казались бы, снова жизнь. А ожидало худ-

(1, 1978, Белград, СФРЮ) — маэстро, завернутый в мажорное полотно, провел 12 часов сначала в женском, а затем в мужском отделении общественного туалета, представляя собой поверхность для вытираний. Видеокамера фиксировала отношение публики.

На ленинградской выставке в экспозиционной части были представлены (давно названные в зубах) идеи противостояния двух систем, только уже в западном исполнении. Символы советской власти в парадоксальных сочетаниях. Подобие главы Иоанна Предтечи — несколько голов В. И. Ленина помещены на плоскости роскошного ковра рядом с паянчающим Микки Маусом. Тиражный отечественный плакат «Нам всего дороже сохранение мира» в обрамлении списка войн и вооруженных конфликтов за период советской истории. Ах,

От Шемякина до Малевича

В мае-июне в Москве Галерей современного искусства «Марс» в сотрудничестве с Фондом социальных изобретений СССР и Киевским клубом коллекционеров предметов искусства и старины была организована выставка из личного собрания И. Дыченко. Коллекция этого киевского художника и искусствоведа известна в нашей стране и за рубежом как одна из лучших коллекций авангардного искусства.

Экспозиция началась показом молодых художников и представлений бывшего андеграунда и неофициального искусства. Новым этим именам — Ю. Митронову, А. Животкову, К. Федорову, А. Бородай, В. Михайлову еще предстоит сказать свое слово в живописи. Кроме того, в залах «Марса» были выставлены работы А. Эверева, А. Слешнева, А. Тышлера, К. Левича, Ю. Ко-

того, именно благодаря собранию Дыченко любители искусства во многих странах и у нас сумели познакомиться с такими первоклассными мастерами украинского авангарда, как В. Пальмов, А. Богомазов, В. Ермиллов и др. Судьба украинских авангардистов, так называемых бойчукстов (учеников профессора Бойчука), была особенно трагична. Вал сталинских репрессий стер их практически с лица земли, да так, что и работы стали редкостью.

Одновременно с выставкой была проведена акция по сбору средств на лечение молодого актера Н. Михайловского, погибавшего от лейкемии. Дыченко предложил к продаже даже семь полотен, два из них сразу же купила одна лондонская галерея. Выставкой «Обратная перспектива» «Марс» как бы открыл серию выставок из частных собраний. Поскольку галерея соби-

Эта выставка охватывала очень большой период европейского искусства от поздней античности до конца средневековья. На ней были представлены самые разнообразные произведения: резьба по кости и дереву, серебряная утварь, деревянная скульптура, витражи, gobelены и многое, многое другое. Некоторые из этих технологий давно и безнадежно забыты, а искусство средневековых ремесленников кажется потерянным навсегда.

Американские собрания средневекового искусства облепают уникальными и первоклассными экспонатами и появились в США благодаря щедрости ее меценатов и собратей. Собрание музея Метрополитен имеет в своей основе коллекцию железнодорожного магната начала века Дж. Пирпонта Моргана.

Дж. Р. Рокфеллер-младший построил для города здание галереи Клойстерс на северном окончании острова Манхэттен в парке на берегу реки Гудзон. Здание ее напоминает средневековое аббатство, включает в себя подлинные детали средневековой архитектуры. Среди сокровищ собрания Клойстерс — работы Тильмана Рименшнейдера и серия знаменитых gobelенов «Охота на единорога». Собрание музея в Чикаго обладает уникальными экспонатами, достаточно вспомнить голову мужчины работы Жака де Барзе (ее привезли в Москву) или ли-

Русские святые

В мае в главном выставочном зале ЦДХ показали замечательную экспозицию старинных русских икон XIV—XX веков из собраний, принадлежащих музеям РСФСР, Московскому патриархату и частным коллекционерам, а также рукописи и старопечатные книги из собрания Весоюзной государственной библиотеки им. В. И. Ленина и Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева. Эта выставка несла как бы двой-

ную аппаратуру, сражались с советскими коллегам, подбывая свет, достойный своих сокровищ. На выставку пришло множество народу: дети из изостудий, художники, искусствоведы, просто лю-



