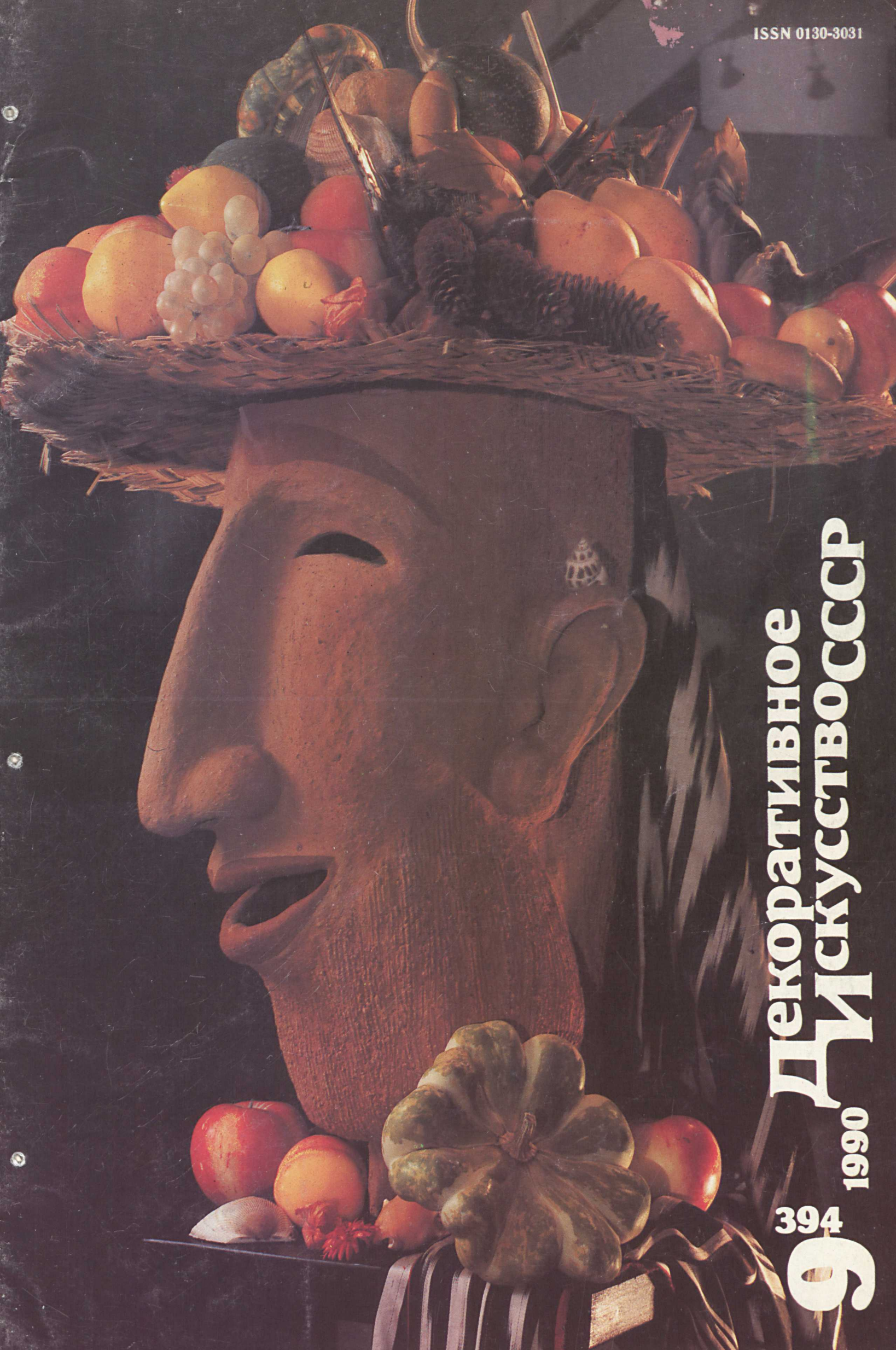
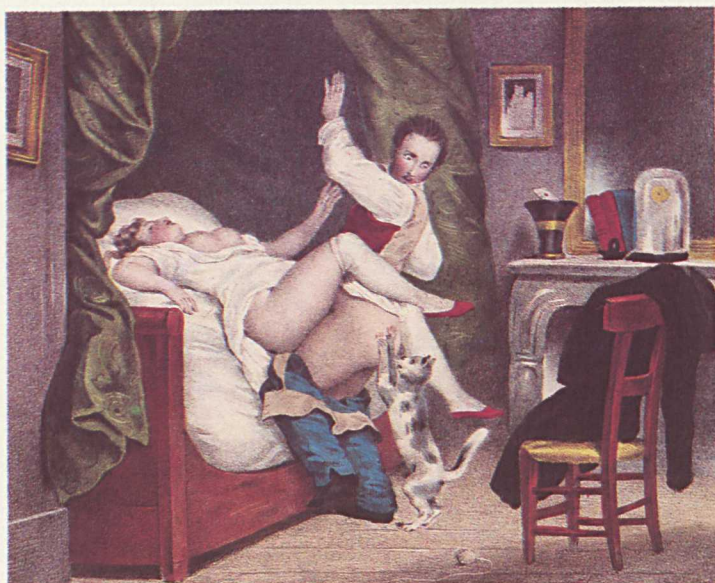




Декоративное Искусство СССР

1990
394
9



А. Деверия. Раскры-
шенная литография
XIX в. Франция

О. Колосов. Либи-
до



Эрато и эротика

Китайская акварель
на шелке. XIX в.

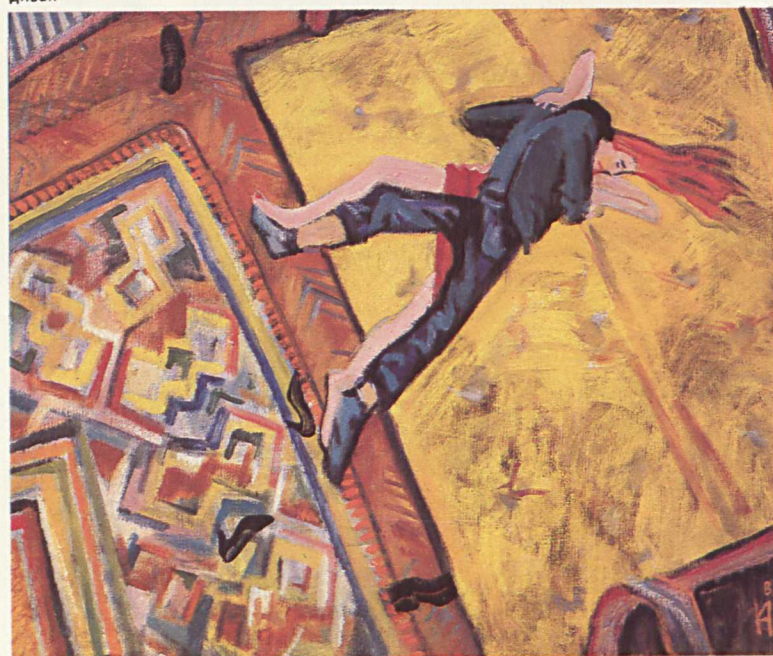
«Эрато и эротика. Знаки времени» — на-
звание 3-й выставки эротического искусства,
подготовленной Выставочным залом Красно-
гвардейского района при участии Клуба лю-
бителей графики Комбината графического
искусства МОСХ. Представлены графика
XVI—XX веков из частных коллекций И. Ма-
сеева и других московских коллекционеров,
современная живопись, графика, фотография.

Упоминание древнегреческой музы любов-
ной поэзии призвано было подчеркнуть клас-
сичность темы, ее значимость в мировом
искусстве. Среди произведений из частных
коллекций офорт Дюрера, литографии с кар-
тин Буше, листы Хогарта, китайские аква-
рели на шелке, рисунки С. Орловского, В. Ми-
лашевского, Н. Гончаровой, М. Ларионова,
Д. Бурлюка, В. Яковлева, В. Лебедева, Б. Ку-
стодиева, Ю. Анненкова.

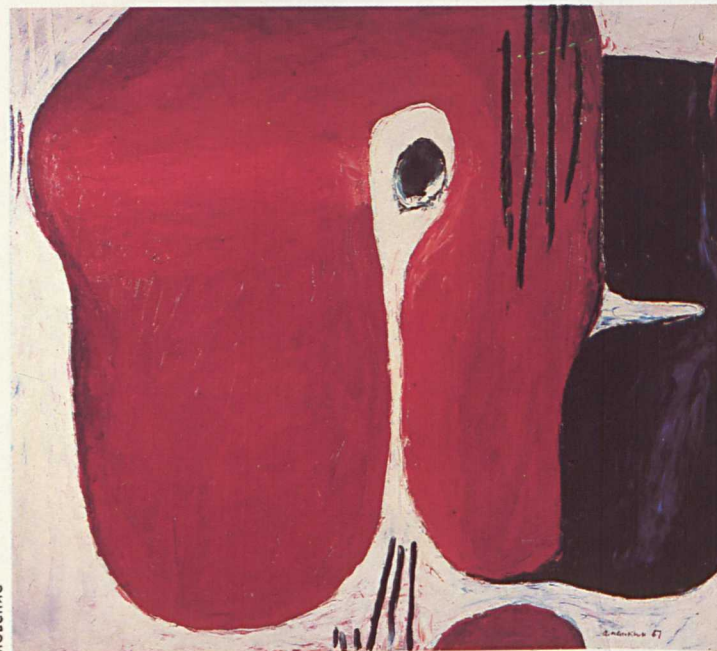
Была показана также живопись и графиче-
ская живопись и графика Льва Кропивницкого, Ларисы Зеневич,
Ивана Лубенникова, Андрея Карпова, Кати
Медведевой, Валерия Ершова, Геннадия Ва-
силькова, Владимира Кузьмина, Александра
Панкина, Николая Наседкина, Алексея Мак-
симова, Евгения Вахтангова, Андрея Медве-
дева, Вячеслава Давыдова, Бориса Бича,
Юрия Изосимова, Игоря Зайделя, Георгия
Кизеальтера, Олега Туркова, Сергея Пота-
пова, Олега Колесова, Дмитрия Ликина,
Дмитрия Филова, Елены Корниловой, Миха-
ила Шапира, Светы Виккерс, Нины Керцели,
Марины Герцовской.

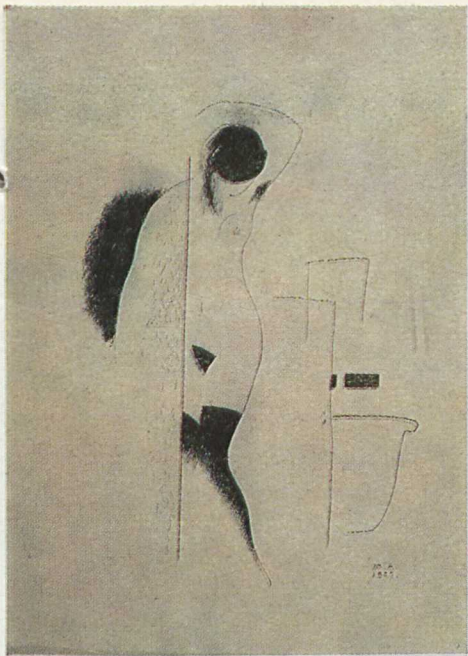
Куратор выставки И. Романова.

А. Чесаков. Желтый
диван

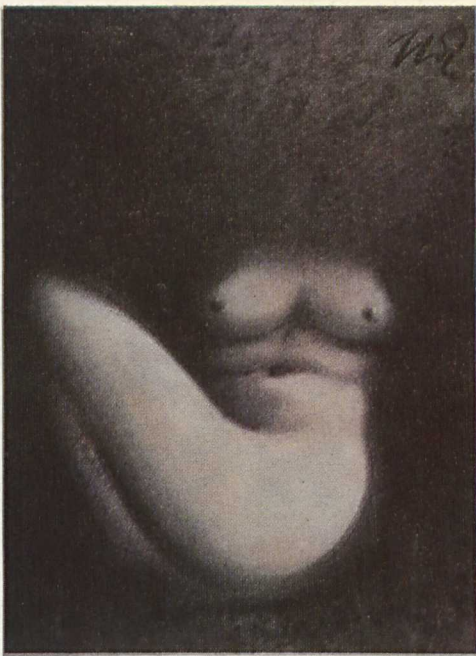


А. Панкин. Проник-
новение

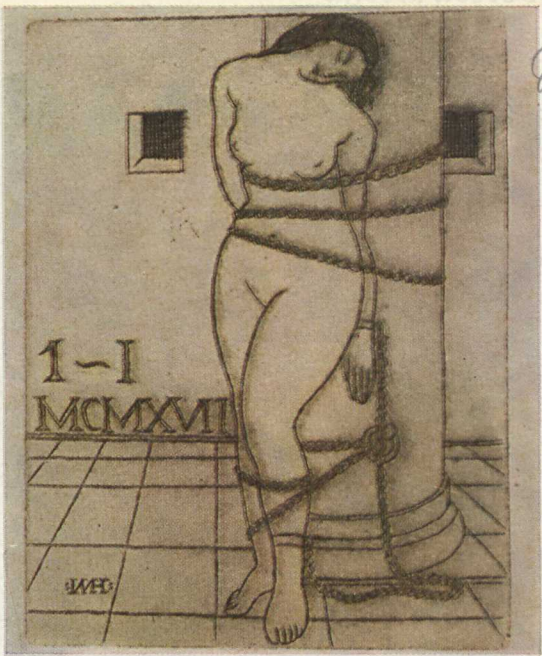




Ю. Анненков. Туалет



В. Иовик. Ню



И. Нивинский. Офорт

Метаморфозы

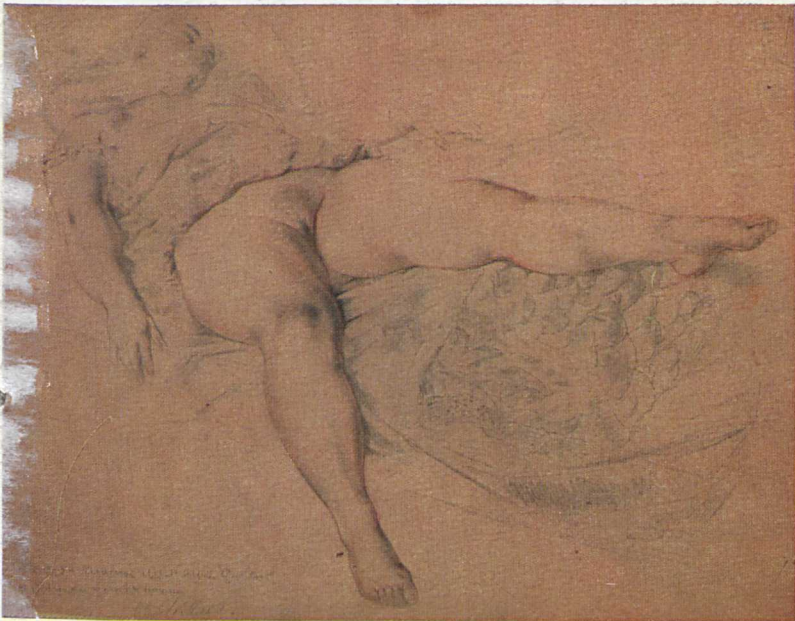


В. Яковлев.
Спящая девушка

Г. Кизевальтер.
Мухомор Своеобраз-
ный



В. Лебедев. Девушка



И. Лубенников.
Сводня



Удивительная картина открылась перед глазами зрителей галереи современного искусства «Маре» весной этого года на выставке «Градиции и современность»: среди всевозможных серьезных экспонатов стояли... куклы. Да-да, не гиперреалистические муляжи.

Все было неожиданно в этих странных экспонатах. Неожиданно и вместе с тем так знакомо. Издалека, из сказки, из забытых детских фантазий, большие куклы протягивали руки к серьезным посетителям художественной галереи. Не устояли перед их обаянием и мы.

— Лена, почему все-таки — кукла?

— Я восполняю нишу, пустую нишу, в которой отсутствуют те вещи, которые, по моему мнению, должны существовать. Я хочу делать просто красивое. Для этого иногда достаточно взять обычную болванку и обернуть ее тканью. Меня привлекает сочетание различных фигур, мне хотелось бы поработать с перламутром, вообще я люблю всякие «шутки».

— Этот «кукольный» язык начал складываться у вас еще в Строгановском училище?

— Нет, все получилось далеко не сразу. Я заканчивала Строгановку по специальности «интерьер», потом очень много работала в комбинате декоративно-оформительского искусства, в Союз вступала по этой специальности. О больших рукодельных куклах я думала давно, все это связано еще с воспоминаниями детства. В Строгановке я проектировала детские площадки.

— Детские площадки? Интересно, почему вы выбрали именно эту тему — потому что она косвенно уже связана с куклами, с игрой?

— Знаете, я, наверное, конформист. Помню, когда я делала диплом — макет огромного парка — столько там всего было задумано! — приходит ректор и говорит: «Что это тут еще за Малевич завелся?» А ему объясняют: «Это детские площадки». «А! Ну тогда ладно...» Так что детская тема тогда какую-то свободу давала. Вот я и начала детскими делами заниматься.

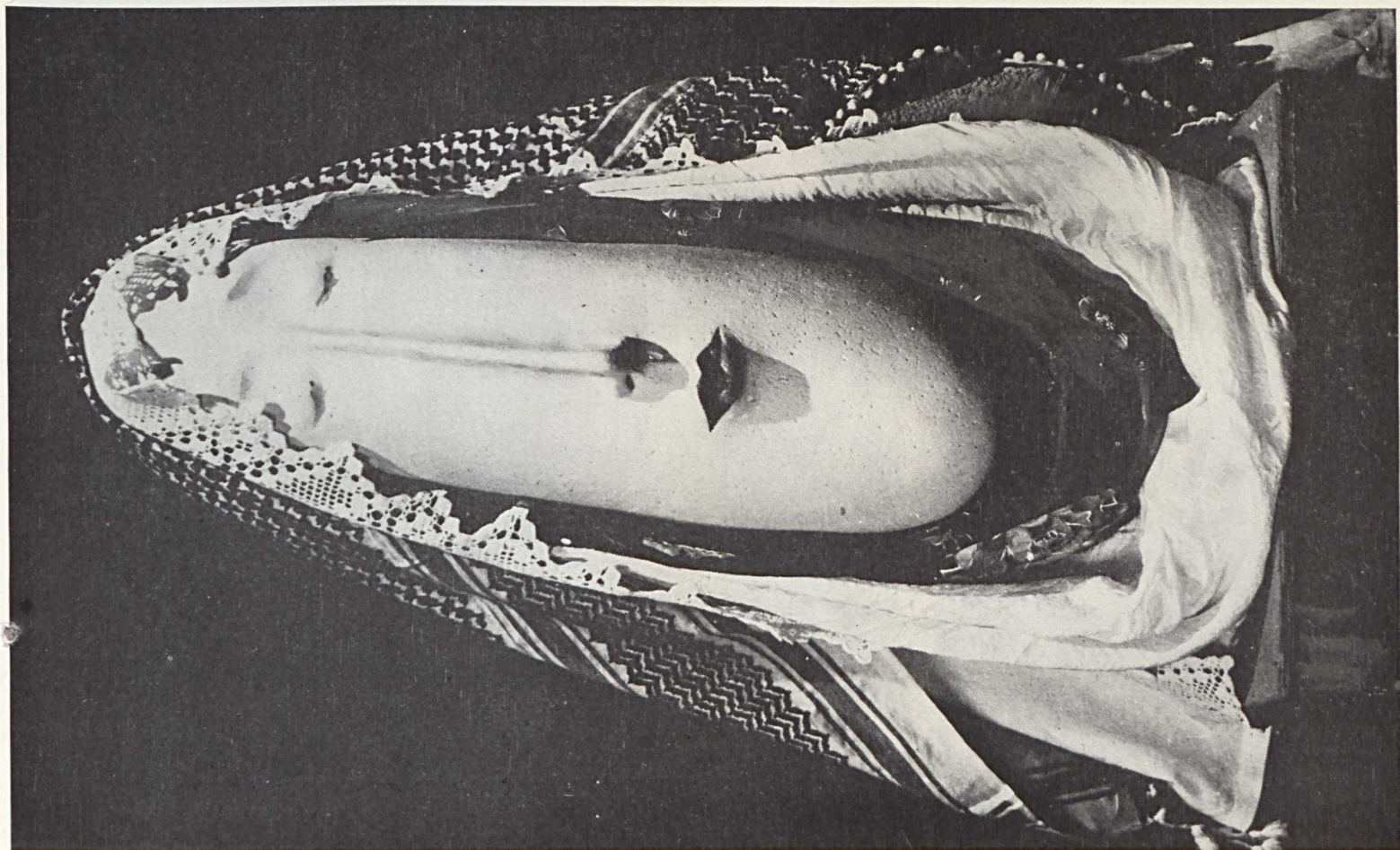
И потом, это как бы чистое формотворчество. На Западе так к ним и подходит — как к пространству для игры. Это может быть просто красивое пространство или как раз сбив реальности, возникающий вокруг какого-нибудь предмета. Изменение его масштаба рождает странность, провоцирует игровую ситуацию. Этот же эффект я использовала, когда оформляла новогодний праздник во Дворце пионеров. Там, кстати, уже появились куклы, правда, еще очень условные.