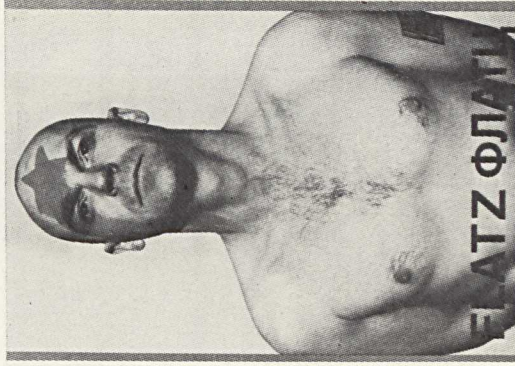
бители изящного искусства. Выставка из американских музеев входит в план обмена, соглашение о котором подписали в 1985 году Генеральный секретарь Горбачев и президент Рейган. В соответствии с этим соглашением в ответ на выставку средневекового искусства наше Министерство культуры пошлет в США выставку «От Пуссена до Матисса. Французская живопись из Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Государственного Эрмитажа».

Е. Е.

ний, глава так называемой Лианозовской школы, в самые мрачные годы умел собирать воле себя тех, кто ценю жизни не соглашался, да плясать по чужой указке, рядом. А искусство уходит из жизни...» И все же он выжил, а искусство не ушло. Кропивницкий вернулся в Москву, встречал интересных людей, выставлялся дома и за границей, переживал увлечения гиперреализмом и абстрактным экспрессионизмом, собирал графику, занимался дизайном, живописью, книжной графикой. И сегодня на выставке в ЦДХ живописи, последних двух десятилетий, пастели, иллюстрации к Бюсову и Элюару. Множество отличных работ. Его работы отмечены повышенной экспрессивностью, парадоксальностью мышления и отвлечением к стереотипам как в искусстве, так и в жизни.

Е. Егорьева

Осуществление проекта



Например, «Удара» (I, 1977. Блуденц, Австрия) — сияющему на стуле человеку то правой, то левой рукой ассистент наносит удары. После 274 удара представление закончилось из-за вмешательства не выдержавшей зрительницы. Или «Полотенце»

пее: по сфабрикованному делу — девять лет сталинских лагерей. Ухтя, Балхаш. Подавление личности, издевательства, голод, унижение, непосильный труд. Смерть из жизни...» И все же он выжил, а искусство не ушло. Кропивницкий вернулся в Москву, встречал интересных людей, выставлялся дома и за границей, переживал увлечения гиперреализмом и абстрактным экспрессионизмом, собирал графику, занимался дизайном, живописью, книжной графикой. И сегодня на выставке в ЦДХ живописи, последних двух десятилетий, пастели, иллюстрации к Бюсову и Элюару. Множество отличных работ. Его работы отмечены повышенной экспрессивностью, парадоксальностью мышления и отвлечением к стереотипам как в искусстве, так и в жизни.

Е. Егорьева

За ними, во втором зале были развешены работы мастеров с мировыми именами: К. Малевича, Л. Поповой, В. Церыгина, А. Бенуа, Ф. Малявина, Н. Сапунова, С. Эizenштейна и др. Кроме

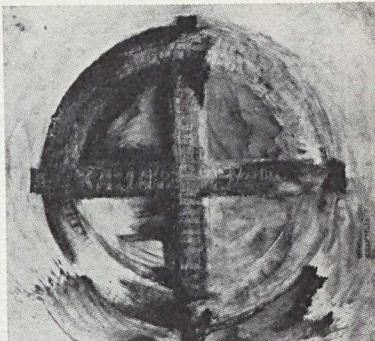
Памяти Евгения Рухина

8 апреля в Ленинграде в Галерее «10—10» открылась выставка памяти Евгения Рухина. Галерея эта пошла по пути неспешного, сдержанного накопления небольших, но выверенных экспозиций. С сентября 1989 года она провела посмертную выставку А. Арфьева, выставки художников Баби, М. Волковой, В. Шевеленко, и другие экспозиции, о которых мы говорили в этом номере. И теперь — выставка памяти Е. Рухина в Университете.

Выставка памяти, а не персональная — потому что организаторы не смогли достать те 300 с лишним картин художника, что живут за границей, и ограничили 18 сохранившимися в Ленинграде полотнами, картинами соратников Е. Рухина по 1970-м годам (А. Гуревич, Л. Борисов, Н. Жилина, Ю. Галенский и др.) и работами молодых художников, в чем-то близких эстетике Е. Рухина (Е. Орлов, Ю. Никифоров, В. Шагин и др.).

Евгений Рухин был одним из самых заметных персонажей андерграунда. Родился 2 июля 1943 года в Саратове, живописью занялся в 20 лет, с 1968 года разрабатывал оригинальный вариант поп-арта (что ли?), резко выделявший его из достояния традиционного неэстетического искусства. Как правило, он совмещал в картине обломки реальных предметов с экспрессивной живописной фактурой. Выставленный в декабре 1974 года в ДК им. Газа (Е. Рухин был одним из лидеров нонконформистов, регулярно контактировал с московскими художниками и первым из ленинградцев стал продаваться на Запад) зна-

рает свою собственную кол-лекцию, она охотно вступает в контакты с властями, интересных собраний, чувствует в них братьев по общему делу сохранения отечественной культуры.



менитый «Гвоздь» как бы всасывал в центризмительном движении поверхность картины. Привезенные на выставку провокаторы посово-вали тогда: «Вот этот гвоздь забить бы вам всем в голову». Ночью 23 мая 1976 года Е. Рухин сгорел в своей мастерской, где и раньше еженедельно били стекла неизвестные «хулиганы». Его смерть, однозначно воспринятая как убийство, стала причиной бурных демонстраций художников на Петровской крепости.

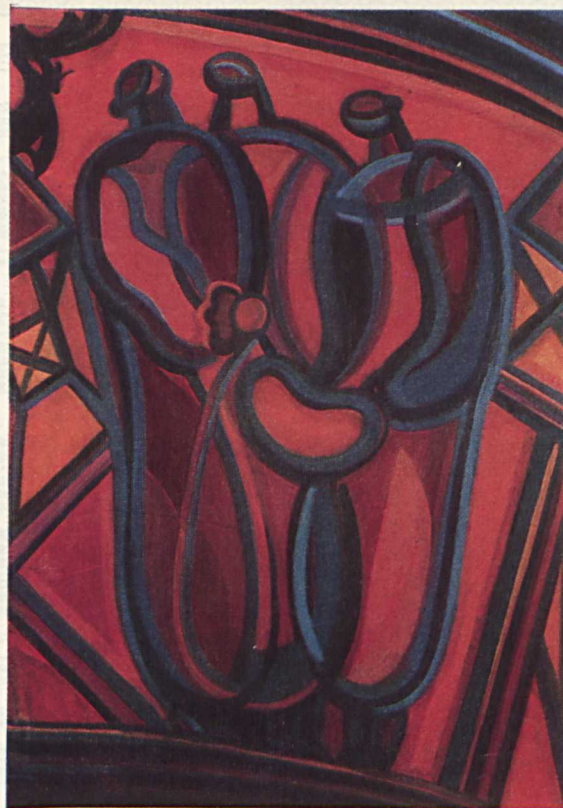
Интересный художник, Е. Рухин был еще и красивым человеком. По словам поэта П. Кузьминского, «двух метров роста, с гибкой и «артистичной» фигурой, черным пламенем бороды и роскошной гривой волос, всегда в элегантно костюме... хотя и в овчинном полушубке по-верх». Кроме картин, остались макеты буклетов, предлагаемой выставки, которые он мастерил в начале 1970-х. Выставка состоялась в 1990.

М. Т.

Галерея «10-10»

Б. Матвеева
Спящий гетман
А. Подобед
Пасхальные целования
В. Шевеленко
Ловушка для слонов

Н. Жилина
Красный закат
В. Овчинников
Море



В наши дни можно делать с художниками все, что угодно.

Можно обещать им золотые горы, блефовать и сулить хоть завтра выставку в Метрополитен или Бобуре.

Можно все, потому что никто из нас не уверен в завтрашнем дне, потому что художники не умеют ориентироваться в сотнях и тысячах галерей цивилизованного мира, путают магазин с музеем и не знают, как оценивать собственное искусство.

Сегодняшняя лихорадка — порождение перевернутого, ирреального мира, мира самодовольной несвободы. Скоро она закончится и придется привыкать — дай-то Бог! — к нормальному художественному рынку.

Я не художник и не могу давать советы, я не обязан быть объективным, и не хочу интересоваться интригами. Я могу только рассказать, чего вы не найдете в галерее «10—10».

Я не вижу там претензий на новую монополию, на то, чтобы подмять под себя художественный рынок, мобилизовать всех до одного художников («Арт-рынок закрыт. Все ушли на фронт.») Не вижу суеты, не слышу демагогических обещаний и проектов спасения человечества.