Но это уже следующее после детских площадок мое увлечение — праздники. У нас проблема технологии и материалов почти неразрешима, праздник — это как раз анти-технология. В нем можно использовать все, что есть под рукой.



«Какая удивительная кукла! Какой умный мастер ее создал! Она не похожа на обыкновенную куклу. У куклы обычно голубые вытаращенные глаза, не человеческие и бессмысленные, вздернутый носик, губки бантиком, глупые белокурые кудряшки, точь-в-точь как у барашка. Кукла кажется счастливой по виду, но в действительности она грустная... А в этой кукле нет ничего кукольного. Клянусь, она может показаться девочкой, превращенной в куклу!»
Ю. Олеша. «Три толстяка»





Тюмень — такой серый город, а я им чепухе огромных шестиметровых неслыханных «монумента» сделала. В городе сразу появилась достопримечательность — около этих кукол фотографировались солдаты, семьи! Это было что-то невероятное!

В том, что я делаю сейчас, больше тишины, спокойствия. В одной фигуре можно сделать весь праздник. Весь праздник — в кукле. — И вы делаете просто красивую вещь, скульптуру, безделушку?

— Это безделушка в том смысле, что кукла — вещь абсолютно ненужная и бесполезная с практической точки зрения. Конечно, она должна быть красивой, украшать интерьер. Но это — игрушка, игрушка для взрослых. Не скульптура с ее глубоким философским смыслом (боюсь, мои вещи до этого не дотягивают), не манекен, который должен лишь подчеркивать какой-то стиль одежды или интерьера, и уж, конечно, не муляж. Мое отношение к кукле делает ее существом реальным. Из всех предметов кукла — наиболее живой.

— Поэтому вы считаете возможным делать портреты кукол — ведь так называются серия этих больших керамических голов? Создание портрета куклы — это продолжение игры?

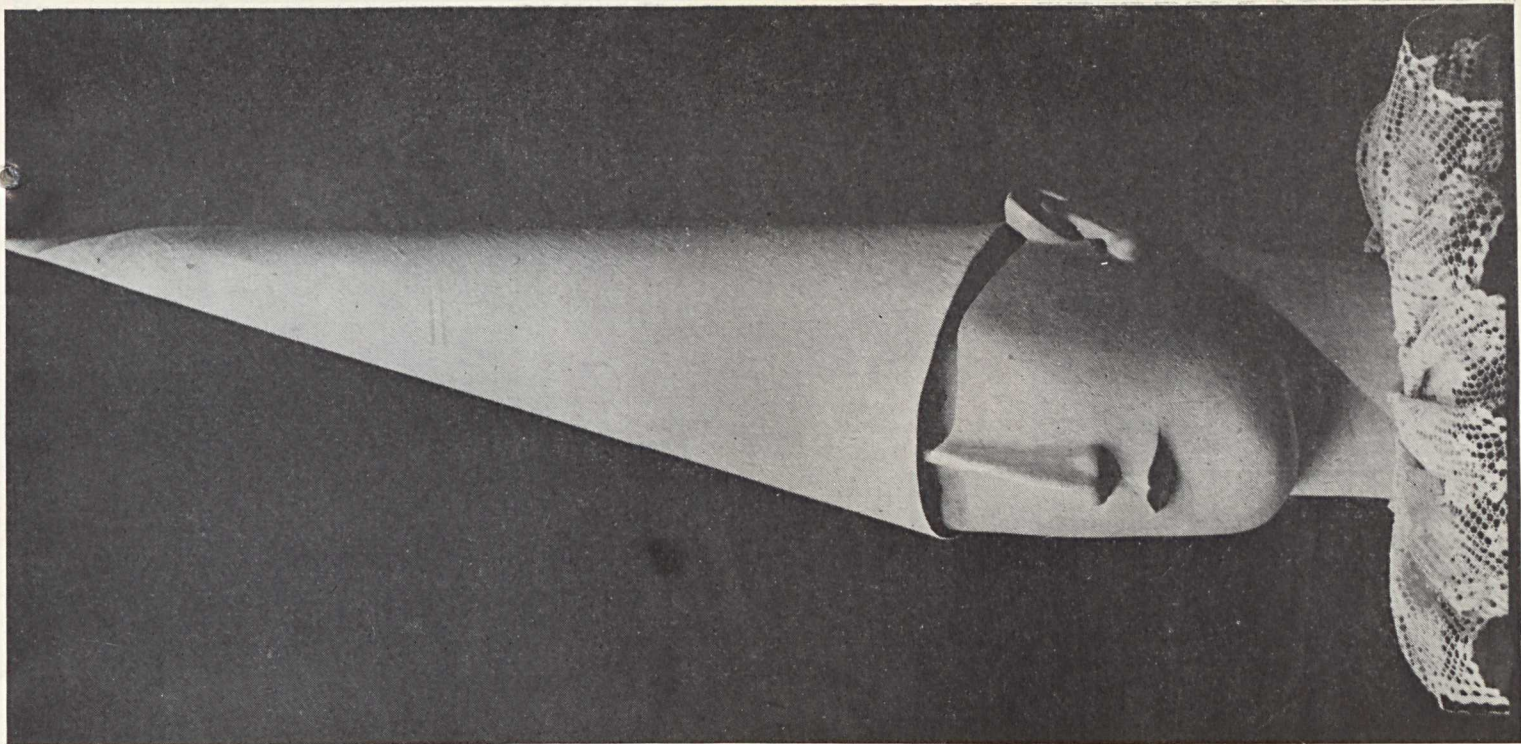
— Конечно. И игра, и ирония. И мое отношение к кукле как к самостоятельной полноценной персоне.

Выставка в «Марсе» меня абсолютно устраивала. Там было дивное соседство, уютная, приятная атмосфера. Но главное — там была какая-то жизнь. Мы приносили музыку, устраивали танцы среди моих кукол. А в общем-то выставка — вещь временная. Ну конечно, кукла может постоять в зале, но истинная ее жизнь не там, а дома.

Я мечтаю заниматься делом — это, кстати, еще одна тема, к которой никак не подберусь. Очень люблю американские интерьеры. Но у нас — увы! — этим заниматься почти невозможно. А если все время думать: «Вот я поставлю это на выставку, а как это будет выглядеть?» — вещь получается неискренняя и половина ее ценности теряется. Да неважно, как это будет выглядеть! Вот есть, какая-то неуемная потребность это делать, опущаешь свою внутреннюю к этому причастность — и все! Больше никакого критерия нет!

Ну, а потом — пусть будут зрители. Мне это очень приятно. Как раз к зрителю я отношусь хорошо. По-моему, обычные, как принято говорить, «рядовые зрители» — самая доброжелательная публика. Это у нас, в профессиональной среде, с ее кастовым делением на секции, в отношении друг к другу присутствует элемент снобизма. А зритель способен отнестись без предубеждения, он доброжелательный.

Е. Трусова
Е. Фомина



Это МОИ



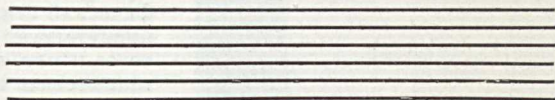
КУКЛЫ





М. Нечепорук
Взгляд
Шелк, пластик

Мини-арт



Ирина Колесникова



И. Колесникова
Деревня. Ткачество.
Шелк, лен

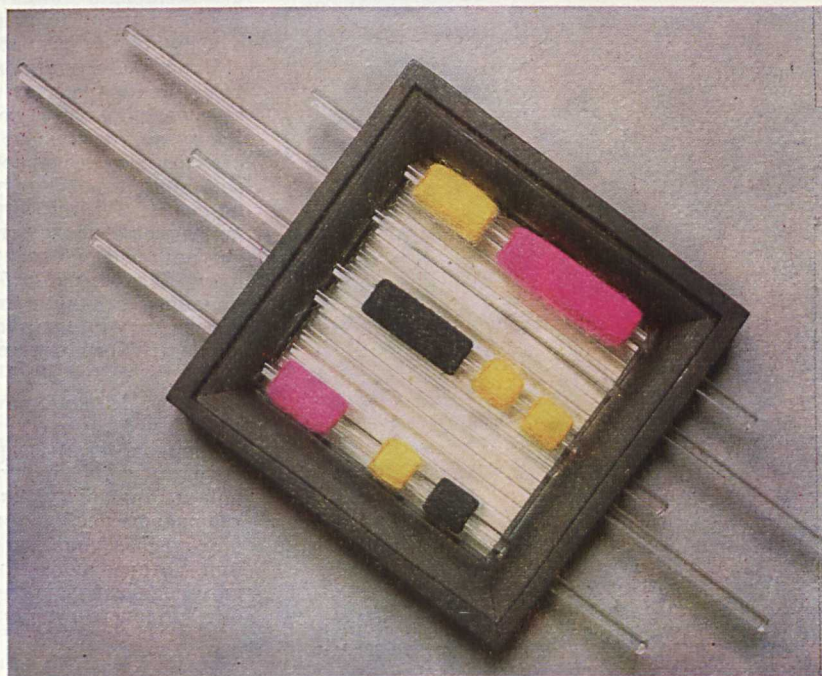


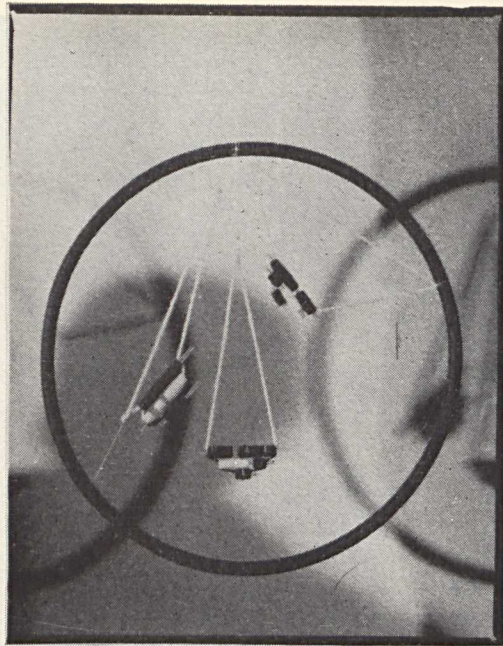
И. Колесникова
Диптих. Ткачество

И. Колесникова.
Дезушка в шляпе



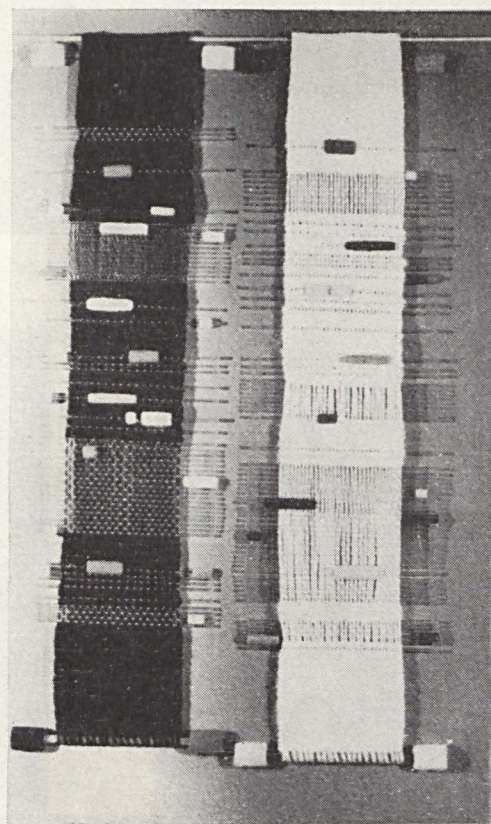
М. Нечепорук.
Ритмы
Стекло, шерсть





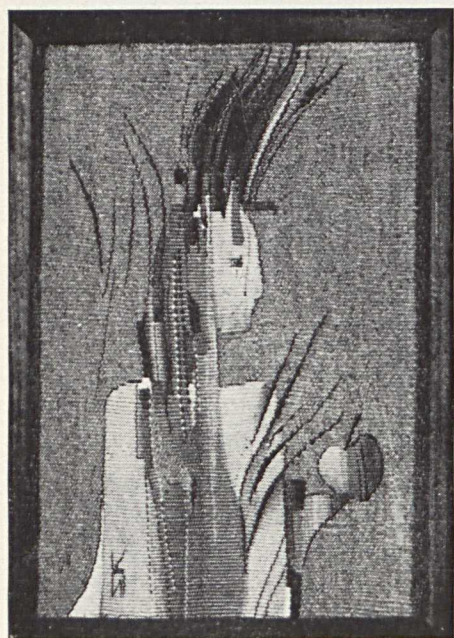
М. Нечепорук
Супрематизм.
Шерсть, стекло

Марина Нечепорук

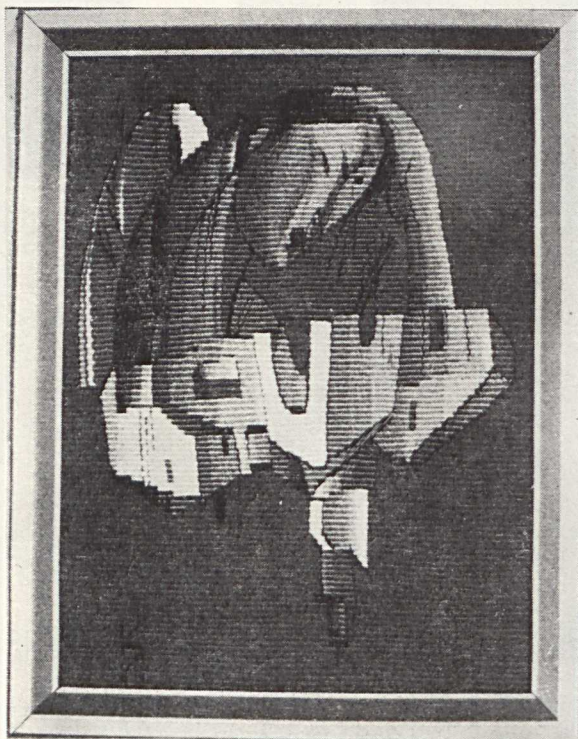


М. Нечепорук
Вечерние игры.
Ткачество. Стекло,
шерсть

И. Колесникова
Лимонный профиль.
Ткачество. Шелк



И. Колесникова
Град отраженный.
Ткачество. Шелк



Выставка в зале «Арбат» объединила двух молодых художников не случайно: в их натурах, в их творческих принципах много общего.

Ирина Колесникова и Марина Нечепорук принадлежат к тому типу художников, которые умеют передать в своих произведениях тончайшие оттенки чувства. Это помогает им преодолеть разрыв между духовным и предметным миром, проникнуть в сущность реальной природы.

Рассматривая их гобелены и мини-гобелены, прежде всего обращаешь внимание на артистизм исполнения, какими бы сложными ни были колористические или пластические задачи.

Но у каждого художника свой строй образов. И. Колесникова воссоздает предметы реального мира просветленными и хрупкими, как истинные драгоценности. Гобелены Ирины отличает утонченный графический стиль. В работах как бы присутствует штрих, контур, цветочное пятно, создается сложная взаимосвязь предмета и фона (последний часто локальный, темный или светлый). Цветовое решение композиции выявляет ритм, родственный супрематизму К. Малевича.

В создании пространственных контрастов важную роль играет сочетание грубой фактуры льняной нити и тонкой нити шелка. В таком случае становится возможным использовать в ткачестве тонкую линию, четко обозначенные границы цветов, добиться особой красоты поверхности. Глядя на гобелены и графические листы И. Колесниковой, невольно ощущаешь взаимосвязь с древнерусской живописью и лицевым шитьем, французскими шпалерами XVII века и древнеегипетскими фресками. При всей серьезности задач, которые решает художница в своем творчестве, ей удается передать зрителю мир детской фантазии, ассоциаций и светлых чувств.

Работы М. Нечепорук источают огромную энергию, находящуюся между чувством надвигающегося ненастья и глубокого умиротворения.

Восприятие мира через призму театра дает возможность переносить сюжет в разные временные точки и трактовать пространство гобелена как сцену. Композиционное решение часто ассоциируется с театральным действием, где человек становится актером.

Работа с тонкой шерстяной шитью помогает М. Нечепорук добиться изысканной живописности в гобеленах. Утонченность техники привела к исполнению миниатюрных работ, часть из которых можно отнести к ювелирному искусству.

Наряду с традиционным ткачеством в новых работах автор использует оригинальную технику, применяя нетекстильные материалы — стекло, металл, дерево. Соответственно, произведения усложняются по форме. Помимо игры цветовых переливов в последних работах художницы острее воспринимается ритм. Серии мини-гобеленов с применением стеклянных трубочек и дерева напоминают музыкальные аккорды абстрактного произведения.

Работы Марины наталкивают на мысль, что в мире есть мудрость и порядок, логика гармонии и необходимость импровизации. Совместной выставкой художницы подтверждают необходимость в камерном профессиональном объединении, которое могло бы в дальнейшем содействовать творческой работе молодых художников текстиля.

Виталий Копачев

В условиях информационной бумажной и разнообразия направлений творческого поиска профессиональная декоративная керамика, зародившаяся и развивающаяся на плодотворной почве богатого многовекового опыта народного искусства, нередко теряет национальную окраску. Следствием этого становится преобладание стереотипа, многократное дублирование идей и технологических приемов, заметное обеднение эмоционально-образного начала. Не случайно сегодня в творчестве львовских керамистов наблюдается обращение к первоисточникам, к переосмыслению традиций как бы на качественно новом уровне. Именно в таком ключе работает Иван Франк.

И. Франк учился на отделении скульптуры во Львовском училище прикладного искусства им. И. Труша, а позже на отделении художественной керамики во Львовском институте прикладного и декоративного искусства. Характер профессиональной подготовки предопределил творческие концепции: И. Франк принадлежит к числу художников, которые отдают предпочтение использованию в керамике скульптурных средств. Его произведения — декоративно трактованные портреты и фигуры, анималистическая пластика, сюжетные композиции. Обычно они насыщены многочисленными деталями, подчиненными, однако, архитектурной целостности, раскрытию основной идеи. Нередко автор обращается к преднамеренной деформации, диспропорциям, гиперболизации

гротеск

рует отдельные фрагменты работы, достигая соответствующей эмоциональной выразительности образа. Экспрессивность в пластическом моделировании органически дополняют интонации иронии и гротеска. Именно они, в сочетании с ярко выраженным игровым характером керамической пластики, непринужденностью и раскованностью решений декоративных образов, определяют внутреннее родство произведений художника с работами народных мастеров.

При доминирующем значении пластического моделирования формы цветовому решению в ранних произведениях И. Франка отводится вспомогательная роль. Однако в последние годы художник усиливает эмоциональное значение цвета, созвучного традициям народной керамики. В декоративных композициях И. Франка нерегулярные пятна желтого, синего, зеленого, красного, белого, будто легкие солнечные блики, свободно ложатся на объем. Они как бы не зависимы от пластического движения формы, скорее противопоставляются ему и в то же время подчинены единой декоративной структуре, подчеркивают мажорные, игровые настроения.