Зато я вижу людей, которые работают так, как будто они работают в нормальных условиях и даже если несвободны внутренне (а кто из нас свободен?), стараются вести себя так, как будто они уверены в будущем и планируют медленный, но неуклонный рост своего авторитета и своего достатка.

Внушает доверие галерея «10—10» еще и потому, что руководят ею люди, узнавшие об андерграунде и авангарде не тогда, когда объявили перестройку. Заместитель директора по художественной части Сергей Ковальский в 1980-е годы был одним из руководителей Товарищества Экспериментального Изобразительного Искусства, объединявшего

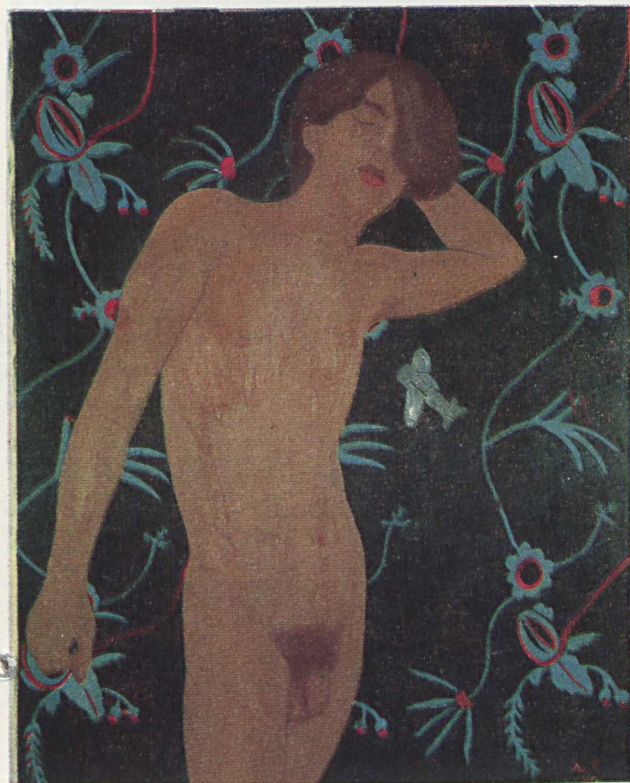


ленинградских нонконформистов. Конечно, это был вынужденный союз, обусловленный только общей судьбой художников. Конечно, картины самого Ковальского никто не обязан любить. Но ситуацию в искусстве и положение художников он знает изнутри. Директор галереи, искусствовед Лариса Улитина, создала ее в октябре 1988 года, но до апреля 1989 года не имела стабильного выставочного помещения. Полтора года назад галерея обрела зал и имя: «10—10» Ленинград, Пушкинская улица, дом 10, кв. 10. Этот дом продолжает традицию «капитальных выставок» в оккупированных художниками домах.

Скромные, но продуманные выставки галереи «10—10» производят весьма благоприятное впечатление. Прошли экспозиции фотографа — летописца «андерграунда» Александра Реца, 22 художников из Калифорнии, троицы: Баби Бадалова, Марты Волковой, Вячеслава Шевеленко, совмещающих напор «нового движения» с живописной культурой и разработкой персональной мифологии, ретроспективные выставки Александра Арефьева, сакрального персонажа подполья 1950-х годов, и Евгения Рухина, лидера нонконформистов 1970-х. Галерея ставит своей целью и бескорыстное восстановление определенного культурного текста (по любимому выражению С. Ковальского, «постпетербургской культуры»).

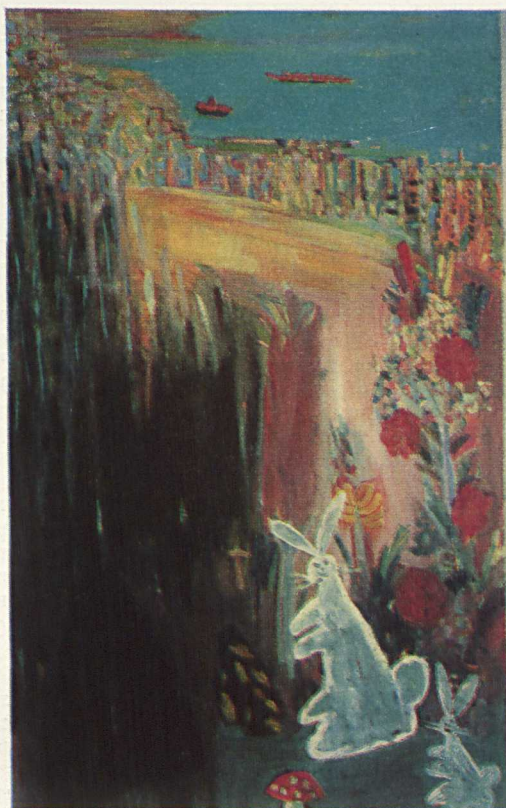
Я не художник и не могу давать советов, с кем иметь дело. Но я ставлю на квалифицированных людей с Пушкинской улицы, готовых работать всерьез.

М. Трофименков



Афанасий Пуд
Афанасий Пуд будит
любовницу
Д. Егельский
Стрела Амура
Баби
Южный неизвестно куда едет

В. Шмагин
Пирамида
М. Волкова
Зайчики в Сан-Франциско



Галерея «10-10»

Пер- фор- манс ГДР

Лиана Буркхардт

В июне 1989 года, по инициативе двух искусствоведов Кристофа Таннерта и Ойгена Блюма, в Галерее современного искусства под названием «Белый слон» была проведена «Перманентная художественная конференция», которая вместе с выставкой в залах берлинской телебашни знакомила публику с творчеством художников, работающих в нетрадиционных жанрах искусства — инсталляции и перформанса. Параллельно в ателье на Средцкиштрассе, 64 (Пренцлауэр Берг) состоялись ряд мероприятий и выставка «Мировой язык искусства акций», где были представлены главным образом западноевропейские художники перформанса.

Исходный пункт этого, достаточно значительного и серьезного проекта — познакомить публику с различными вариантами искусства перформанса, развитие которого было искусственно заторможено в предшествующие годы — бесспорно должен быть высоко оценен, как первый шаг на пути к восстановлению прерванного художественного процесса.

Что же касается показанного в рамках этой программы, то большая часть ее лишь повторила то, с чего когда-то это искусство начиналось в ГДР. Так, например, акции Эрхарда Мондена, основанные на собственных действиях, воспоминаниях от знакомства с известной речью Йозефа Бойса 1978 года и являющихся не более чем повторением наследия Бойса. Аналогичное впечатление производят, устаревшие со временем, «бюро мейл-арта» Роберта Рефельда и акции Курта Бухвальда.

Было бы несправедливым критиковать в этом одних только художников. Известно, что искусство перформанса в ГДР возникло не сегодня. Первая акция Рефельда «Я остаюсь в ГДР» (формула, которая сегодня вновь имеет огромную политическую взрывную силу) относится к 1953 году. И Монден, и Бухвальд работают в мультимедиальной области более 10 лет. Первая акция Мондена в контексте с утопией Бойса «Социальная пластика» состоялась в 1978 году в Берлине. Однако в условиях официальной культурной политики эти формы искусства не получили одобрения, что лишило их возможности естественного развития, оставив шанс для неофициальных реализаций. Ящик стола и подполье — не лучшие условия для творчества, что и проявилось на июньских показах в Берлине. К тому же то, что 10 лет назад привлекало уже потому, что носило оппозиционный характер, теперь утратило эту свою привлекательность. Да и в самом искусстве перформанса многое за эти годы изменилось, изменились и приоритеты внутри формальных и смысловых систем оценок.

Более тонко, как мне кажется, эти перемены сумели отразить художники, назвавшие себя «Autoperforationsartisten» (то есть примерно «художники-самопродырявливатели») — Миха Брендель, Эльза Габриэль, Виа Левандовски. По своему традиционному содержанию наряду с венским акционизмом они могут быть расценены и как диссонансные театральные фантазии Антонена Арто; можно вспомнить также Беккета или инсценировки Кантора. Брендель, Габриэль и Левандовски изучали сценографию в институте изобразительных искусств в Дрездене между 1982 и 1987 годами и таким образом пришли не непосредственно из изобразительного искусства или музыки к искусству перформанса, как большинство художников. Возможно, поэтому все их акции носят театральный, «выступательный характер».