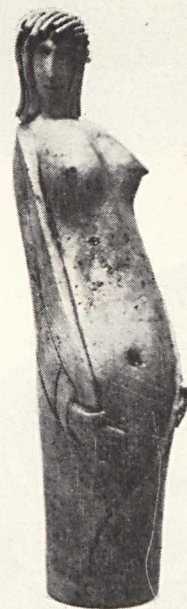
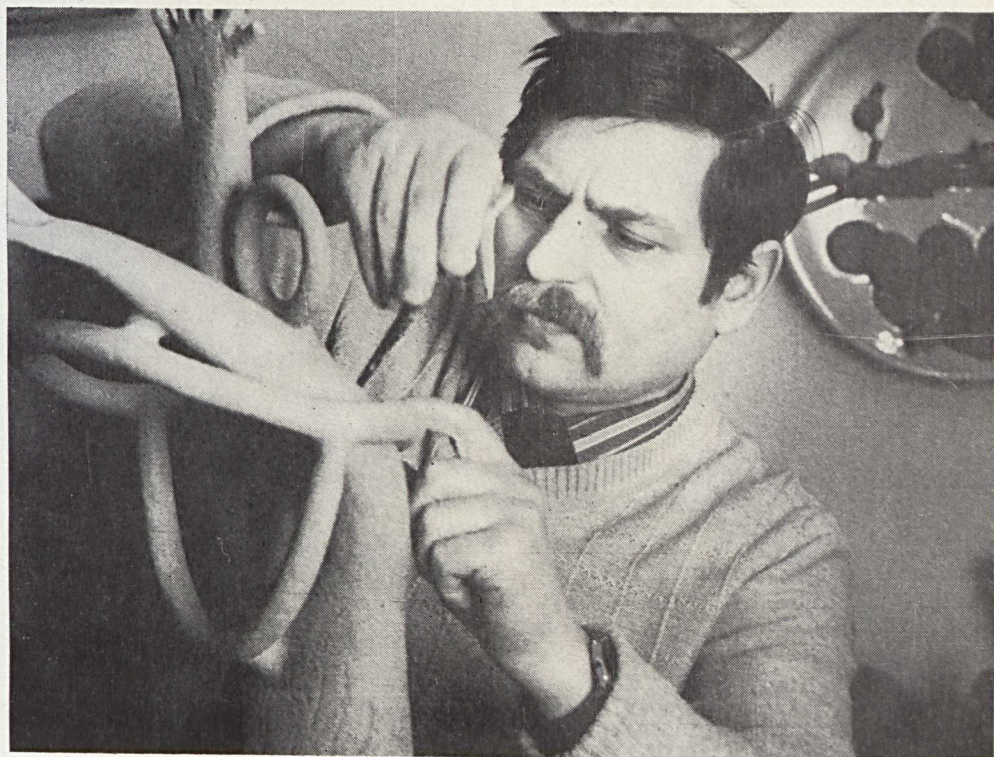
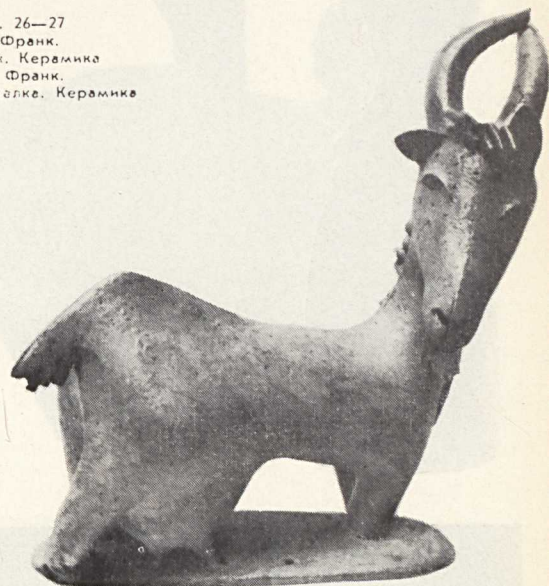
Все произведения И. Франк выполняет в шамоте — материале сегодня, казалось бы, уже не столь популярном. Однако художник демонстрирует его богатые возможности, тонкое понимание и умелое применение специфических свойств. Он далек от цитирования народного искусства, но стремится продолжать его лучшие традиции, ощутимые в искренности и открытости проникнутого легким юмором об разного языка.

Орест Голубец



стр. 7
Иван Франк и его
керамическая
скульптура

стр. 26—27
И. Франк.
Сон. Керамика
И. Франк.
Еусалке. Керамика





Иван Франк принадлежит к числу тех талантливых, но скромных и удивительно трудоспособных художников, для которых всеобщее признание и популярность не являются самоцелью их творчества. Такие люди просто работают, превращая свою повседневную жизнь в единый творческий процесс, ибо только в творчестве видят смысл всего своего бытия.

Родился художник в селе Литыня на Львовщине. И уже этим сказано многое. Выходец из деревенской среды, сердцем и душой связанный с ней, мыслящий здоровыми категориями не испорченного цивилизацией человека, Иван Франк как художник рождался и развивался в так называемую эпоху застоя, которая таким, как он, диктовала одно: не высовываться!

Годы учебы, а позднее и преподавательская практика в стенах львовского вуза послужили хорошей школой мастерства и необходимой духовной закалкой, что уверенно привело художника к достойной персональной выставке керамики, состоявшейся в 1988 году во Львове.

Выставка как бы подвела итог большого и плодотворного творческого периода, дала возможность художнику окинуть единым взглядом достигнутое, сделать определенные выводы, а также взять старт на новый творческий путь. Идти дальше по проложенной дорожке или искать нехоженые тропы? Выбор был сделан решительно. Само время подсказало ответ. Уверенно и с большим размахом

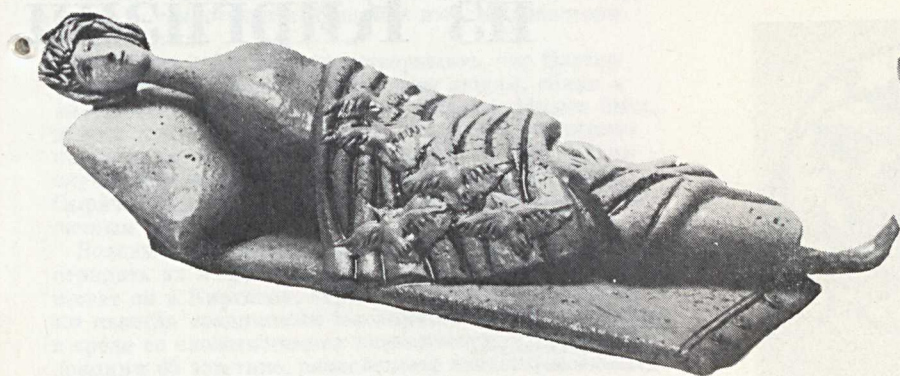
И. Франк
Жернова. Керамика

И. Франк
Народный праздник.
Керамика

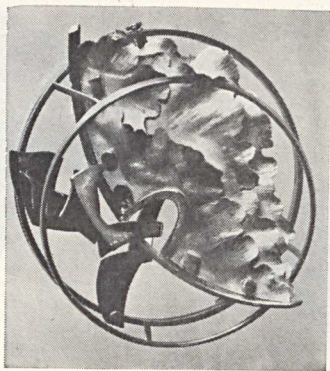
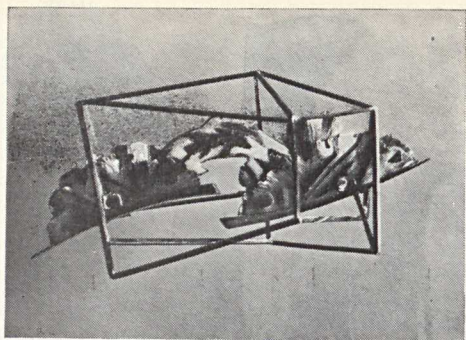
И. Франк начинает работу над циклом, посвященным самым злободневным темам сегодняшнего дня. Так родились произведения «Жернова» (1988), «Кресло» (1989), «Робот» (1989), в которых автор делится личным взглядом на жизнь сегодняшнюю и на болезненное прошлое, открывая зрителю свое понимание человека, современника той эпохи, в которую родился и воспитывался сам.

Казалось бы, совсем несовместимые качества: глубокое философское содержание, иногда до боли затрагивающее сознание, и простое, аппликативно-орнаментальное решение пластической проблемы. Но результат очевиден. Произведения-плакаты, произведения-лозунги, они созвучны нам, они вызывают к нашей совести, к нашим мыслям и сердцам, они несут в себе то доброе зерно чистоты и правды, которое закладывалось в почву советского искусства еще в 20—30-е годы, но так и не смогло дать своего урожая, побитое грозой последующих десятилетий. И именно наше время, время больших перемен, дух перестройки всего общества, а также творческая зрелость мастера, полная его готовность включиться в современное движение жизни и дали этот качественный толчок, активизировали самосознание художника, четко определив его позиции в сегодняшнем мире.

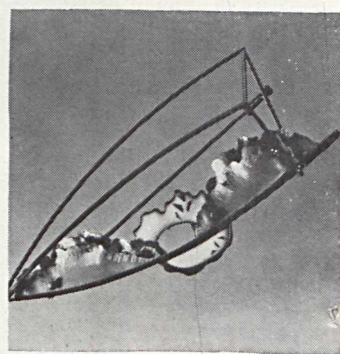
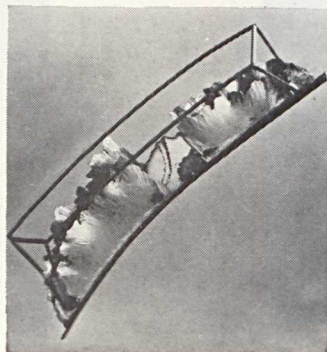
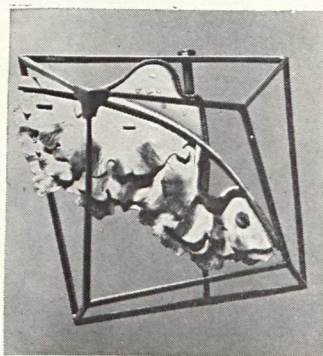
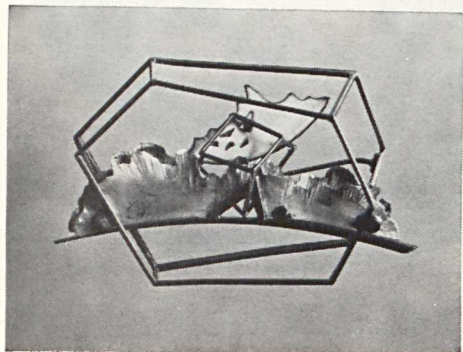
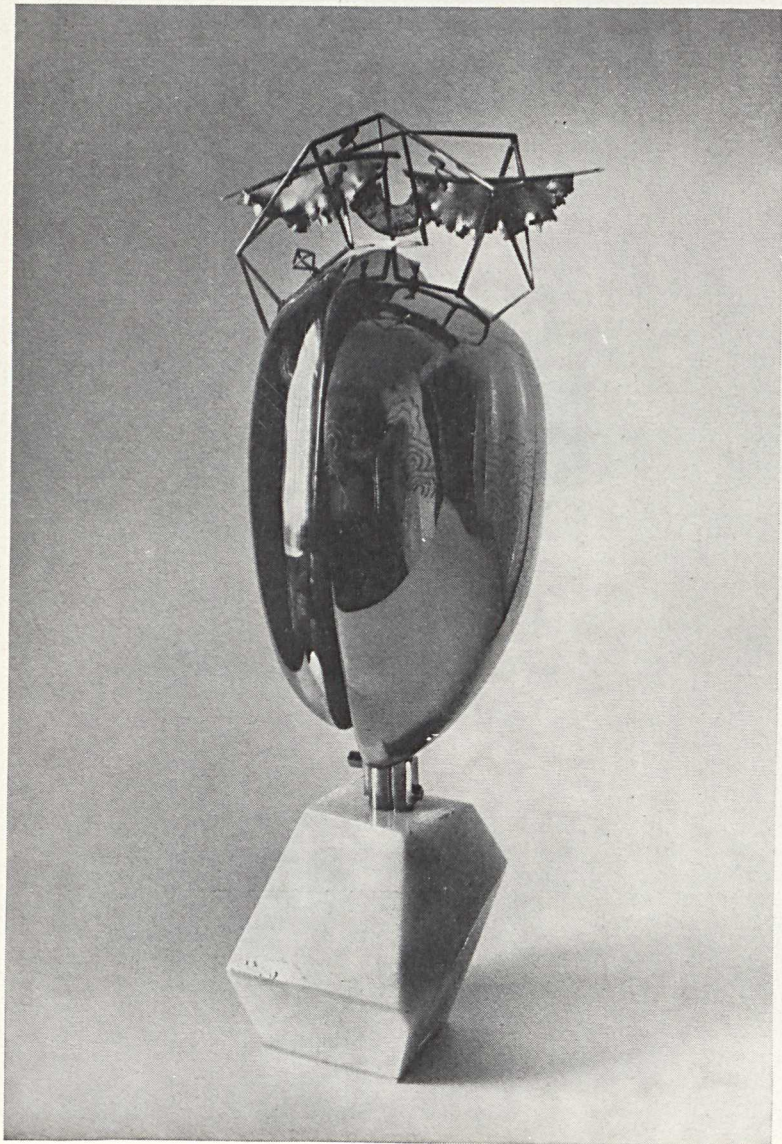
Оксана Цисельская



Маэстро из Киргизии



В. Сырнев
Броши «На тему
полета»
Декоративная пластика
«Дедал и Икар»



На улице вы не угадаете в нем художника. Пружинистые движения выдают человека причастного к спорту — ну много ли таких среди художников? Холодный взгляд может принадлежать технарю. В манере одеваться — спокойно, аккуратно и в меру модно — узнается излюбленный имидж общественного деятеля.

И все же я бы не стала утверждать, что Виктор принадлежит к тем неорганичным людям, облик и внутренний мир которых не совпадают. Может быть, дело в том, что сложившийся стереотип художника перестал соответствовать реальности? Во всяком случае профессиональные и человеческие свойства Сырнева переплетаются неожиданным, но очень логичным образом.

Волевые качества спортсмена — ну кто решится отрицать их в художнике Сырневе? Посудите сами — живет он в Киргизии, стране с давними и развитыми некогда традициями ювелирного искусства. Творит в среде со сложившимися каноническими представлениями об эстетике, ремесленном качестве и житейском назначении украшений. И при этом последовательно, программно делает все как бы наоборот, наперекор ожиданиям местных ценителей и заказчиков. Пластика его произведений всегда ближе малой скульптуре, чем костюму; художественный язык их тяготеет к дизайну, а не фольклору; в них нет уютной рукотворности художественного ремесла, они блещут совершенством инженерной мысли и технической отделки. Виктор намеренно не вписывается в уже заданные условия игры, а диктует свои. И в конце концов побеждает: сперва за художником признали право заниматься самовыражением, а затем уже осознали в его работах ассоциативную реакцию на местную художественную традицию, и на местный вкус, и даже на местную природу.

Чтобы так развернуть драматургию отношений, художнику мало просто оставаться самим собой, тут понадобятся качества, схожие с напористостью футбольного форварда или с опережающим мышлением шахматного гроссмейстера. Да, созерцательная позиция, такая привычная для художника-прикладника, — это не позиция Виктора. Качества технаря также просвечивают в облике художника Сырнева не случайно. Ну как ему не стать технарем; пайка,ковка, литье и пр. и пр. — все это требует не только конкретных технических знаний и навыков. Сырнев искренне убежден, что художник должен иметь арсенал своих авторских технологий, то есть обладать знанием материала в такой мере, которая позволяет делать свои, пусть малые, технологические открытия. Вглядитесь в его работы — металлы здесь сверкают, трепещут, пружинят; металл исполняет роль и жесткой конструкции, и воздушной среды; он то вбирает свет, то отражает его... Конечно же, такая свобода в преобразении материала возможна только при doskonaльном технологическом знании его.

Кто возьмется вычислить, как создал Сырнев ощущение полета в своих композициях. На меня они всегда навевают воспоминания о горном тумане над Иссык-Кулем, о мареве над Ошской долиной. Написала это и смутилась сама — словно увидела колючий взгляд Виктора, не приемлющего такой прямолинейности и простоты ассоциаций. Его произведения предполагают не только любование и вчувствование, но и со-знание, то есть радость совместного переживания знания, совместной тайны посвященности в знание. Виктор много знает о символах, знаках, числах-заповедях традиционных мастеров, создателей украшений-амулетов. Но не меньше знает он и о современных исследованиях восприятия форм, цвета. Для него открыта целая область общения со зрителем на основе и художнической интуиции, и психологии восприятия.

Не обманывают во внешнем облике Сырнева и черты общественного деятеля. А как иначе можно назвать человека, который не только занят собственным творчеством, но еще при этом является лидером целого направления — киргизской школы современного ювелирного искусства, известной не только у нас в стране. Школа эта возникла не из учеников Сырнева, а из его коллег. Это сложное сообщество единомышленников и конкурентов, художников близких по идеям, но осуществляющих их разными средствами. Это сообщество личностей, и связи между ними не просты. Центроостремительные силы в этом сообществе не менее значимы, чем центробежные. Сырнев умеет поддерживать и ценить этот баланс. Многие ли общественные деятели обладают этой высшей мудростью?

Так похож ли внешне Сырнев на художника или нет? Может быть, несоответствие стереотипу возникло потому, что сегодня сама профессия художника обретает новые нагрузки, и ремесленные, и социальные, и культурные; и потому человек по-новому соотносится со своей профессией, образует с ней некое новое пространство, в котором и сам предстает в некоем новом качестве.

Ада Сафарова

«Живую одежду я тку божеству»

Обращаясь к традиционному крестьянскому искусству, мы обращаемся к коллективной памяти народа, почти полностью ныне утраченной. Утраты начались с разорением и обнищанием деревни еще в конце прошлого века, а в 1916 году Н. Клюев писал, скорбя о русской (читай — крестьянской) доле:

«Есть слухи, что сердце твое раскололось,
Что умерли прялка и скрипки лаптей...»

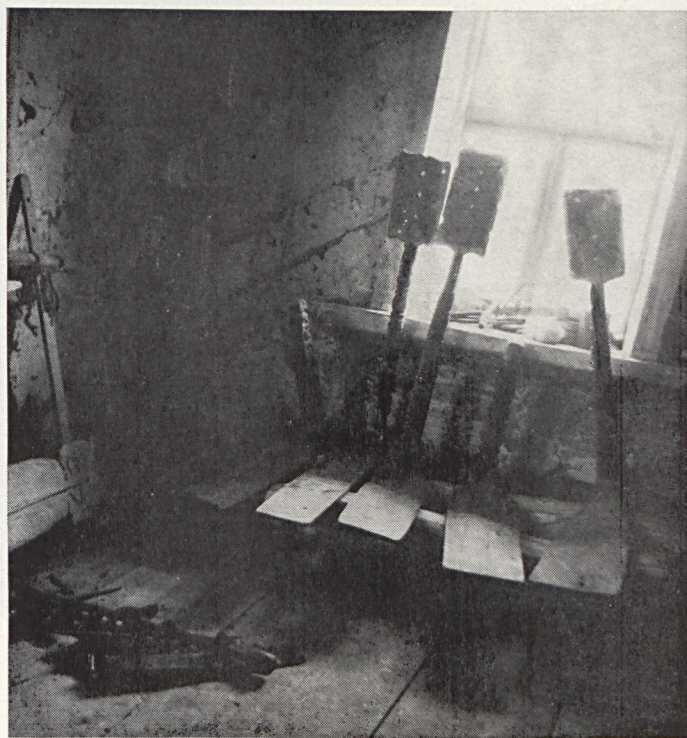
и дальше:

«Как морж в солнопок, раздышались стены,—
В них глубь океана, забвенье и суд».

Многие из тех избяных стен, в смятении «раздышавшихся» в начале века, теперь лежат во прахе. Клюевскую избу-колесницу, где «колеса-углы», разнесло на крутых поворотах...

Одновременно с потерей ощущения себя как части Природы и Космоса в сознании крестьянина рушилось множество мелких, но важных связей, на которых держалось единство практического и духовного. Среди них — осознание космологии ткацкого стана.