Они шокируют, играя с деструктивными последствиями цивилизации, идущей вперед без всякой человеческой ме-

ры, затрагивая чувственное восприятие соседних областей. У публики, видевшей кровавые сцены только на телеэкранах, при непосредственном соприкосновении с незнакомым до тех пор ей чувственным напряжением, возникало вполне естественное раздражение. Столь открытая игра с иммунитетом зрителя, помимо скандальных последствий на подобных выступлениях, ставит каждого перед целым рядом новых вопросов. И в том числе провоцирует вопрос — «Что же все это еще имеет общего с искусством?»

К сожалению, теория искусства в ГДР показала себя неготовой к таким вопросам и оказалась не в состоянии помочь зрителю приблизиться к пониманию таких действий. Опять же потому, что попытки открытых дискуссий с этими художественными формами начались лишь с середины 80-х годов.

Возникновение «новых» программ, участники которых последовательно шли к интермедийным формам выражения, происходило преимущественно в программах музыкальных представлений, и прежде всего на джазовых фестивалях. В начальные годы это были в первую очередь молодые живописцы, графики и музыканты из Лейпцига, Карл-Маркс-Штадта и Дрездена, которые предложили «нарушить границу» (Таннерт).

Едва ли можно представить историю возникновения искусства перформанса и без выступлений дадаистов, цветовой музыки Моргана Рассела, конструкций и поэзии Швиттерса, Баухауз-театра, сюрреалистических фильмов, без скачкообразного развития театра и балета. Это, однако, не означает, что оно зависит непосредственно от названных явлений, идеи которых были лишь повторены в перформансе. Искусство перформанса вполне самостоятельное явление, хотя без этих традиций оно вряд ли было бы возможным.

В ГДР в первых проектах, за некоторым исключением, не было сознательного подражания предшественникам. В 80-е годы усилилась ориентация на международные формы искусства XX столетия или на западные явления последнего времени. Для примера можно назвать два проекта: акция «Искусство как производительная сила» в Карл-Маркс-Штадте в ноябре 1982 года с конструкциями и музыкальными импровизациями, организованная лейпцигской группой «37,2»; и выставка «Страна-Искусство-Проекты» в Тюрингер-Вальде, организованная художниками из Лейпцига и Карл-Маркс-Штадта в июле-августе 1983 года.

Этот экскурс показывает, что к началу программы, реализованной в июне 1989 года, были все предпосылки для дискуссий, которые могли бы помочь преодолению многих предрассудков. Разговор за круглым столом, состоявшийся в рамках ПЕРМАНЕНТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНФЕРЕНЦИИ между художниками, искусствоведами и публикой доказал, что существующий инструментарий оценок здесь не «работает». Новые явления нуждаются в новых оценочных нормах и выяснении контуров «функционационирования» этих художественных форм в обществе. В дискуссии «за» и «против» важны также суждения и представителей родственных искусств.

В любом случае, названное мероприятие стало важным событием в художественной жизни этого года. И хотя оно положило начало более широкому показу искусства перформанса, восстановив его права на существование в общем художественном контексте, столь же очевидно, что признание его в ГДР до сих пор остается под вопросом.