Крестьянин вплоть до XIX (а порой и до XX) века верил в одухотворенность предмета, чувствовал его частью самого себя: «всякая вещь носит в себе частицу своего владельца»¹. Отзвуки генетической памяти и теперь живы в старых людях, и потому они неохотно расстаются с «родовыми реликвиями»: прялками, полотенцами, уже, казалось бы, бесполезными. Ведь потеря такой предмет — значит отчасти утратить себя или, что еще страшнее, отдать в неизвестные руки единственную уцелевшую на земле частицу матери, бабушки... Человек и предмет, сотворенный по определенным кано-



Неля Шайхитдинова

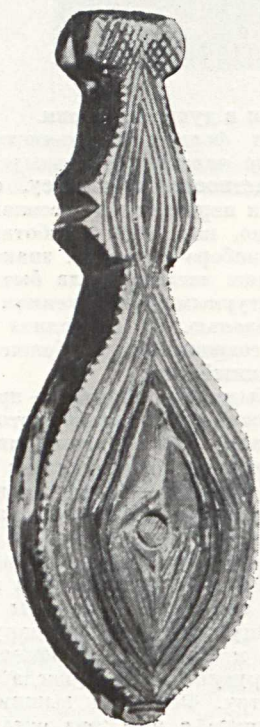
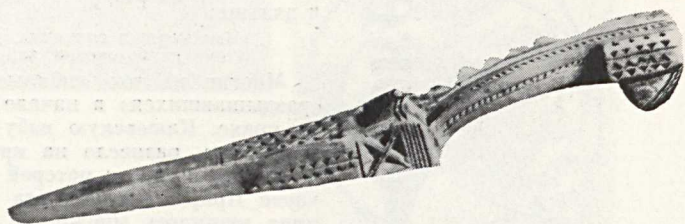
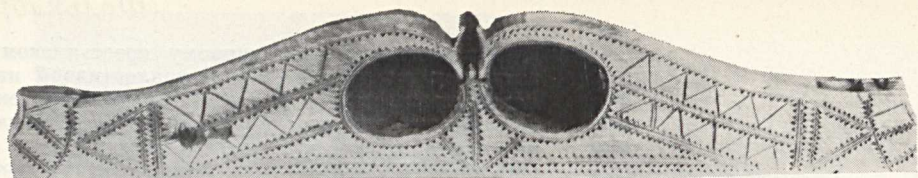
нам, состояли в духовной связи.

В ранних формах крестьянского бытового уклада, когда человека пронизывало ощущение своей причастности к космосу, сакральное и бытовое были нераздельны в сознании человека.

Безусловно, как оберег работала и прялка. Не только «набор» охранных знаков, но и сама форма, на наш взгляд, могла быть стилизованным скульптурным изображением руки с развернутой ладонью. От палеолита в различных традициях сохранялось изображение женской ладони, охранный знак.

Самое обыденное занятие — прядение — становилось важным не только потому, что надо одеться. Прялка давала жизнь нити, а нить в народном сознании была связана с длительностью жизни человека — «нить жизни». В святочных играх старообрядцев старуха, ряженная кикиморой, начинает прять кудель на палку, а «толстая пряжа на длинной палке означает долгую надежную жизнь»². Разрыв нити или, во время вышивания, остановка хода иглы с нитью приводят к концу жизни. В древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских» — преданных друг другу супругов, когда пришла пора умирать Петру, Феврония вышивала, и чтобы умереть «купно» с ним, она оставила свое занятие, воткнув иглу в ткань.

Тема «жизнь—нить» продолжается в удивительном создании народного гения — ткацком



стане. Ткачество, как и пряление, должно было обрести в сознании крестьян свойства сакрального действия, стан же, как и прялка, — сакрального предмета. Недаром в мифах и верованиях многих народов мы встречаем всеильных покровительниц прядения и ткачества. Одну из почитаемых в русском православии святых Параскеву Пятницу, покровительницу брака, называли еще Параскевой-льняницей, руководившей зимней женской работой — прядением.

Нить на стане, переплетаясь с другими, рождала полотно. В своей новой ипостаси она сохраняла прежнее значение (нить — жизнь), которое обогащалось священным содержанием тканых узоров: ромбы обычные и сложные, квадраты, точки, зигзаги... — древние знаки Великой женщины, плодородия, движения, пашни, воды... С особым усердием ткали приданое — за несколько лет до свадьбы. Стан был жизненно важным предметом и потому нуждался в защите от навий с помощью испытанной системы знаков. Их меты «оседали» на деталях стана, наделяя и его магической силой оберега: кросна защищали ткачиху — женщину — продолжательницу рода.

Но если прялка отражала представления человека о мироздании, если ее можно уподобить не только руке, но и «Мировому дереву» (лопаска — это крона или небесная сфера, ствол — земной мир, донце — подземный), то архитекtonика стана как будто изначально воплощает представления о мироздании. Здесь есть место и для вертикали мирового древа, и пространственные ориентиры: четыре стороны света, четыре времени года, четыре ступени бытия человека (рождение, расцвет, зрелость, смерть). Наконец, здесь ощущается глубинность пространства.

Представим себе «мировое дерево» кросен от корней до вершины. Нижний мир, подземный — ниже подножек.

Средний мир, земной — сама станина.

Верхний мир, небесный — набилки и векошки, притужальник и пространство выше кронштейнов стана (они называются «лапы», «поднебник»).

Граница между земной и небесной сферами размыта, и этому есть объяснение (об этом скажем позже).

Совершим теперь уже медленное восхождение по дереву. На площадке подножек, представляющих своеобразный рубеж между земным и подземным мирами, кроме зубчатых дорожек — воды, встречается знак солнца (чаще всего лучевая розетка), как бы готового спуститься в подземный океан.

Кони подножек, как бы пронесшие солнце по небосводу, должны передать у рубежной (между земным и подземным мирами) черты свои «полномочия» представителям, близким иному миру: тут появляются быки. В балтийской земледельческой символике божество Велняс, связанное с копытными животными, прежде всего с быками, соединяется в мифах со смертью, нижним миром, но, одновременно, с плодородием. Однако же и кони в древних культурах связывались с миром мертвых, погребальными процессиями... Размывание границ, неоднозначность толкований какого-либо образа характерны для традиционных культур.

Нити основы по нашей «схеме» должны олицетворять пашню. Борозды — это промежутки между нитями, и «засевается» такая пашня челноком с нитями утка. Особый смысл «посев» обретает, когда бранина образует ромбы — знак плодородия. Семя льна лежит в земле, как в материнской утробе, прорастает, растет, зреет, созревает, умирает как зерно, но дает жизнь новому растению... Особый смысл узоров усиливается обилием красного цвета. В христианстве одно из символических значений его — воскресение и бессмертие, вечный источник жизни³. Наша пашня, находящаяся между земным и небесным мирами (а скорее всего там и там), обретает значение некоего идеального небесного поля плодородия, жизни, вечного обновления, будто сотворенного божественной рукой.

Двойное значение приобретает челнок как участник сакрального действия: он несет жизнь (нить утка), но и напоминает о смерти. Не только потому, что постоянно бороздит поперек пашни — реки жизни, как бы перечеркивая ее своим ходом, но и потому, что челнок — это, по сути дела, колода или ладья («колодочка в виде челна, с носиками в оба конца, с гнездом посередине»⁴), древние же наделяли их двойным смыслом. «Долбленный ствол, колода — неповоротливая предшественница ладьи, была и гробом. Летопись сообщает, как хоронили Глеба — под ладьей, между двумя колодами...

Колода спасительна — старинный текст повествует, как она перевозит через реку пленницу; колода губительна — германские разбойники плавали в выдолбленных стволах, пишет Плиний... Обозначение смерти уживается с представлением о бегстве от смерти, образы древности не ведают однозначности»⁵.

В небесную сферу ткацкого стана входят набилки. Это своеобразный щепной гребень для нитей основы, замкнутый сверху и снизу двумя «грядками». На пологую дугу хребта верхней грядки с двух сторон накладывает ладони ткачиха и двойным движением к себе приближает нити утка. Руки, разведенные в широком жесте, как бы парят в это время над создаваемым ею «миром». С лицевой стороны верхней грядки смотрит на ткачиху обилие резных изображений солнца, но есть здесь и знаки огня, воды, земли, плодородия... Концы же набилок скульптурно обработаны в виде стилизованных голов коней.

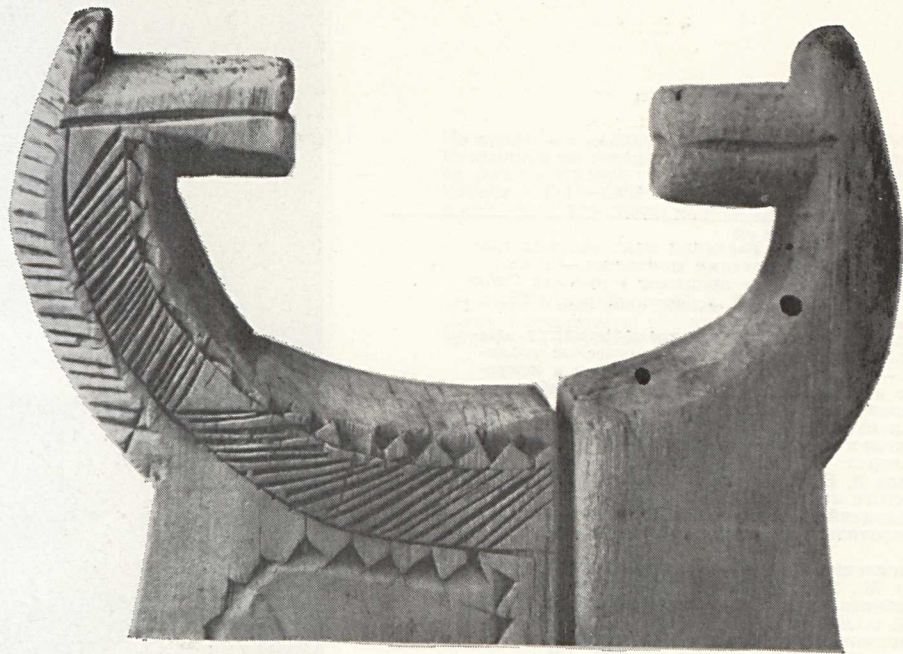
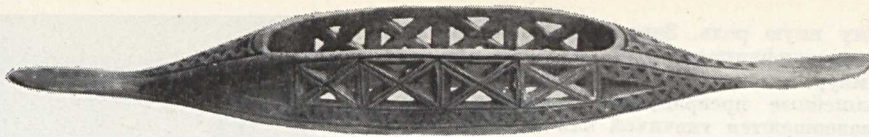
Головы коней на набилках направлены в противоположные стороны. О древности смыслового значения такой композиции говорит сопоставление ее со многими древнерусскими вещами, подобными маленькой бронзовой подвеске-оберегу XI—XII веков в виде гребешка с конскими головками⁶. Встречаются набилки, где кроме коней-акротериев еще и в центре верхней грядки вырезаны две конские головы, обращенные друг к другу. В древности такое положение обозначало особо яркое «тресветлое» солнце⁷.

В сферу солнечно-воздушного неба вместе с набилками входят и векошки — блоки кросен. Верхушки их часто завершены объемными изображениями птиц и коней. Одна из векошек дает сразу несколько образов: солнце, крест — знак огня и некое божество-идол. Большинство векошек — это фигурно обработанный столбик-ствол, оканчивающийся внизу округлыми дисками с крутящимися между ними колесиком. Порой ствол процветает отростками, и тогда возникает прямая аналогия с кустом или деревом, висящим вниз кроной. В мифах древних индийцев, некоторых сибирских народов, в старинных русских заговорах упоминается вселенское древо, корни которого питаются влагой верхнего океана, а крона-туча или крона-дождь опрокинута вниз, к земле. «На море на Океяне, на острове на Кургане стоит белая береза, вниз ветвями, верх кореньями»⁸. Векошку можно уподобить небесному дереву, воображаемые корни которого уходят ввысь... В мифах многих народов существует несколько небес. Б. А. Рыбаков в своих исследованиях показывает, как представления древних землепашцев о двух небесах — водном и солнечно-воздушном (оно ниже) и о тверди между ними воплотились в конструкции и в декоре крестьянского дома, где «твердь» — сама кровля. В ткацком стане нет сплошной кровли, но есть пара кронштейнов, на русском Севере не случайно называемых «поднебьем». На боковых поверхностях этих кронштейнов можно увидеть волнистые резные линии — знаки воды. Это поднебье и должно играть роль тверди между «хлябями небесными» и солнечно-воздушным небом.

От коней мирового древа ткацкого стана мы поднялись вверх до его вершины и от корней деревьев небесных, обращенных вверх, спустились вместе с дождем в земную сферу и, далее, к корням «мирового древа». Так замкнулось кольцо круговращения в природе.

Объемная пространственная конструкция ткацкого стана была способна отразить самые сложные мифопоэтические представления человека об устройстве мира. Возможность мысленно развить пространство по всем направлениям — ниже подножек, выше кронштейнов, во все четыре стороны по горизонтали — делает эту способность почти универсальной. Но движение по всем векторам, а с ним и одушевление стана и наполнение его структуры смыслом осуществляется человеком.

Ткачиха, ступая на педали, дает движение по вертикальной оси. Руками дает ход челноку слева направо и обратно, и набилкам вперед — назад. Это крестообразное движение утверждает глубинность объема и дает ориентацию на четыре стороны света, четыре ветра... Ткачиха входит в пространство стана (как сам он — в пространство избы, изба же — в пространство мира...). Возникает двуединство ткачихи и стана. И если стан возможно наделить сакральным смыслом, то человек и его действия не могут быть обойдены им. Известно, что и дом, и храм — это модели макрокосма. Человек ощущал свое единство с ними, но в них он был малой частицей тварного мира. Ткацкий стан предла-



гал ему иную роль. Здесь человек становился либо персонифицированным подобием мира, либо Демидургом.

Волшебные превращения, творимые природой, завершаются ткачихой как творцом новой жизни (холст — жизнь).

Многие народы (прежде всего индо-европейской группы) представляли вселенную в облике человека, у которого голова — небо, глаза — солнце, дыхание — ветер, земля проецируется либо на бедра, либо на ступни; иногда ступни — это уже преисподняя. В ведийской поэзии читаем:

«Вот Пуруша он Мирозданье...»

Христианские воззрения вторили этому: «Богословцы решая, яко человек есть второй мир мал...»⁹. Древние представления о соответствии строения человека структуре мира, отголоски которых современные этнографы слышат и сейчас у различных народов, нашли свое выражение в ткацком стане. С божеством ли, творящим жизнь, или с самим мирозданием ассоциировалась в древности ткачиха, но членения кросен, предложенные здесь, соответствуют членениям «человеко-мира».

Еще во времена энеолита созидание живого, а шире — и всей Природы связывалось с женщиной. Фигура ромба также соединялась в сознании человека с образом Великой Женщины. Наша ткачиха выбирала на полотне прежде всего ромбы...

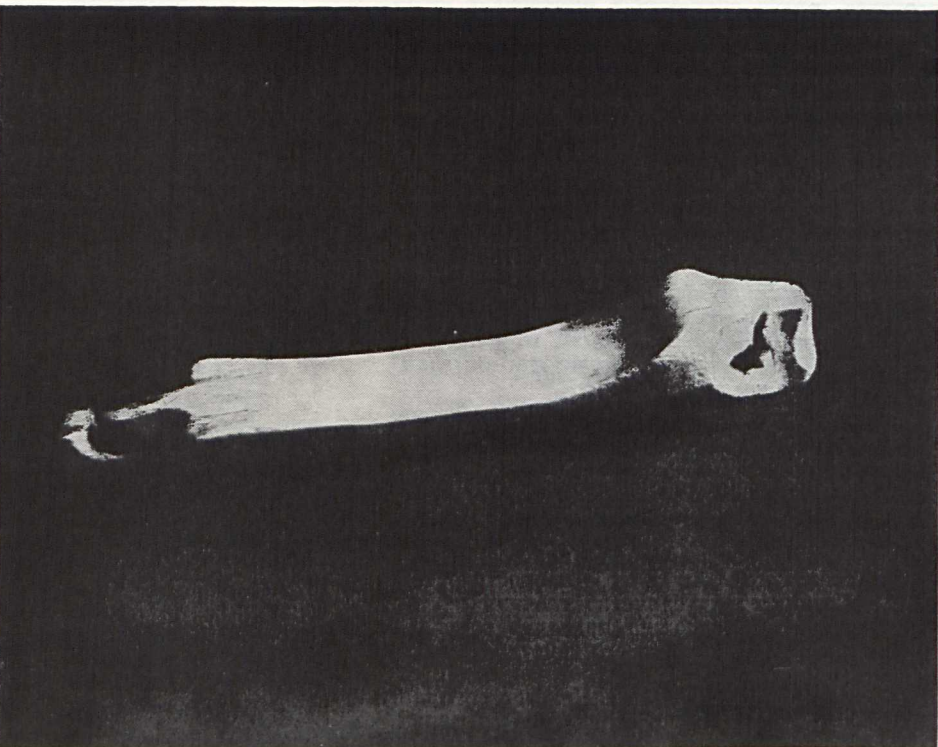
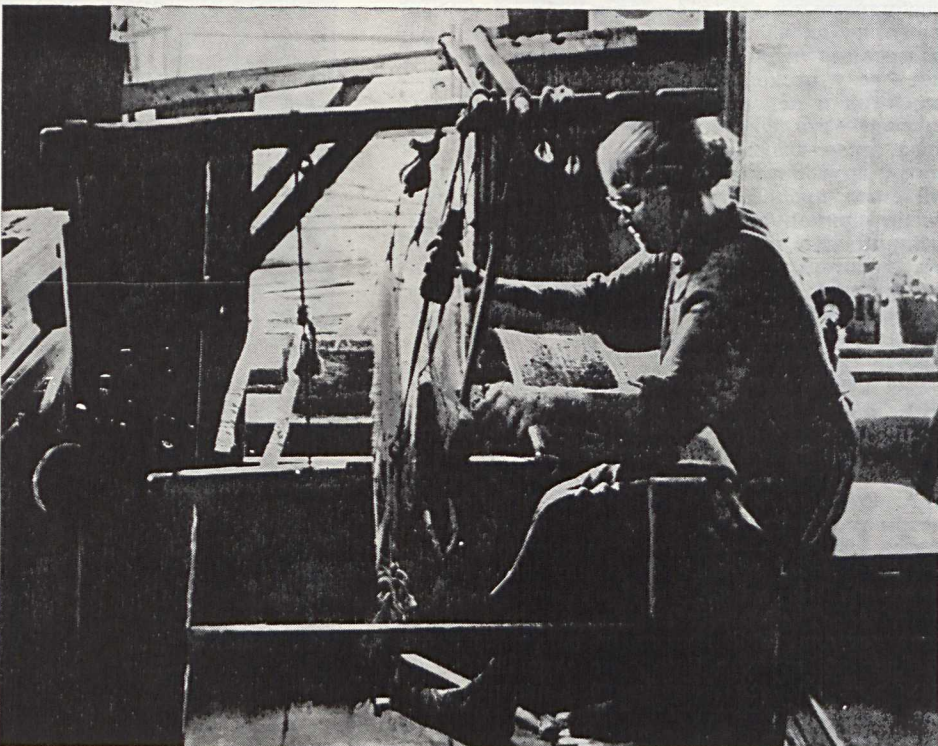
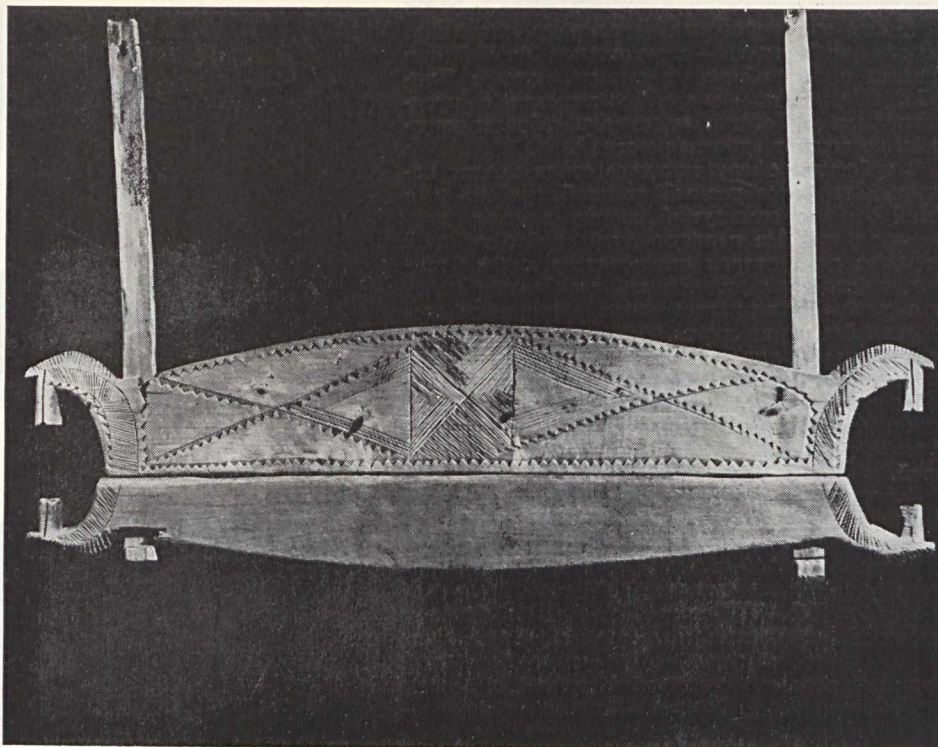
Однако божество по воле своей и созидает, и разрушает созданное. Так и в руках ткачихи сошлись начала жизни и смерти... Срезался с основы готовый холст — наступал конец творению. Мифопоэтические представления народа связывали это с концом жизни. Читаем в Библии: «...я должен отрезать, подобно ткачу, жизнь мою; Он отрежет меня от основы; день и ночь я ждал, что Ты пошлешь мне кончину»¹⁰. Эхо библейского текста отозвалось в поэзии Клюева:

«То смерть за крошечным станком
Влевет в утробе пражу,
Чтоб выткать карающий гром —
На грешные спины поклажу...»

Мотив вселенских размеров ткацкого стана брезжит в «Фаусте» Гете, где Дух говорит:

«Я в буре деаний, в житейских волнах,
В огне, в воде,
Всегда, везде,
В извечной смене
Смертей и рождений.
Я — океан,
И зыбь развития,
И ткацкий стан
С волшебной нитью,
Где, времени кинув сквозную канву,
Живую одежду я тку божеству».

Срабатывает обратная связь: если стан можно воспринять как реплику Космоса (с его временем, пространством, устойчивостями и переменами), то и Мироздание можно уподобить стану. Здесь рука Демидурга ведаёт сменой созидания и разрушения. Работа на стане — архетип этого действия. Такой представляется одна из прерванных в сознании народа связей, где неразделимы сакральное и бытовое и двуедины человек и предмет.



¹ Громыко М. М. Весенний цикл русских традиционных развлечений молодежи. — В кн.: Культурно-бытовые процессы у русских Сибири. XVIII — нач. XX в. Новосибирск, 1985, с. 14.

² Велецкая Н. Н. Формы трансформации языческой символики в старообрядческой традиции. — В кн.: Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987, с. 106—107.

³ Голейзовский Н. И. Семантика новгородского тератологического орнамента. — В кн.: Древний Новгород. М., 1983, с. 202.

⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982, т. IV, с. 587.

⁵ Новацкий В., Уварова И. И плывет корабль... — Декоративное искусство СССР, 1986, № 8, с. 31—32.

⁶ Василенко В. М. Русское прикладное искусство. М., 1977, с. 184.

⁷ Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1987, с. 528—529.

⁸ Евсюков В. В. Мифы о Вселенной. Новосибирск, 1988, с. 155; Мифы..., с. 400—401.

⁹ Щапов А. П. Соч. в 3-х тт. СПб., т. 1, с. 102.

Цит. по кн.: Евсюков, с. 95.

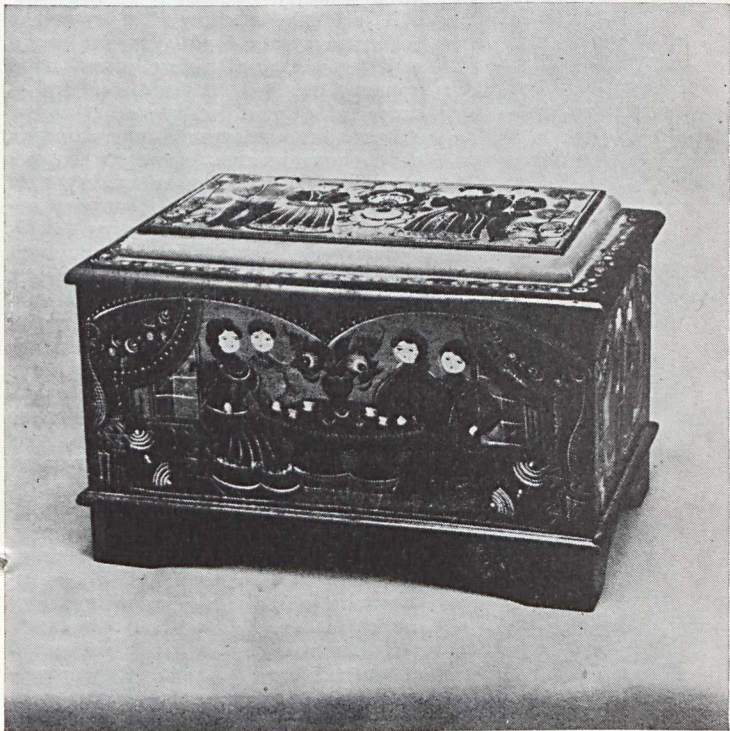
¹⁰ Библия. Исход. 38, 12.

Всесоюзная выставка народного искусства

Фрагменты текстовой части художественно-публицистического раздела выставки «Народное искусство СССР» (1990 год, Москва)

«...в самых различных местностях нашего отечества проснулось желание крепко держаться местных художественных преданий. Всюду желают не обезличивать себя в каком-либо условном шаблоне, а, напротив того, ярче выразить местную русскую красоту, отчего и общерусское народное искусство может только выиграть...»

Проф А. В. Прахов. 1913 год



А. Соколова
Ларец «Чаепитие».
1989
Дерево, роспись

«...До революции в России насчитывалось до 1100 монастырей. Они являлись не только духовно-религиозными, но и культурно-художественными центрами. Во многих из них развивались различные ремесла и художественные промыслы.

Ныне действующих монастырей, включая недавно переданные церкви, Оптину пустынь, Иосифо-Волоколамский и Толгский — 18...»

Г. Н. Бочаров. 1989 год.
Сценарий выставки «Народное искусство СССР»

«Маленькие артели объединяются в большие... Таким образом, постепенно они приобретают характер кооперативных фабрик и заводов и выпускают дешевые фабричные массы...»
ж. «Кустарь-кооператор», № 1, 1925 год

«Развязать местную советскую промышленность, дать ей возможность проявить инициативу в деле производства товаров широкого потребления и оказать ей возможную помощь сырьем и средствами...»

И. В. Сталин, 1934 год

От замысла к воплощению

Лидия Таежная

Начало работы над выставкой «Народное искусство СССР» вспоминается как время, полное замыслов, надежд, стремлений показать традиционное народное искусство не в рамках привычного, сложившегося на протяжении десятилетий, беспроblemного стереотипа, а по-новому, со всеми достижениями, утратами, контрастами и противоречиями.

Во вводной части сценария со всей четкостью и определенностью выстраивались и прочерчивались вехи нашего семидесятилетнего «культивирования» народного искусства.

Небольшой экскурс в народное искусство предреволюционных лет позволял провести необходимые сравнения и параллели.

Проиллюстрировать аспекты истории существования и развития

«Народное искусство бесчисленных наций, ныне связанных братским союзом, для нас является только лишь этнографией...»

А. В. Луначарский

«Рожь, пшеницу отправили за границу, а солому, лебеду — колхозникам на еду».

(Частушка)



Деревня Чуяла.
Петрозаводская обл.

По неполным данным, в результате искусственно созданного голода на Украине, в Поволжье, на Дону и Кубани, в Казахстане и Западной Сибири в 1932—1933 гг. вымерло около 15 млн. крестьян, в том числе и сельских кустарей.

Из печати 1990 года

«Прежде всего надо самым решительным образом подчеркнуть, что никакого «народного» творчества нет и не было...»

Б. Арватов. 1922 год

народного искусства предполагалось вполне конкретными наглядными средствами — текстами, фотоснимками и др. Здесь должны были найти место наиболее яркие мысли и высказывания известных теоретиков народного искусства, писателей и философов, выдержки из директивных документов разного времени, фотографии, художественно-графические фрагменты и взятые из музеев предметы народной бытовой культуры.

Под этот своего рода просветительски-публицистический раздел выставки, по замыслу сценариста, отводился вводный зал. Представители союзных республик в целом одобрительно отнеслись к идее художественно-публицистического показа материала.

К сожалению, не один лишь вводный зал, а вся выставка в целом оказалась оформленной по этому принципу. Сожаление по поводу недостаточно внимательного прочтения сценария авторами проекта, художниками-проектировщиками представляется вполне объяснимым.

Отход от сценария в процессе разработки проекта повлек за собой ряд досадных неувязок и противо-

«Нельзя отрицать того, что живучесть в России кустарных методов труда является в известном смысле признаком нашей экономической отсталости... наш восторг перед «примитивом» народного творчества и особенно заграничный спрос на русскую «арханку» и русское «варварство»... является некоторым тормозом к прогрессу этого самого народного кустарного творчества...»

Я. А. Тугендхольд. 1923 год

«Революция сделала свое дело: даже в таком стоячем болоте, которым всегда был монастырь, служивший для одних закрытым рассадником тунеядства, лени и разврата, для других — застенком бесчеловечной эксплуатации...»

ж. «Кустарь-кооператор», № 12, 1926 год



Деревня Алешиха, Нижегородская обл.

«...При подавлении восстания пяти волостей приложите все усилия и примите все меры, в целях изъятия из рук держателей всех дочиста излишков хлеба...»

...Необходимо организовать усиленную охрану из отборных надежных людей, провести беспощадный массовый террор против кулаков, попов и белогвардейцев; сомнительных запереть в концентрационный лагерь...

...Заложники отвечают жизнью за точное, в кратчайший срок, исполнение наложенной контрибуции...»

В. И. Ленин. 1918 год

«...В известные моменты зажиточные кустарь и крестьянин больше заинтересованы в капиталистическом порядке общественных отношений, и будут упрямо и тупо сопротивляться всякому стремлению к перестройке...»

ж. «Кустарь», №№ 5, 6, 1922 год

речий. Проект, сделанный в спешке по принципам освоения художественного материала, приемам его подачи, ничего общего не имел со своим предшественником. Внешние бутафорские элементы, в которые, кстати, были превращены даже национальные флаги союзных республик, способны были повергнуть строителей выставки скорее в отчаяние, чем вдохновить к работе над экспозицией.

Наспех сколоченные столы-подиумы из древесностружечной плиты и фанеры, едва прикрытые кое-как нарезанным холстом, не могли служить достойным фоном для произведений народного искусства, с честью несущих на протяжении веков глубокую культурную традицию понимания материала, его специфики и возможностей. Подиумы же вместе с парусами-разделителями демонстрировали прямо противоположное отношение к материалу и осмыслению его в пространственной среде.

Представителям союзных республик ничего больше не оставалось, как только спасать выставку собственными усилиями, в очередной раз прибегнув к опыту прежних лет и выстраивая экспозицию в виде привычного зрительного ряда и по принципу цветового пятна.

И все же выставка получилась довольно яркая и даже имела немалый зрительский успех, хотя, надо признаться, что во многом это — завоевание нашего времени, когда, наконец, произошла определенная переориентация в сознании людей в пользу национальных культурных ценностей, и в первую очередь сокровищ народного искусства.

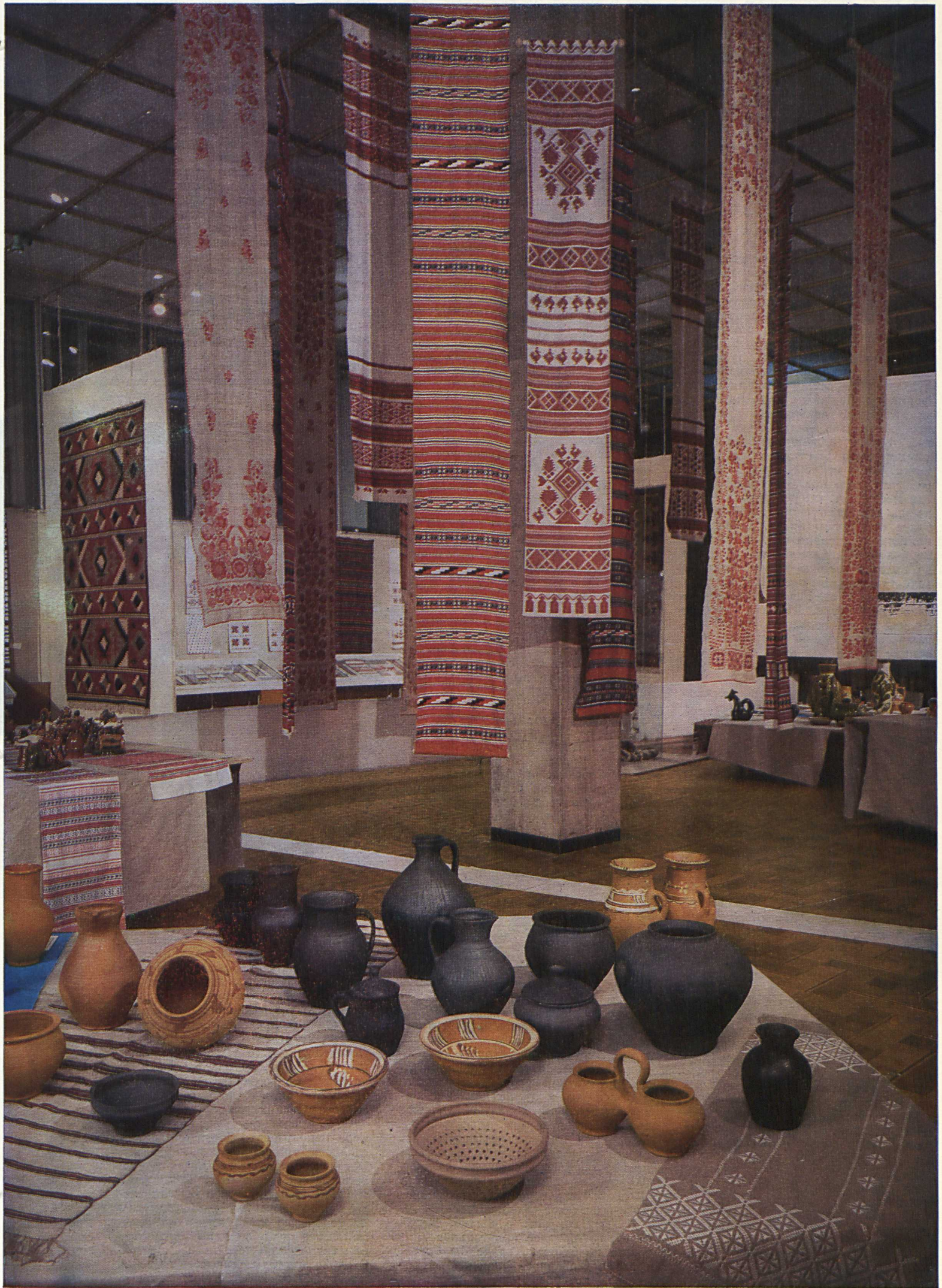
Несмотря на общее благоприятное впечатление от экспозиции, вводный раздел, вопреки возлагавшимся на него надеждам, ни смысловым, ни просветительским центром не стал. Фотоматериалы, переведенные в шелкографию очень низкого качества, вызывали скорее недоумение или любопытство, чем интерес. Такая же примерно участь была уготована и текстовой части, невыразительно серой, рассыпавшейся на случайные фрагменты. Такая никудышняя «публицистика» способна завести зрителя в непроходимые дебри, а не прояснить ему что-то, а тем более просветить.

И все же работа над выставкой представляется чрезвычайно полезной. Мы получили еще один урок, из которого необходимо извлечь следующее: недопустимо говорить о проблемах такого высокопрофессионального вида искусства, каким является наше традиционное народное искусство, представляя его в случайной, полукустарно-полусамодельно выстроенной пространственной среде. Невольно теряешься, что спасать в первую очередь: этот вид профессионального художественного творчества или остатки былой культуры художественного оформления наших общественных интерьеров, музеев и выставочных залов?

За здравствуют синие?

Виктор Говор

Даже если знать заранее, что может быть на этой выставке, она поразит грандиозностью, цветистостью, искусностью.



Экспозиция Украины

Но я не ставил перед собой задачу обозреть выставку как таковую, провести по красотам жостовских подносов и голубой гжели, искусства валяных ковров Кавказа и Средней Азии, кубачинской гравировки и прочего. Это разнообразие еще, слава Богу, не иссякло. Но хотелось бы остановиться на секунду и задуматься: что мы нарабатывали в народном творчестве? Каковы наши сомнения сегодня? Вчера вопрос стоял не так остро, но сегодня, в дни социальных потрясений... А нет ли во всем этом каких-то ответов на жгучие вопросы, что тревожат нас сегодня? Ведь душа запечатлевается в предметах, которые создает человек, особенно художественных.

Итак — первое сомнение: излишняя сделанность вещи.

Вещь, родившаяся в крестьянской, ремесленной среде, всегда несла в себе отпечаток «ручности» ее изготовления, которой неведомы повторы, одинаковости, идеально прямая или эллипсовидная линия. Все живое. В этом какая-то мистика, присутствие души, даже духа. Но в наше время с вещами народной культуры произошла досадная трансформация. Вероятно, причина в том, что народное декоративно-прикладное творчество было почти целиком отдано монополисту: системе министерства местной промышленности. Знаю по себе, пришлось там работать мастером. Вся организация так построена, что исподволь начинаешь выдавать вещи все более и более «товарного вида», добиваться машинной сделанности. Взгляните на золотую хохлому. Она доведена до высшей степени виртуозности и точности. Мастерюги! Но здесь и наступает крах подлинного народного творчества. Тарелки отпрессованы из древесностружечного крошева в идеальной правильности, орнаменты на них нанесены словно неким идеальным печатающим устройством.

Такая гибель более активно шла на крупных предприятиях, которые ворочали большими тиражами, слали вещи во все концы мира, что активно началось с 60-х годов. Скажите, разве возможно в этих условиях резать ложку вручную? А узор? Чтобы мастер выписывал что хотел и как хотел? Да кто он такой в конце концов? Возникает система, обычная для промышленности. Вместо народного мастера вводят: художника и рабочих-исполнителей. Происходит сразу две утраты. С одной стороны, художник, будучи профессионалом, не обладает рукой наивного народного мастера. А с другой — рабочих дрессируют точно выполнять образец. Это уже индустрия, явление, совершенно не свойственное той культуре, которая породила саму вещь. Тенденция эта является собой не что иное, как гибель народного творчества, самой его сути, сердцевины.

Конечно, есть и исключения, как, например, Гжель и некоторые другие промыслы. Росписи Гжели еще живые, хотя наметилась тенденция их «усыхания».

Второе сомнение. Тревожит красота выставки. Это феерическое зрелище, но повернуто оно в иную, сегодня уже более напряженную, жизнь.

Взлет бывает тихим, падение громким...

В этой напряженной цветовой звучности, в этом форсировании декоративных возможностей, в чрезмерном гигантизме форм, разнообразии технических изысков ощутило дыхание угасания. Вспомним последние взрывы барокко с его гипертрофией художественного языка или совсем недавнее событие — сверхгигантскую выставку, посвя-

щенную XXVI съезду КПСС, которая не вместила во все выставочные залы Москвы, но знаменовала собой не что иное, как закат, крушение авторитарной системы художественного творчества.

Откровенно говоря, жаль все это относить к разряду уходящего. Просто язык не поворачивается. Такое прекрасное зрелище — с годами оно становится все более прекрасным и могучим. Но именно это и вызывает тревогу. Из народного творчества все больше уходит прикладная суть. Из этого и этим уже не едят, им не укрываются, на этих инструментах не играют, а это совсем не детские игрушки.

Третье сомнение. Сегодня беличье колесо вошло в моду. Тракторы производят ради тракторов, сапоги ради сапог, кино ради кино. И тут же в этой системе кругов оказалось и народное искусство. С кино, например, уже пытались разбираться. Оказалось, что оно крутилось в узкой системе государственных учреждений, которые его оценивали, субсидировали, спускали в прокат. Народ был не при чем. Но даже сегодня многие верят, глядя вот на такую прекрасную выставку, что, действительно, происходит грандиозный подъем традиционного народного творчества. Но это не так. За редким исключением, это продукт почти не существующего производителя. Миф, фикция, отголосок. Отражение уже незримого, дыхание из реанимационного отделения. За народ дышит некто другой... Я изучал это явление подробно, проводя в экспедициях целое десятилетие, и уверяю, там давно уже нет в живых, в подлинном смысле этого слова, того, кто все это некогда сочинял, как песню, и пел многие столетия народ. Этот отголосок поется уже другими — мастером, художником, которые, как и все мы, сидят на зарплате. Чё хочешь сочиним! Работает система. А ей безразлично, что и как сочинять. Лишь бы производить. Тракторы так тракторы, песни так песни. Первые даже предпочтительнее — хлопот меньше.