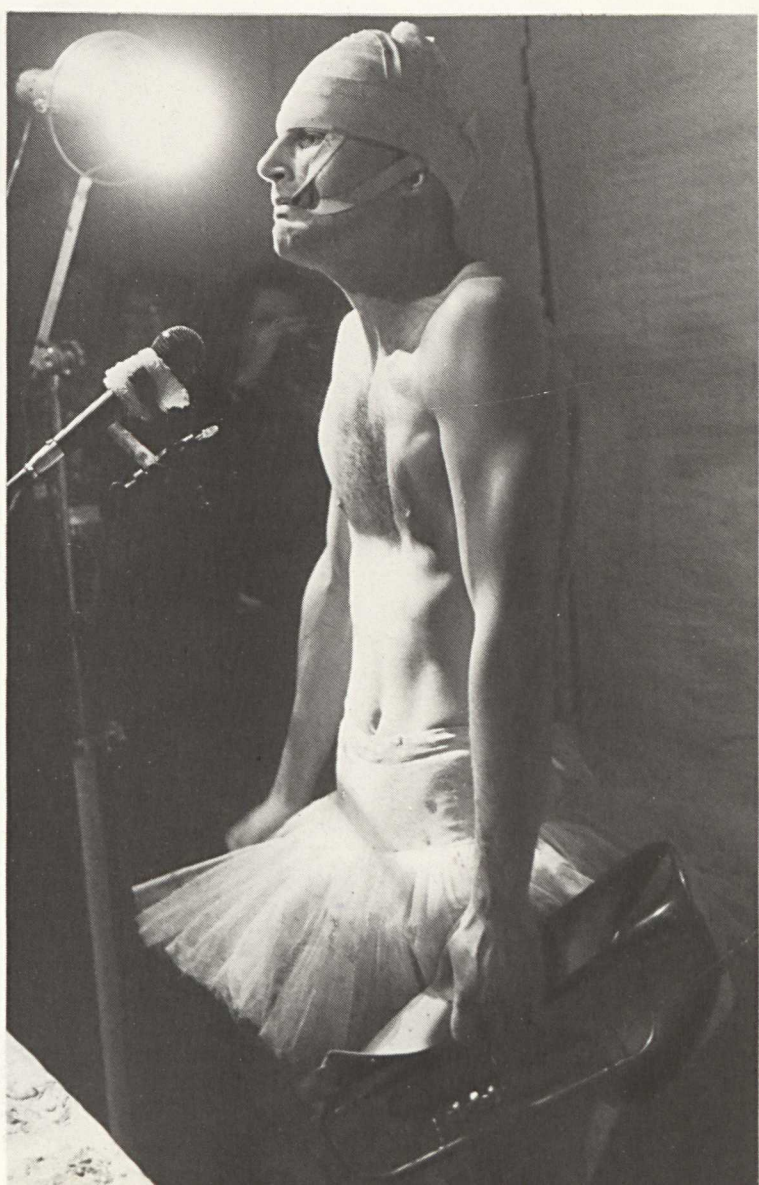
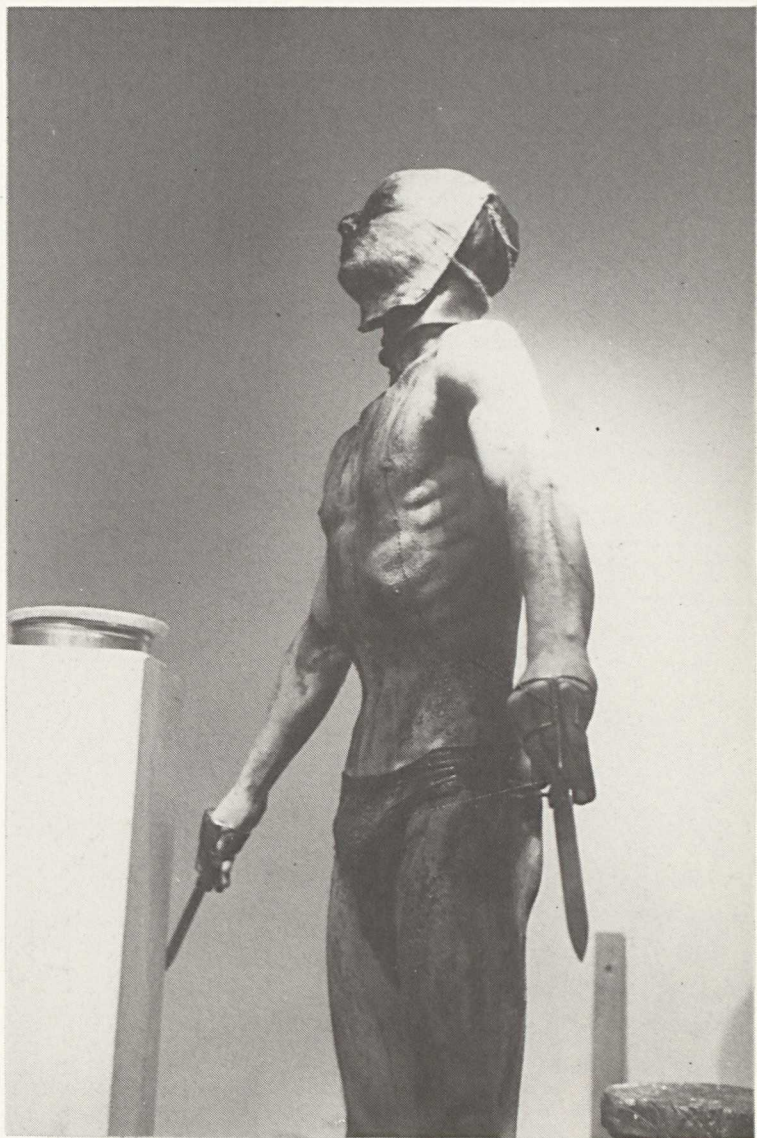
Фото 1
Виа Левандовски в работе «Крестовый поход трихинелл». Перформанс, 3 июня 1989 г.
В этом перформансе Левандовски стоит у микрофона, одетый в балетное трико из грязного тюля. Его голова туго обтянута резиновой шапкой неприятного розового цвета. На поясе висят три «головы» из капюшны. Тут же находится и труба, с которой он время от времени возится.
Его тело дрожит, и беспокойство его становится слышимым, когда телесная вибрация с помощью голоса через микрофон оформляется в звуки. Телесное возбуждение и акустический хаос усиливаются до невыносимости. Панически дергается голова, чтобы найти выход из этого состояния. В попытках самоспасения Левандовски хватается ножницы, чтобы сделать надрез в резиновой шапке, сдавливающей голову.
Ножницы торчат некоторое время из головы. Становятся видны желтообразные внутренности. Левандовски достает их, сует в рот, работает с трубой и мчит головой вперед на огромный гонг. Но все попытки заставить его звучать неудачны.