Побывайте в Хохломе, Жостове, Дымке, Палехе, Минске, Неглобке, Кубачах и других местах, где, казалось бы, так пышет жизнь народных промыслов. Это производство, которое совершенно абстрагировалось от психологических систем народной среды, от земли, лесов, холмов. В результате хохлома или матрешка может сегодня легко кочевать с места на место — корней ведь нет! Вещи при этом «усыхают» по художественным характеристикам, внешние оставаясь вроде бы теми же самими.

Просто недоразумение, что эти вещи считаются по инерции в системах народного творчества. Это совсем иное — напоминание о сути бывшего промысла.

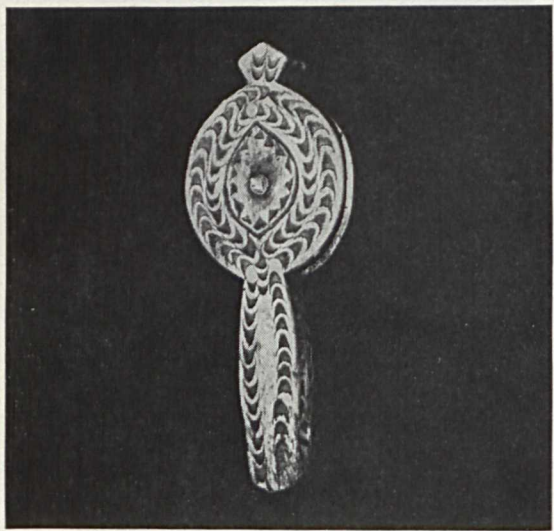
Уже нет попытки серьезно отнестись к этим предметам, включить их в орбиту своего эстетического восприятия, организовать жизнь в такой предметной среде.

И все же, я думаю, явление носит временный характер. Окончательной смерти его может и не быть, оно может выбраться из своего угасания, перейти в другую плоскость, несколько иную систему, как это случилось в свое время с Палехом, переведенным из иконописи в светское содержание.

К тому же нам, вероятно, следует обратить более пристальное внимание на теневое, вроде бы бросовое, «подзаборное» народное творчество, которое ныне в чести не только у молодых, но и людей среднего и пожилого возраста. Что я имею в виду? А неприметное изготовление вроде бы непритязатель-

ных вещей, что есть в миллионах наших домов и в городе, и на селе. Вот то движение «синих» или, как говорит американский футуролог Тофлер, «третьей волны». «Выживание через творчество» — таков девиз нового движения, которое разворачивается сейчас во всем мире под эгидой ЮНЕСКО. В отличие от экологического движения «зеленых», оно взяло своим цветом синий.

Это уже другое по качеству движение, нежели традиционное народное искусство. Конечно, оно берет, вбирает в себя элементы прошедшего традиционного. Но оно принципиально иного типа. Здесь все перенимается не так, как раньше, «из уст в уста», не всей древней-древней традицией, но во многом индивидуально, мастерство познается иногда по газетам, журналам, учебникам или черпается от сохранившихся умельцев, перерабатывается на свой вкус. Мастера не стеснены никакими нормами формы, цвета, орнаментации, материала, как было раньше. Прежние смысловые категории утрачены, новая семантика сочиняется на ходу, поновому, на свой страх и риск. Поэтому в современном движении «синих» разноразличия стилистик, материа-



лов, художественного языка. Мастера не понимают друг друга, их иногда не понимают люди.

Сегодня мы наблюдаем вроде бы хаос — в том числе и в системах народного творчества нетрадиционного типа, в движении «синих». Но это временное и скорее кажущееся явление. Из хаоса уж начинает произрастать новое духовное. Если прежнее традиционное искусство прошло шлифовку не то что столетиями, но тысячелетиями, и выработало наконец классическую систему эстетических воззрений, правил, приоритетов, то «синие» движутся из хаоса эстетических представлений.

Но «синие» могут в значительной мере использовать достижения угасающего традиционного искусства. Вот почему хотелось бы, чтобы уже сегодня нашелся некий могучий спонсор, который сумел бы запечатлеть московскую выставку «Март-90» не только по внешним видам изделий, но с подробнейшим описанием ее технологических особенностей. Сводное энциклопедическое издание, многотомное, многоиллюстративное, способствовало бы сохранению нашей немеркнувшей традиционной культуры и, возможно, ее значительному возрождению. Или — или.

Дилетант. Хожу по выставке с то- скливым чувством, что меня опять обманывают. Взгляните: у входа — угрожающая цитата из ленинского декрета восемнадцатого года. С безотрадными мыслями начинаю осматривать. И вижу: «благоепие», цветы, красота — все распрекрасно. Приглядываюсь к чудным работам внимательнее (чудным, без иронии говорю, я их очень люблю), приглядываюсь, и еще больше не по себе становится... В самом начале экспозиции — медная ендава конца прошлого века. А прямо у входа — деревянные скульптуры Жильцова и Зазнобина. И так на каждом квадратном метре экспозиции — вижу работы, которые уже видел на других выставках: старые изделия живущих ныне или уже почивших мастеров. Я поднимаюсь на второй этаж — там то же самое: либо экспонаты из запасников музеев, либо изделия горожан. Но выставка как бы о современном состоянии народного искусства... — так что же, стало быть, уже нечего показывать?

Деревня Гумарнаолок.
Петрозаводская обл.



Трагедия русского ремесла

Александр Фрумкин
Александр Греф

Искусствовед. Ваше недоумение справедливо. Действительно, все меньше и меньше новых изделий появляется в традиционном искусстве, так как настоящие мастера, последние носители традиций, уходят из жизни. Десятилетиями пустели, распахивались брошенные деревни, многие из которых прежде славились различными ремеслами. Нарушена экология некогда цельного сельского быта, поэтому найти сегодня мастеров, подобных Жильцову и Зазнобину, Ульяне Бабиной или Тимофею Зоткину, практически невозможно. Эта выставка готовилась больше пяти лет — как раз то время, в которое окончательно решилась многострадальная судьба русского кустарничества.

Цитаты из декретов и постановлений, предваряющие выставку, казалось, должны были определить характер экспозиции — показ истинного положения современного народного творчества в стране, по-

ложения более трагичного, может быть, чем ситуация на Байкале и Арале. И именно об этом должна была кричать выставка, благо арсенал художественных средств и различных сценарных приемов у экспозиторов был преизбыточный. Хотя бы прекрасные документальные фотографии: чахлые сельские пейзажи, вымершие деревни, заколоченные дома, убого одетые колхозники, многие из которых всемирно известные мастера. Но они потерялись в экспозиционном штампе — в галантерейном калейдоскопе национальных одежд, ковровых и меховых изделий, среди откровенных сувениров и утилитарных вещей сельского обихода. На этой перенасыщенной, хотя и внешне красивой выставке все смешалось, нивелировалось.

Дилетант. А мне вообще понятие «народное искусство» кажется надуманным. Я посмотрел Даля и поразился: у него ремесло — это и «рукоделие, рукодельное мастерство, ручной труд, работа, умение, коим добывают хлеб, и самое занятие, коим человек живет, промысел его, требующий более телесного, чем умственного труда». Но что такое «народное искусство»? Под ним обычно понимают традиционное крестьянское искусство. Что же понимать под ним сейчас, когда крестьянства практически нет? И что сегодня понимать под «народом»?

Искусствовед. Да, это справедливо... Настоящее крестьянское традиционное искусство давно уже существует как феномен. В России осталось лишь несколько десятков гончаров, столько же плетельщиков, кузнецов — единицы. В деревне на кустарей смотрят снисходительно, как на чудаков. Грамотные же «умельцы», чувствующие феномен традиционного искусства, угадывая тающую в нем ценность, пытаются перенять старинные секреты, но создают уже нечто свое, вне традиций. Это интереснейший пласт нашей культуры, отражающий реальные вкусы и нравы. Однако до сих пор эта проблема всерьез не изучалась, за исключением, может быть, только работ Г. С. Островского.

Дилетант. Вообще мне кажется, что язык, которым ведутся так называемые «искусствоведческие исследования», — специально изобретенный инструмент лжи. При этом «народность» старые девы искусствоведения блюдут как невинность.

Искусствовед. Сейчас столько пишут о систематическом уничтожении крестьянства, что говорить о народном искусстве, которое якобы сохранилось в девственной чистоте во многих уголках нашей Родины, — просто кощунство. Последние талантливые мастера умерли или доживают свой век. Учеников почти никто не оставил, а если и оставили, то это совершенно иные по складу ума и образу жизни люди. Они не смогут, а главное, — не захотят возродить в «девственной чистоте» традиции. У них другие цели и другие жизненные ценности. И этого наше искусствоведение никак не поймет.

Дилетант. У меня такое ощущение, что действительное положение вещей скрывается умышленно. Ведь если признать, что народное искусство умирает, что в живых остались лишь единицы мастеров, которых нужно спасать персонально, то чем же тогда занимаются десятки людей в различных НИИ, министерствах, фондах...?

Кстати, по моему мнению, художественные промыслы имеют такое же отношение к традиционным ремеслам, как ансамбль «Березка» к народному фольклору. Они делают вещи «на тему», но сами отнюдь не

являются хранителями традиций. Возьмите, к примеру, Гжель: как бы она ни была красива и «народна», производится она на фабрике с мощной технологической базой, инженерами-профессионалами и профессиональными художниками, со своей профессиональной школой.

Искусствовед. Гжель — далеко не худший вариант. Поистине трагично положение лаковой миниатюры — «гордости» нашего народного искусства. В борьбе с православием были уничтожены лучшие русские центры иконописи и реставрации и был искусственно создан иллюстративно-сказочный стиль искусства, подобного которому никогда не было в отечественном народном творчестве. И были забыты не только традиционные промыслы, но искачено сознание людей, лишенных веры. Может быть, оттого и умер в белой горячке талантливый палешанин И. Голиков.

А с дымковской игрушкой произошла просто печальная история. Прекрасный народный промысел заставляют «делать валюту». Но посмотрите на полки мастериц! Там вы увидите живое искусство: немножко кич, немножко самодельность — это и есть развитие традиций. Но строгий выставочник такие вещи не пропустит.

Дилетант. На мой взгляд, мастеров вообще неверно ориентируют. Они живые люди и, следовательно, хотят нравиться. А рынок и фабричные образцы подталкивают к «красивости», заглаженности. С другой стороны, «ученые друзья» заботятся о «народности»: не дай Бог, испортит!

Сегодня же необходимо собирать, помогать, поддерживать, не дать исчезнуть тем крохам, в которых еще теплится подлинная жизнь.

Искусствовед. Кстати, этим давно уже занимаются фольклористы. Они всегда бережно относились к любым проявлениям живого творчества, записывая все жанры устного фольклора. Они никогда и ничему не учили своих исполнителей, а лишь внимательно слушали, фиксировали, пытались понять истоки тех или иных изменений в их искусстве.

Дилетант. Так все-таки умерло или не умерло русское народное искусство?

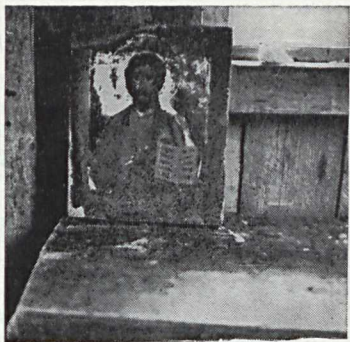
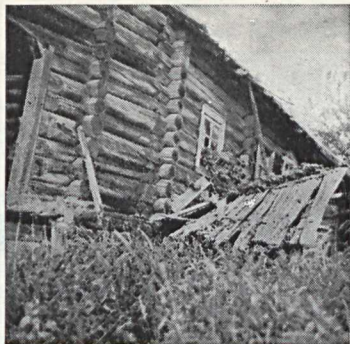
Искусствовед. Искусство не умерло, но продолжает умирать ремесло, русское кустарничество. Здесь-то и кроется трагедия. Современная художественная промышленность — это именно искусство, вполне профессиональное, питающееся традициями исконного народного ремесла. Само же народное ремесло — иное явление культуры и в духовном, и в материальном его понимании. Как писал Г. Успенский, крестьянин «во все не «влечется по браздам», а живет... полною... осмысленною жизнью. В условиях земледельческого труда почерпает он философские взгляды; в условиях этого труда работает его мысль, творчество; в этом же труде обретает он освежающие душу поэтические впечатления; на основаниях этого труда строит свою семью, строит свои общественные, частные отношения и из условий всего этого составляет взгляд на общую государственную жизнь».

В наметившемся сейчас преобразовании деревни мы видим предпосылки сохранения и возрождения традиций народного ремесла. Полнокровное крестьянство не может не ощутить потребности в ремесленничестве, которое является одним из главных звеньев в гармонических взаимоотношениях человека с окружающей природой. Последнее в цивилизованном обществе будет занимать все больше и больше места.



Экспозиция РСФСР
Экспозиция
Белоруссии



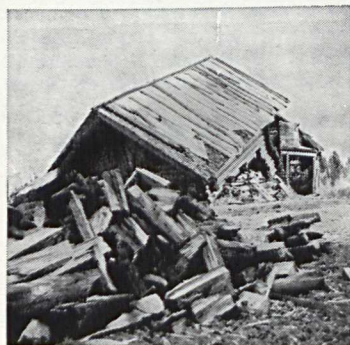


Деревня Афанасьевка.
Белгородская обл.
Деревня Куганаволок.
Петрозаводская обл.
Деревня Космач.
Ивано-Франков-
ская обл.

Фотографии деревень
А. Калмыкова

Деревня Алешиха.
Нижегородская обл.
Деревня Алешиха.
Нижегородская обл.
Деревня Бостилово.
Петрозаводская обл.
Переславль-
Залесский

Народная деревянная
скульптура. Литва



В «Философском Энциклопедическом словаре», вышедшем в Москве в таком теперь уже далеком 1983 году, фамилии Георгия Петровича Федотова нет. Не отмечали и столетия его рождения в 1986 году. В нашей перестройке о нем как-то не очень вспомнилось, на устах были другие авторы Зарубежья. И только сейчас вышла его фундаментальная монография «Святые древней Руси» и готовятся к выходу его другие работы.

Г. П. Федотов — философ, выдающийся русский мыслитель, если вообще возможны прилагательные к слову «мыслитель». И возможно или скорее всего, он лучший русский публицист, то есть писатель XX века. Никто, пожалуй, лучше него не писал и не думал по-русски в роковые 1930—50-е годы. Так что он, выражаясь сегодняшним языком, звезда первой величины.

Он родился в 1886 году в Саратове и умер в Америке в 1951 году. Учился в СПб. Технологическом институте, в котором ковались кадры ранней русской Коммунистической партии — РСДРП, и он стал членом ее. В 1905 году был арестован, выслан за границу. Изучал историю и философию в университетах Берлина, Иены. В 1908 году начал жизнь заново, поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, переживавшего лучшую пору своего развития. Он приват-доцент в 1914—17 годы. Октябрьскую революцию он не принял — как искренний мечтатель подлинного социального и политического освобождения человечества. С 1918 года он участник «неформальных» религиозных кружков, сопротивлявшихся наступлению «тоталитарного средневековья». В 1920 году профессор медиевистики Саратовского университета, в 1922 году его зацепила знаменитая высылка русской интеллектуальной элиты из Советской Республики. В 1925 году он покинул ее сам в последней волне беглецов.

С 1926 года он профессор Богословского Православного Института в Париже. Г. Федотов как человек поколения 80-х годов сразу же почувствовал нерв современных ему трагических превращений 20-х годов, в 30-е — превращения пигилизма начала XX века в нечто страшное — в Сталина и Германию. Церковно-философская тема стала главной в его философствовании. Он написал две знаменитые монографии о борьбе церкви, мыслящей категориями античного гуманизма, с государственным деспотизмом Власти. Это были «Святой Филипп, митрополит Московский» (удушенный по приказанию Ивана Грозного) и «Святые древней Руси» — две книги, которые спокойно и уверенно перейдут в следующее столетие.

В эмиграции в Париже, с 1926 года, и в США, с 1940 года, он стал тем, кем никогда не стал бы в России — не ученым, спокойно погружившимся в недра отечественной, филологически выверенной культуры, но родоначальником нового сознания, или, по-современному, нового мышления, потому что приоритетом в его исканиях всегда была правда о праве на личную свободу человека. Мышление Г. Федотова породило такую яркую парадигму ментальных ориентиров в культуре, что на витке нынешней русско-советско-несоветской культуры, начавшейся где-то в 1987—88-е годы, он становится первым лицом, «духовным двигателем», «воздем мысли», «властителем дум», если прибегать к старым опробованным аналогиям. Таковых властителей было три, что бы ни говорили по этому случаю филологи, оккупировавшие русскую культуру изнутри — у нас тут, дома. Эти лица — Чаадаев, Герцен и Г. Федотов. Все трое оказались ключевыми фигурами для переворотов, происходивших в отечественной жизни, и все трое выжили в абсолютно невыгодных условиях реализации своей гениальности, в ограниченном пространстве, так и не понятыми ни современниками, ни ближайшим окружением. Все трое оказались средоточиями между Россией, культуру которой понимали глубоко и по-«барски», «на взмах», как мало кто из их окружения, и Западом — на почве христианской нелиберальной традиции, на основе того, что христианство не могло, в их понимании, быть лишь религией личного спасения, но должно быть силой, призванной приблизить мир к идеалам общечеловеческой справедливости.

Итак, Г. Федотов — богослов, историк, философ, фактически первый русский культуролог, оказался волею случая публицистом, литератором, первым пером Зарубежья. «Эрудиция», «блеск», «гениальность» — вот те слова, которыми сопровождалось суждения о Г. Федотове при жизни. Его читали — и забыли. Он печатался на все темы жизни постоянно: в журнале «Путь», под редакцией Н. Бердяева, «Новая Россия», под редакцией А. Керенского, в «Верстах», «Числах», «Современных записках» и «Новом русском слове». Троица друзей — Г. Федотов, И. Бунаков-Фундаминский и Ф. Степун издавали с 1931 по 1940 год свой журнал «Новый Град», и этот журнал, не в пример другим, можно читать и сегодня. Умер Г. Федотов профессором Свято-Владимирской духовной Семинарии в Нью-Йорке. Написал две книги в Америке, напечатанные на английском языке, — «Русская религиозная мысль» и «Сокровищница русской духовности».

Сегодня Г. Федотов, пожалуй, наиболее актуальная фигура из пантеона русской мысли XX века, ибо много вещего написал о будущем, много думал и писал о главном, как он говорил, смысле российской жизни: культура связана напрямую с экономической свободой. В книге «Христианин и революция» он высказал затеянную мысль — свободное предпринимательство в жизни невозможно без духовной свободы. «К счастью», — написал он, — мы не стоим перед горькой дилеммой: капитализм или коммунизм. Мы ищем — и для России, и для Европы — иного, третьего строя, где интересы личности и общества, свободы и солидарности были бы равномерно обеспечены».

Айдер Куркчи



Есть один элемент христианской культуры, нам всем дорогой, любовно выращенный в петербургский период нашей истории и теперь выкорчеванный без остатка. Это свобода. Эта свобода целиком выросла на почве западной культуры как результат сложного воздействия духовных сил. В византийско-московской традиции у нее не было никаких корней. В этом и состояла трагедия русского славянофильства и вообще русского национального

свободолюбия. Сейчас свобода жива лишь на христианском Западе.

Идея Европейской или Всемирной Федерации народов зародилась в лоне демократических наций.

Народы, которые мы называем демократическими, сами живут весьма различными политическими идеологиями. Правда, эти народы объединяются общим уважением к свободе, культом свободы, хотя и по-разному понимаемой.

Нацистская Германия или большевистская Россия не только не могут быть членами какой-либо Федерации, но, как показал опыт, не могут быть участниками никакого политического союза. То, что для общечеловеческого сознания является вероломством, может казаться для них высшим долгом, почти религиозной обязанностью. Для тоталитарных народов государство само определяет мораль и право, как определяет науку и быт, семейную и личную жизнь граждан. Нет и не может быть такой силы, социальной или моральной, которая для них стояла бы выше государства. Поэтому сверхнациональный суверенитет, федерация, стоящая выше национального государства, должны представляться для них абсурдными.

Есть и другое основание несовместимости федерации и тоталитаризма. Насилие составляет самую душу новых режимов. Они называют насилие динамизмом, видя в нем признак своей молодости и оправдание своих революций. Внутри, в социальном разрезе, насилие выражается подавлением целых классов и народностей, партийных и религиозных групп.

Во всеобщем разрушении они выигрывают, гибель цивилизации их не пугает.

Многими отмечалась общность судьбы двух фашистских стран — Германии и Италии. Обе они позже других народов, лишь в конце XIX столетия, осуществили свое государственное единство. Другие, счастливые народы давно нашли свое единство инстинктивно, или выковали его уже на исходе средних веков, когда слагались новые нации Европы. Для опоздавших потребовались огромные усилия нескольких поколений, целый век революционной борьбы или ряд жестоких войн. Мысль ученых, творчество художников работали долго и упорно над проблемой и национального единства, и когда она была наконец решена, не могли остановиться вовремя. Вся живая сила интеллигенции была брошена в одном прямолинейном направлении: от нации к империи, от империи к мировому господству... В жертву этой химере принесено все: свобода, мир, совесть, остатки христианства — наконец, сама национальная культура и все силы народа. Фашизм, с этой точки зрения, является естественным пределом этого рокового движения (отвлекаясь от всех других, военных и социальных, его причин).

В России тоталитарный строй коммунизма вырос не на идее нации. Как раз наоборот, он питался ненавистью к Российскому государству и его национальным традициям.

Откуда этот запоздалый взрыв национальных страстей? Россия создалась не со вчерашнего дня. Уже в XV веке она завершила свое национальное объединение, которому с тех пор никогда ничего не угрожало. Русское национальное чувство, подобно патриотизму старых европейских народов, было лишено горячечных симптомов. Уверенность в себе позволяла быть великодушным. Что же случилось? Случилось то, что Россия, существовавшая тысячелетиями, была на наших глазах заново открыта своей интеллигенцией и своим народом.

Трагический путь русской истории, сперва обратившей в рабство народную массу, а потом поссорившей интеллигенцию с государством, привел к изоляции государства в последний век империи. Это и было, конечно, причиной ее катастрофы. В разгоне России интеллигенция снова ощутила свою кровную связь с нею. Народ обрел свою Россию несколько позже, в самом процессе революции, оставшись на своей земле без дворян и чиновников, которые прежде несли на себе государство, но и заслоняли его от народа. Возвращая по капле народу национальную культуру, большевистская власть «обезвреживает» ее, очищая от всех слишком тонких и благородных элементов: от христианского и гуманистического наследия. Национализм сталинской России, через головы трех поколений интеллигенции, прямо возвращается к официальной идеологии Николая I. Новые Кукольники, Загоскины, Погодины и Шевыревы воспитывают народную душу.

Само по себе возрождение национального чувства в России, так долго его лишенной, так долго обреченной жить отбросами международной цивилизации, могло бы быть положительным явлением. Но пошлость, безбожие и бездушные отравили новое национальное чувство.

Конечно, национальное чувство не изжито в мире и, вероятно, не будет изжито никогда. Но ныне на нем одном уже не может быть построено государство, а тем более система государств, политическое общение народов.

Национальные интересы противоречивы, безмерны и неутолимы. Они возрастают, странным образом, параллельно падению духовного содержания национальной культуры. Со стороны всего виднее, как падают и нищают духовно те страны, где национальная мощь провозглашена верховным божеством. Одно из двух: или Европе удастся создать организованное сверхнациональное общение, или она не сможет жить. Теперь само национальное государство стало пережитком партикуляризма, своего рода уделным княжеством, отчаянно сопротивляющимся новому рождающемуся политическому строю: не безвольной Лиге Наций, а Союзу Народов, властно обуздывающему национальное хищничество и подчиняющему его общему порядку и общему благу.

Но это и означает конец национальных суверенитетов, конец самодовлеющего, беспринципного национального государства.

Те, кто не смогут добровольно ограничить свой суверенитет, будут к тому вынуждены — погубят всех и себя самих под его развалинами.

Вот что грозит всем народам, великим и малым, которые, вместо этизации и воспитания своего национального чувства, переживают его эротический угар.

Особенно опасен этот угар для государства-империи.

Будем трезвы и внимательны к себе, чтобы в ослеплении патриотизма не нанести тягчайшей раны душе России. Она дороже всех ее временных интересов, политических границ.

В нас говорит опыт нового чувства России, выношенного в боли и муках последних десятилетий. Это чувство я определил бы, за отсутствием другого слова, как чувство хрупкости России.

Когда человек не молод и уже знает, что в мире есть смерть, тогда он относится к любимому существу с бережностью, неопытной для юноши и в которой постоянный страх борется с нежностью. Все старые счеты, незаконченная распря целой жизни, смолкают пред симптомом рокового недуга. Раньше мы могли, по политической традиции, говорить о слабости России, повторять слова о «колосе на глиняных ногах», но в глубине души не верили им. Россия представлялась нам несокрушимо прочной, гранитной, монументальной, в стиле того памятника, который Паоло Трубецкой создал отходящей в вечность эпохе. Мы не хотели видеть, что сонный великан уже дрыхл и что огромная лавина, подточенная подземными водами, готова рухнуть.

В то время, когда национальное сознание казалось умершим в народе русском, все остальные народы рухнувшей империи переживали бурный экстаз своего национального рождения. Их пробуждение, даже самое существование многих из них, мы так же прозевали, как выветривание русского патриотизма. 1917 год поставил нас перед вполне реальной возможностью расчленения России.

Еще очень трудно оценить отсюда силу и живучесть нового русского патриотизма. Эти сомнения еще не безнадежность: вопрос — не отрицание. В России есть силы жизни, которые энергично борются с болезнетворными, смертоносными, процессами.

Всемирная федерация — это в плане утопии, европейская — в плане реальности. А Россия — в Европе ли?

Может быть, Европа в самом деле переросла век национальных государств — особенно малых государств. Но Россия сама по себе целый союз народов, по территории одна шестая света, не Европа, не Азия, а особый, себе довлеющий мир. Педаванья историсофии евразийства приходит на помощь этому националистическому рефлексу, чтобы доказать, что Россия ни хозяйственно, ни культурно в Европе не нуждается.

В противность этому, мы готовы утверждать, что как европейская федерация немыслима без России, так и культурная жизнь России немыслима без Европы.

Для Европы что проку в том, что она, покончив со своими вековыми распрями, разоружится и наладит мирное сожительство своих народов, если на Востоке она будет постоянно видеть перед собой стену штыков (или танков)? Сможет ли она вообще разоружиться, если Россия останется вооруженной? Как будут разрешаться конфликты, возникающие из территориальных, этнографических и стратегических отношений на западной границе России? Пусть Россия не чисто европейская, но она, во всяком случае, и не чисто азиатская. На свое несчастье или счастье, она не имеет ни на Западе, ни на Востоке четких рубежей. Это предопределяет для нее необходимость политически жить в сложном мире как европейских, так и азиатских народов. Ее изоляция невозможна и нелепа. Загнать в Азию Россию еще никому не удавалось, не удается это и самим русским, если бы они того захотели. Оставаясь в Европе и давя на нее всей своей огромной тяжестью, Россия может быть или страшной для нее опасностью, или одним из существенных элементов ее Равновесия.

Идея федерации принадлежит Англии. Но Англия, точнее, Британская Империя, это не чисто европейское государство.

Наступает эпоха правового творчества, то есть властно-обязывающих решений.

Но нужна ли самой России организация мира, нужна ли России Европа?

Ссора восходит к 1917 году и питается горечью русских унижений. Извращение русской боли за Россию одним из первых выразил Блок в своих «Скифах», чудесные стихи которых должны были подкастать измену — не Западу, а самой русской идее: славянской, христианской, культурной традиции России. Оно совершенно подобно тому отречению от Европы, которое, на почве того же унижения и бессильной злобы, совершили две дочери уже западной Европы: Италия и Германия.

Политическая автократия России является вредной утопией.

Что же сказать об автократии культурной? Россия и Запад имеют не совсем тождественные истоки; это определяет, вероятно навсегда, особенность двух христианских миров. Но и Византия, и Рим восходят к той же Греции. Это объясняет сравнительно легкую возможность общения и взаимного оплодотворения. Петровская Россия была не изменой — или не только изменой, — но и обретением собственной сущности в заимствованных формах культуры. Лишь благодаря Западу Россия могла выговорить свое слово. В своей московской традиции она не могла найти тех элементов духа (Логоса) — без которых все творческие богатства останутся заколдованной грезой. С Европой она проснулась и, мужая, работая, борясь, до конца опиралась на опыт и разум западной сестры, которой уже начала щедро платить за науку. Ныне эта связь жестоко порвана вместе с истреблением целого культурного слоя, бывшего хранителя этой связи. Результатом было оскудение и опошление.

Можно искать других причин русских поражений и русского упадка под коммунистической властью. Эти другие причины существуют, смешно было бы отрицать их. Думается только, что и после освобождения России от сталинизма ей не жить цветущей культурной жизнью, если она сохранит китайскую стену, отделяющую ее от Запада.

Будет ли существовать Россия?

Национальная мысль стала монополией правых партий, подерживаемых правительством. Но что сделали с ней наследники славянофилов? Русская национальная идея, вдохновлявшая некогда Аксаковых, Киреевских, Достоевского, в последние десятилетия необычайно огрубела. Эпигоны славянофильства совершенно забыли о положительном творческом ее содержании. Они были загипнотизированы голой силой, за которой упустили нравственную идею. Национализм русский выражался, главным образом, в беспечной травле малых народностей, в ущемлении их законных духовных потребностей, создавая России все новых и новых врагов. Если нужно назвать один факт, — один, но ОСНОВНОЙ, из многих слагаемых русской революции, — то вот он: на третий год мировой войны русский народ потерял силы и терпение и отказался защищать Россию. Не только потерял понимание цели войны (едва ли он понимал ее и раньше), но потерял сознание нужности России.

Самое тревожное заключалось в том, что параллельно с хозяйственным процессом шел отлив и духовных сил от старых центров русской жизни. Легче всего следить за этим явлением по литературе. Если составить литературную карту России, отмечая на ней родины писателей или места действия их произведений (романов), то мы поразимся, как слабо будет представлен на этой карте русский север, весь замосковский край — тот край, что создал великорусское государство, что хранит в себе живую память «Святой Руси».

Трагедия интеллигенции

Говоря о русской интеллигенции, мы имеем дело с единственным, неповторимым явлением истории. Неповторима не только «русская», но и вообще «интеллигенция». Как известно, это слово, то есть понятие, обозначаемое им, существует лишь в нашем языке. Разумеется, если не говорить об *intelligentia* философов, которая для Данте, например, значила приблизительно то же, что «бесплотных умов естество». — В наши дни европейские языки заимствуют у нас это слово в русском его понимании, но не удачно: у них нет вещи, которая могла бы быть названа этим именем.

Мы должны исходить из бесспорного: существует (существовала) группа, именующая себя русской интеллигенцией и признаваемая за таковую и ее врагами. Существует и самосознание этой группы, искони задумывающейся над своеобразием своего положения в мире: над своим призванием, над своим прошлым. Она сама писала свою историю. Под именем «истории русской литературы», «русской общественной мысли», «русского самосознания» много десятилетий разрабатывалась история русской интеллигенции, в одном стиле, в духе одной традиции.

Не обращаясь к «канону» русской интеллигенции, мы сразу же убеждаемся, что он не способен подарить нам готовое, «каноническое» определение. Каждое поколение интеллигенции определяло себя по-своему, отрекаясь от своих предков и начиная — на десять лет — новую эру. Можно сказать, что столетие самосознания русской интеллигенции является ее непрерывным саморазрушением. Никогда злоба врагов не могла нанести интеллигенции таких глубоких ран, какие наносила себе она сама, в вечной жажде самосожжения.

За идеалистами — «реалисты», за «реалистами» — «критически мыслящие личности» — «народники» тож, за народниками — марксисты — это лишь один основной ряд братоубийственных могой.

Но, отрицая друг друга, отрицая даже и «интеллигенцию», как таковую (марксизм), братья-враги одинаково видели ее: живую, историческую личность в ее скитальчестве от Новикова и Радищева до наших дней.

Прежде всего, ясно, что интеллигенция — категория не профессиональная. Это не «люди умственного труда». Иначе была бы непонятна ненависть к ней, непонятно и ее высокое самосознание. Сознание интеллигенции ощущает себя почти как некий орден, хотя и не знающий внешних форм, но имеющий свой неписанный кодекс — чести, нравственности, — свое призвание, свои обеты.

Может быть, интеллигенцию следует определить, как идейный штаб русской революции? Враги, по крайней мере, единодушно это утверждают, за то ее и ненавидят, потому и считают возможным ее уничтожение. Однако: не говоря уже о том, что очень значительная часть русской интеллигенции не помышляла о революции (либералы), есть и в святцах интеллигенции имена, не имеющие ничего общего с политической борьбой. При чем здесь, например, Чаадаев? Нет, при всем своем политическом пафосе русская интеллигенция проявляла иногда и бескорыстие, умела ценить героическую личность и идею, чуждые ее господствующим идеалам. Умела ценить идеализм, как таковой. — Да, но не всякий. И не всякого идеалиста заносила в святцы. Занесла старых славянофилов, но отвергла новых. Занесла Чаадаева, Печорина, Вл. Соловьева, но отвергла Хомякова, Гоголя, Победоносцева.

Говоря простым языком, русская интеллигенция «идейна» и «беспочвенна». Это ее исчерпывающие определения. Они не вымышлены, а взяты из языка жизни: первое, положительное, подслушано у друзей, второе, отрицательное, у врагов. Если идейность замечает религию, то она берет от нее лишь догмат и святость. Такая система обыкновенно неспособна развиваться.

Она гибнет насильственно, вытесняемая новой системой догм, и этой гибели идей обыкновенно соответствует не метафорически, а буквально гибель целого поколения. Святые неизбежно становятся мучениками.

Только беспочвенность, как идеал (отрицательный), объясняет, почему из истории русской интеллигенции справедливо исключены такие, по-своему тоже «идейные» (но не в рационалистическом смысле), как Самарин, Островский, Писемский, Лесков, Забелин, Ключевский и множество других. Все они почвенники — слишком коренятся в русском народном быте или в исторической традиции. Поэтому гораздо легче византисту-изуверу Лентьеву войти в Пантеон русской интеллигенции, чем этим гуманнейшим русским людям.

Указанные нами признаки интеллигенции подтверждаются жизнью; что, взаимно дополняя и раскрывая друг друга, они дают необходимое и достаточное определение: русская интеллигенция есть группа, движение и традиция, объединяемые идейностью своих задач и беспочвенностью своих идей.

Лицо России

У всякого рода есть родина, но только у нас — Россия. Чтобы быть живой и действенной, любовь должна быть личной. Не «любовь к любви», а любовь к лицу. Любовь — как бы мы ни старались скрыть ее имя в холодных понятиях солидарности, чувства общения, социальной связи — есть начало, скрепляющее всякое общество. Без нее высвобождается хаос противоречивых стремлений групп и личностей, начинается процесс распада. Ни механической силе и ни проблематическому сознанию общих интересов (общий интерес — всегда софизм) не растопить, не сплавить в единство формы этническую материю. Государство чудится самым внешним и грубым из человеческих объединений. Но оно может жить лишь ценой общих и вольных жертв, как непрерывное горение костра, поддерживаемое валежником в лесу.

У части русских специалистов проснулось сознание права на отечество, как самостоятельную ценность.

Но прежде всего хочется отдать себе отчет в том, что мы нашли, что мы любим?

Трудно выразить лицо России, как все живое и все близкое.

Что ощущалось всего сильнее в образе родины? Ее природное земное бытие: линия ландшафта и воздух родных полей или лесов. Пусть убогая, но милая родина не могла быть вытеснена из души ни мягкостью и живописностью европейских урочищ, ни сладким обаянием юга: это было в крови, сильнее нас.

На чужбине мы начинаем любить и раздражавшее прежде, казавшееся безвольным и бессмысленным, начало народной стихии. Среди формальной строгости европейского быта не хватало нам привычной простоты и доброты, удивительной мягкости и легкости человеческих отношений, которая возможна только в России. Здесь чужие в минутной встрече могут почувствовать себя близкими, здесь нет чужих, где каждый друг другу «дядя», «брат» или «отец».

Пусть ныне замутилась ненавистью эта человечность — мы знаем: страсть отбывает, и лицо народа просветлеет, отражая «нерукотворный Лик».

Еще недавно мы верили, что Россия страшно бедна культурно, какое-то дикое, девственное поле. Нужно было, чтобы Толстой и Достоевский сделались учителями человечества, чтобы алчные до экзотических впечатлений пилигримы потянулись с Запада изучать русскую красоту, быт, древность, музыку, и лишь тогда мы огляделись вокруг нас. И что же? Россия — не нищадка, а насыщенная тысячелетней культурой страна — предстала взорам.

Совсем недавно, после первой революции нашей, совершилось это чудо: воскрешение русской красоты, не сусальной, славянофильской, провинциальной, а строгой, вселенской и вечной. Мы не успели пересчитать наши церкви-музеи, описать старые города-сокровища, не успели собрать нашу живопись. Но сколько открытий уже сделано. Мы знаем, что в темной, презираемой иконе тайлос живописное искусство дух захватывающей мощи. Война прервала в самом начале эту работу их изучения. Мы к ней вернемся. Если Россия пала навеки — мы не верим в это, — тогда мы будем с лопатой в руке рыться в ее могилах, как на священной почве Греции, чтобы спасти для мира останки божественной красоты.

Культура творится в исторической жизни народа. Не может убогий, провинциальный исторический процесс создать высокой культуры. Надо понять, что позади нас не история города Глухова, а трагическая история великой страны, ущербленная, изувеченная, но все же великая история.

Лицо России не может открыться в одном поколении, современном нам. Оно в живой связи всех отживших родов, как музыкальная мелодия в чередовании умирающих звуков.

Пусть для других звучат насмешкой слова о ее славе. Пусть озлобленные и маловеры ругаются над Россией, как над страной без будущего, без чести и самосознания. Мы знаем, мы помним.

Государство русское, всегда пугавшее нас своей жестокой тяжестью, ныне не существует. Мы помогли разбить его своего ненавистью или равнодушием. Тяжко будет искупление этой вины.

Искушая грех аскетизма, мы должны отбросить безразличность к телу, к материально-государственному процессу. Мы будем заново строить это тело до последней его клетки.

Нам придется сочетать национальное с общечеловеческим. Мир нуждается в России.

Отрывки из статей Г. П. Федотова «Лицо России», «Трагедия интеллигенции», «Будет ли существовать Россия?», «Защита России», «Федерация и Россия» скомпоновала Ада Сафарова.

ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПРИМЕННО НАЗВАТЬ...

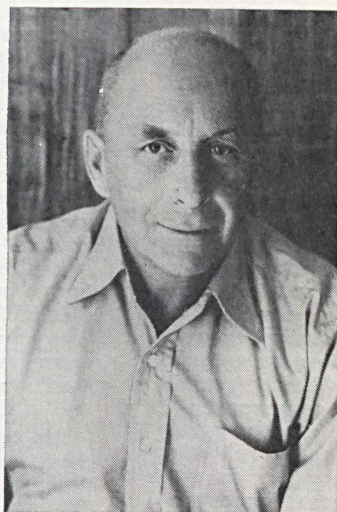


**Говорова
Елизавета Антоновна**
График
искусствовед

Заслуженный деятель искусств
Казахской ССР
1893—1974

Училась в школе поощрения
художеств и в студии Цион-
глинского, в школе Добужин-
ского (1912—1919) и в инсти-
туте истории искусств. Знала
французский, итальянский, не-
мецкий языки. Жила в Ленин-
граде.

Репрессирована в 40-х годах.
Подробности неизвестны. Пос-
ле освобождения жила в Ка-
захстане, с 1956 года — в Ал-
ма-Ате.



**Храпковский
Михаил Борисович**
График, иллюстратор

1906—1959

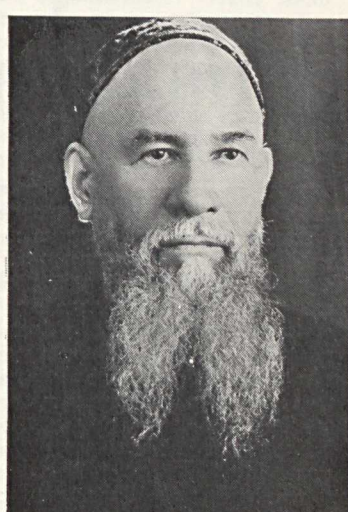
Дворянин. Окончил Вхутемас
в Саратове (1918—23). Уча-
ствовал в оформлении совет-
ского павильона на Всемир-
ной выставке печати в Кель-
не. Работал в издательствах.
Репрессирован в 1940 году в
Москве. Приговорен к 8 го-
дам ИТЛ и пожизненной ссыл-
ке в Джамбульскую область
(Казахстан). В феврале 1955
года реабилитирован, поселил-
ся в Алма-Ате.