Фото 2
Виа Левандовски и Дурс Грюнбайн в работе «Немецкая основательность». Перформанс, 22 июня 1989 г.

Фото 3
Эльза Габриэль в работе «АЛИАС»
«Перформанс АЛИАС был реализован Эльзой Габриэль вместе с Ульфом Вреде. В финале 17 июня 1989 года Эльза Габриэль окунула свою голову в ведро с кровью. На мгновение голова художницы исчезает в теплой красной жидкости, затем появляется снова. Ее руки ощупывают стеклянный сосуд, покрытый марлей и тестом, открывают его и сотни мух вылетают из загадочного сосуда. Дрожа и капая на пол, садится актриса на стул и больше не двигается» (Андре Майер: «Слон и мухи». «Зонтаг», 28, 1989)

Фото 4
Миха Брендель в работе «Der Mutterseelenallening»
Перформанс и Искусство познания. 9 июня 1989 г.

Фотографии Йохан Верманн



Декоративное
Искусство СССР

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор	Базазьянц С. Б.
Зав. отделом редакции Главный художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. В. Канцеликас А. С. Коник М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Куркчи А. И. Левашов В. Г. Мадий И. А. Невлер Л. И. Сажин Т. П. Степанян Н. С. Хорошилов П. В. Шаховской Д. М. Якимович А. К.
Ответственный секретарь Зав. отделом редакции	КОНСУЛЬТАНТЫ Василенко В. М. Иконников А. В. Глазычев В. Л. Горяинов В. 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.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотомонтажи Фотографы:	Курбатов Ю. К. Перчихина М. К. Шорсткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Андреев В. Алексеев Н. Верман Е. Взермяе Т. Калмыков А. Куприянов В. Курбатов Ю. Макаревич И. Петров С.

На обложке:
Л. Овчинникова. Матрешка
Фото С. Онанова

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 8.06.90 г.
Подписано в печать 20.07.90 г.
Формат 70×90¼
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,701
Тираж 38 000 экз. Заказ 222
Московская типография № 5
при Госкомпечати СССР
129243, Москва,
Мало-Московская, 21

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

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

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, № 8 (393). 1990
Основан в декабре 1957 года

В номере:

1	Метаморфозы
Я — чайник	
2	Мир искусств
В залах и кладовках	
6	
Московский гобелен: эволюция без революции	
11	СХ СССР. Каким ему быть?
Приземляться надо плавно	
13	Мир искусств
Мысли вслух	
16	
Матрешечница из Загорска Керамист из Караганды	
17	
Выставка Павла Ковалева	
18	Звезда сезона
Галина Метеличенко. Монолог материала	
21	Ракурс
От А до Я	
30	Дизайн
Пространство и форма	
32	Вернисаж
Лоскутное одеяло Москвы	
33	
Денисов из Гжели	
34	
Стеклянная пластика Наталии Эверт	
36	Театральный бинокль
В ожидании Годо	
38	Точки над «И»
Наша жизнь в искусстве	
40	
Хотелось бы всех поименно назвать...	
41	Этнос, история, культура
Россия «завертелась»... Комментарии	
44—45	Газета «ДИ»
46—47	Реклама
48	Последняя страница
Перформанс ГДР	