**Теляковский
Всеволод
Владимирович**
Художник театра

Заслуженный деятель искусств
Казахской ССР
1894—1963

Дворянин. Сын директора им-
ператорских театров в Петер-
бурге. Окончил классическую
гимназию, Академию искусств
в Париже. В России занимал-
ся под руководством К. Коро-
вина и А. Головина. Был по-
мощником последнего в Ма-
рининском театре (1918—1925).
Автор более 60 постановок в
оперных и драматических те-
атрах. Был репрессирован.
Подробности неизвестны. Со
второй половины 50-х годов
жил в Алма-Ате.



**Антощенко-Оленев
Валентин Иосифович**
График,

Заслуженный деятель искусств
Казахской ССР
1900—1984

Учился в Школе поощрения
художеств и во Вхутемасе у
Н. Н. Рериха, М. Шагала.
С 1928 года жил в Казах-
стане, работал в издатель-
ствах.

Репрессирован в 1938 году.
Подробности следствия и ре-
шение суда неизвестны. Срок
отбывал в Магадане. В 1957
году возвращается в Казах-
стан.



**Токай
Елена Людвиговна**
Живописец

Родилась в 1907 году в Венг-
рии. Училась в Венгерской шко-
ле изобразительных искусств
(1925—29) и Римской Акаде-
мии художеств. В 1938 году
ездила в Париж. В 1934 году
вышла замуж за советского
художника Акцинова Аркадия
Всеволодовича, в 1938 году
приехала с ним в Москву. Тог-
да же репрессирована, выслана
в Казахстан. С 1945 года
жила в Алма-Ате. В ноябре
1958 года выехала в Венгрию.

Обществом
«Мемориал»
подготовлена
выставка «Творчество
в лагерях и ссылках»
(Тверская, 46), где
экспонируются работы
художников, о которых
сообщается в этой
рубрике («ДИ», № 1—9).



**Иткинд
Исаак Яковлевич**
Скульптор

1883—1969

Посещал Школу живописи,
ваяния и зодчества, учился
у скульптора С. М. Волнухи-
на. Преподавал в Пролеткуль-
те, участвовал в выставках.
Арестован летом 1938 года,
выслан без суда из Ленин-
града на 3 года в село Зерен-
да (Жеренда?) в Казахстане.
В 1945 году поселился в Ал-
ма-Ате.



**Кукуруза
Сергей Васильевич**
График, сценограф

1906—1979

Окончил Киевский художест-
венный институт и Москов-
ский художественный инсти-
тут имени Сурикова; ученик
В. Н. Гегенмейстера.
Арестован в 1941 году. Осуж-
ден на 7 лет ИТЛ. Срок от-
бывал в Актюбинске, работал
на заводе ферросплавов, за-
ведовал библиотекой, оформ-
лял спектакли в Актюбинском
государственном театре драмы
(1947). В 1972 году переехал
в Каменец-Подольск, непода-
леку от которого родился.

Публикация

Валентины Тихановой

Меняйте всё, кроме названия

Инна Левшина

Начнем с того, что любые нынешние и завтрашние формы самоорганизации творческой жизни художника любой профессии — будь он живописцем, писателем, композитором — обязательно временные. И что вообще привитая нам за полстолетия уверенность в возможности существования вечных, стабильных, единых и единственных форм социальной жизни искусства крайне инфантильна.

Называясь и считаясь «творческими», наши художественные союзы фактически аннулировали естественный и основной посыл творческого объединения: сформировать, сформулировать идейно-эстетическое направление творчества по сравнению с другими направлениями; сделать это силами свободно и добровольно собравшихся в группу художников, объединившихся на то время, которое необходимо им для выполнения творческих задач.

Вместо этого в масштабе одной шестой создалось единое и единственное объединение, основанное на многоступенчатом подчинении одних его членов другим. Вступившие в этот единый и могучий Союз художники принимали заранее сформулированные идейно-эстетические ценности, причем сформулированные не ими, а для них и за них. Предавали анафеме, превращали в жуликов элементарный принцип формирования художественного союза: существование творческого группирования рядом с другими творческими группировками. Факт образования этого «другого» квалифицировался как «опасный» для общества в целом (нарушающий идейно-эстетическое единство), «антинародный», «антисоветский», «антипартийный»... Как «групповщина».

Оглянемся на сто лет назад, когда еще все было, как сейчас кажется, естественно и нормально. Разве не возникали новые эстетические задачи, как правило, в импульсах и формах протеста, отталкивания от «доказавшего», сформулировавшего, утвердившего себя направления? Передвижники, к примеру, отталкивались от Академии, мирискусники — от передвижников и от Академии, «союзники» (Союз русских художников) — от мирискусников... «Бубновый валет» возник как протест против отживающих, с точки зрения молодежи, живописных форм и «Мира искусств» и «Голубой розы»...

Протест мог формироваться и как отталкивание от эстетической платформы даже собственных учителей. Можно вспомнить, что в НОЖ (Новом Обществе Живописцев) оказались ученики Татлина, Малевича, Экстер, объединившиеся на платформе предметной и реалистической сюжетной живописи. В объединении «Бытие» (просуществовавшем до 30 года), пройдя конструктивистские увлечения учителей, собрались живописцы, исповедующие красочность, пейзажность, приведшие к «советскому жанру»...

На подобных примерах легко показать, что постоянное бурление, взаимоотталкивание и перетекание творческих группирований — естественный путь развития художественного мироощущения и мышления. По каким же мотивам, для насыщения каких потребностей возникали творческие ассоциации, союзы, группы, сообщества, товарищества?

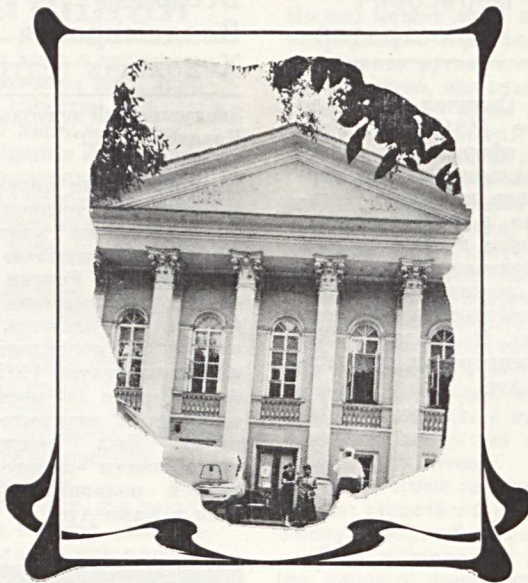
Вот, к примеру, объединения передвижников и мирискусников. Будучи антиподами по сути своих художественно-эстетических платформ, они могут быть отнесены к одному типу, поскольку сходным образом формулировали организа-

ционные и идейные цели. Организационно: собирая воедино силы, смогли пробиться к аудитории; идейно — поскольку, собравшись, каждая из групп смогла успешно сформировать художественную программу, социально-эстетические задачи.

Это были небольшие по количеству группы «штучного» подбора и осознанного союза с братьями по искусству, по отношению к действительности, по целям художественной деятельности.

При всей социально-эстетической антиподности этих двух объединений в основе их лежала идентичная по сути причина самого факта ассоциирования: это была мощная, созревшая творческая потребность развить и утвердить силами единомышленников свой способ мироощущения и мироотношения в искусстве.

Но вот проходит десятилетие, и «Союз русских художников», возникший в 10-х годах нашего века, продемонстрировал совершенно новую роль объединения. В задачах СРХ — собрать побольше людей талантливых, независимо от направления их творчества!.. Именно здесь художественное объединение превратилось во «всеядный» салон. В работе этих салонов «разворот на заказчика», благодаря чему возникают группирования, мотивы которых диктуются... вкусами потребителя.



Здесь впервые к организационно-идейным, эстетическим причинам образования творческих объединений добавляется новая — рыночная! И тут же оказалось — вот что значит естественная жизнь, — что, как это ни удивительно, именно рыночный механизм стимулировал свободу художественного самовыражения. Появляются безжурные выставки. Учет реального разнообразия вкусов социальных групп (здесь и петербургская сановная аристократия, и московское купечество, и новые промышленники, различная интеллигенция, «простой народ»...) ведет к разнообразию не только тем и манер, но и предлагаемых на продажу форм — произведений: помимо дорогой крупномасштабной живописи, экспонируются рисунки, этюды, эскизы; популярны известные имена, но поощряется и молодежь...

Итак, мы видим, что собрание художников в группу имело под собой два мощных мотивационных механизма. Один — потребность утвердить в духовной жизни сходные для собравшихся идейно-эстетические и профессиональные ценности. И другой — необходимость социальной защиты художника (вне прямой зависимости от его художественного направления). При этом, подчеркиваю, — творческие задачи поднимают планку избирательности и избранности вступающих в творческую группу; социальные же предполагают большую массовость объединений, их индифферентность к собственно творческим аргументам.

Нетрудно заметить, что в самодвижении культуры сложились два параллель-

ных принципа, ведущих к объединению лиц художественных занятий: один из них ведет к творческому союзу, другой — к профессиональному. Когда оба этих принципа кладутся в основу одной организации, эта организация становится внутренне конфликтна и противоречива. В зависимости от социальных обстоятельств она «выруливает» все равно к той или другой цели.

Сегодня многие задают вопрос: может быть, не выполняя своих собственно творческих функций, наш большой Союз художников выполняет функции профессионального союза? Но дело как раз в том, что выполняет он их очень плохо.

Профессиональный союз должен обеспечить социальную защиту своих членов как внутри Союза, так и от покушений извне. Защищать профессиональное и человеческое достоинство художника, обеспечивать право на труд и охрану труда, на отдых и на зарплату, защищать от социально-бытовых тягот, от диктата общественно-политических властей и производственной администрации...

Но сегодня художники разбегаются по товариществам, кооперативам, арендным предприятиям, межцеховым объединениям, выставочно-салонным братствам... именно потому, что только эта «арендно-кооперативная» деятельность может защитить их право на труд и на нормальную оплату труда, обеспечить независимость от худфондовского и производственного управленческих аппаратов.

С другой стороны, почему же художники предпочитают при этом числиться в Союзе? Потому что по существующему законодательству государство жалует определенные льготы только членам творческого союза (посильная арендная плата за мастерскую, льготное налогообложение производственных и торговых предприятий Худфонда и т. п.). Поколебись сегодня эти льготы, жалованные государством, — угроза чего уже неоднократно нависала в последнее время над СХ, — у художника не осталось бы никаких причин, кроме привычки, — держаться за свое союзное членство.

...В начале века потребность художника в социальной защите удовлетворялась в свободном ответе на требования свободного рынка. Потребитель из времен «серебряного века» российской культуры существовал в атмосфере естественно сложившегося плюрализма вкусов, мнений и потребностей (конечно, с преобладанием консервативного букета ожиданий, что также закономерно для массового потребителя изобразительного искусства).

В те не столь далекие от нас времена самоорганизация художников (в их выставочной и коммерческой деятельности) все же определенную социальную защищенность творцам приносила. Складывалось и то направление художественной жизни, которое во всем мире постепенно превратилось в меценатскую и продюсерско-менеджерскую части инфраструктуры. У нас же остановилось на именах Третьяковых, Дягилевых, Морозовых, Мамонтовых, Рябушинских, Ушаковых..., а впоследствии перешло в функцию творческого союза, его профсоюзной направленности.

Думаю, что сегодня надо бы использовать время и психологию перестройки для превращения существующих структур Союза (и Худфонда), действительно, в профсоюз. Но, упаси Бог, брать для этого модели, на которых работает наш нынешний ВЦСПС и его многочисленные подразделения. Все, что нужно для художника, мы можем найти в опыте отечественной меценатской деятельности рубежа веков, в опыте сегодняшних стачков, в принципах социальной защиты художественной культуры, сложившихся за рубежом. Короче, процесс перехода СХ СССР (как и других творческих союзов) на рельсы профсоюзной работы — процесс поисковый и — длительный.

Сегодня в недрах переходного периода безусловно уже начинает складываться скелет некоей новой, желаемой нами структуры. Видимо, в каком-то виде это будет Центр, обращающийся с глобаль-

ными проблемами социального существования искусства законодательной, исполнительной и политической власти страны; собирающий силы под всесоюзные проекты конкурсов, выставок, фестивалей, культурных акций и т. д.

Видно, понадобится также учреждение, пользующееся механизмом общественного и государственного меценатства искусства, доводящее вклады общества и государства до глобальных культурных программ, разрабатывающее принципы поддержки некоммерческого крыла художественной культуры. Это учреждение, будучи, видимо, исполнительным органом центра, компетентно — силами экономистов, юристов и хозяйственников — должно бы обслуживать профессиональные потребности художественной братии.

Что же касается собственно сотрудничества заинтересованных в профессиональном общении, товарищеском объединении людей, то думаю, что получившие право на творческую независимость художники, владеющие собственными средствами производства и продуктами своего труда — не заставят себя долго просить. Их ассоциирование — результат требований времени, художественного сознания, гражданских и профессиональных темпераментов самих художников. Содружеств, товариществ, союзов, групп, объединений может сложиться непредсказуемо много. Группы станут образовываться и расходиться, исчерпав идейные и эстетические, коммерческие или производственные задачи своего содружества... да и просто — интереса друг к другу... ну, чтобы все было «как у людей»...

Уже утверждены законы, ведущие нас к многоукладности экономических отношений и форм собственности. Превратившись в реальность, эти декларации и законоположения могут создать новую социальную среду, условия крайне благоприятные для жизни и творчества художника. Разумеется, не будем обольщаться, потому что от провозглашения до осуществления большой путь. Художник как «хозяин» своего труда, результатов своего труда, как владелец или совладелец своей материальной производственной базы... как, наконец, суверенная личность и суверенная ценность для общества и государства... — явление от нас достаточно отдаленное. Глубина убежденности во вторичности всего «настроенного» — в социальном генотипе нашего общества. При сложившейся общественной психологии на протяжении ближайшего времени (будем считать его «переходным») — ни общество, ни государство не смогут услышать голос художника. Как бы убедительны ни были его заявления о своих правах, нуждах, потребностях, своих притязаниях на место в обществе — никто не услышит, если голос этот исходит от единичного человека, от малой группы и вообще от какой бы то ни было «группы». Говорить со структурами управления в переходный период можно будет только от имени «всех художников».

И вот в выполнении этой представительной (от «всех») функции — как выясняется — главная задача существования общесоюзного творческого союза. Союз художников СССР (равно как и Союз кинематографистов или писателей) сегодня и завтра необходим как Собирательный Творческий Субъект — прежде всего для диалога с властью. А потому мой совет — ни в коем случае не убирать из названия слова «творческий», даже по сути становясь профсоюзом.

Впрочем, для выполнения этой задачи — контактов с Советом Министров, Верховным Советом, Президентом и т. д. — нет никакой необходимости содержать громоздкие курирующе-контролирующие, поощрительно-карательные руководящие аппаратные структуры. Информационный центр с банком данных по всем параметрам художественной жизни страны да выборная группа представителей этой жизни (Совет, Правление, Бюро, Попечители...), в которой персонализируется «собирательный творческий субъект» — вот, собственно, и все, что требуется от аппарата в его всесоюзном варианте.

Воспоминания о Фаворском

Моисей Рабинович

Я был студентом 4 курса ЦХПУ*, эвакуированного вместе с московским изоинститутом в Самарканд (конец 1941 г.). Как-то утром пришел к нам в «мужскую мечеть» (общежитие) А. П. Барышников (тогдашний директор ЦХПУ, впоследствии МИПИДИ) и объявил: «С завтрашнего утра в вашей группе будет вести рисунок и композицию В. А. Фаворский, а в вашей (другого курса) Р. Р. Фальк — живопись».

...Что мы, студенты, знали об этих художниках? Очень мало. Они профессора ужасного Вхутемаса, чуть не погубившего русскую реалистическую живопись, и, конечно, что они формалисты...

В этот день мы занимались живописью. Преподавал известный многим поколениям студентов профессор Н. Х. Максимов. Обсуждая эту новость, он не рассеял наши сомнения, скорее наоборот: «Это очень образованный, очень талантливый, очень умный и сильно влияющий художник, но не нашей, не русской школы, и с ним нужно быть осторожным. Подпав под его влияние, себя потеряете и художниками вряд ли будете».

Фальк в тот раз не упоминался. Между прочим, Н. Х. Максимов и одно время преподававший у нас А. В. Шевченко считались в группе настоящими художниками, в отличие от других, более или менее симпатичных, но скучных преподавателей. Суждение Николая Христофоровича было для нас очень весомым, тем более, что его мнение являлось скорее всего и мнением С. В. Герасимова, авторитет которого был абсолютным. (Впоследствии, через много лет, узнал, что Фаворский был принят профессором ЦХПУ по рекомендации С. В. Герасимова.)

Вечером наше общежитие (примерно в 20 коек) обсуждало эту новость.

Три-четыре копилки колебали темноту. Лица студентов освещались их же восклицаниями. Ярче всех лицо Лени К. Сви́репо-растерянные черные глаза и опухшее от голода (зима 1941 года!) широкое желтое лицо, блестящие даже в темноте черные волосы а ля Бродский. «Братцы, пропали! Тупой сухарь немецкий... Репина не любит и не признает! Понять у него ничего нельзя — одна заумь, ничему не научимся».

Выясняется: Леня уже встречался с Фаворским в каком-то учебном заведении и сбежал от него. Кто-то удивляется, зачем нам преподаватель-иллюстратор, если мы должны стать керамистами, металлстами-ювелирами и скульпторами по дереву! Кто-то соображает совсем просто: да не о нас там думают и не об искусстве, а спасают «знаменитых» от голода. И на том спасибо, если хоть порядочные люди будут.

Большинство, прижатые голодом, холодом и темнотой к своим койкам, внешне безучастны.

Как все, я лежу, думаю, стараюсь разобраться:

...Не признает Репина? — Небось чепуха, ленина фантазия... Не любит Репина? Но его и вправду любить трудно, Это Фаворскому плюс. Заумный? Но для Лени все, выходящее за пределы непосредственного ощущения, заумно. Вспомнилось: до института, еще в студии ВЦСПС, года за четыре до этого вечера, С. С. Бойм озадачил, сказав мне: «Поставил бы тебе, Рабинович, за рисунок 5, кабы не было похоже на Фаворского. (Быть похожим на него, выходит, плохо?) Гравюры его я, конечно, видел, но рисунки — никогда. Как он рисует? Хорошо бы об умное мозги поточить. На худой конец, даже об заумное, чем об набившие оскмину скучнейшие затверженности. Столкнувшись с заумным, может, оценю гладкую скучнятину? (Свет — тень, свет — тень... теплое — холодное, теплое — холодное...) Все-таки, за что же его поперли отовсюду? Видно, отстал в чем-то, несмотря на свою славу. А коли выдохся, может, и по старости, то куда его? Конечно, к нам! Не устроили же его к «изотикам» (студентам изоинститута)? Кажется, интересного ждать нечего. Не потому же его не ценят, что, как Рембрандт или Сезанн, вперед ушел? (Тогда представить себе такое мне было невозможно.)

Утром в саду в Регистане нас встретил высокий, худой, явно, как и мы, голодный, бледный, с седой бородой человек. В кепке, в солдатских ботинках и бумажных брюках. Коричневое грубой шерсти пальто вспоминается мне почему-то как домотканый деревенский (мужицкий) армяк. В руках небольшой альбом.

— Здравствуйте, я — Фаворский Владимир Андреевич. Мне поручено заниматься с вами рисунком и композицией. Сегодня рисунком. Мастерской нет, модели нет, погода сносная, будем рисовать пейзаж. — И, поворачиваясь, показывая во все четыре стороны: — Хотите сюды, хотите туды или туды. У нас три часа, — пожалуиста.

Рисовать я любил, да и необходимо было — жизнь продолжается, учеба, как ни странно, тоже.

Выбирая мотив для рисунка, невольно задумывался о несопадении яви с представлением о профессоре «не нашей, не русской школы». Ладно, там видно будет. Мой мотив был: на переднем плане земля, осенние деревья без листьев. Справа, поодаль, телеграфный столб, слева, в том же примерно плане, минарет. И небо.

Рисую и, как много раз раньше, сталкиваюсь с мучительной для меня загадкой. Одно время казалось, что страдаю какой-то болезнью глаз. Еще в студии ВЦСПС я пожаловался А. И. Ржевникову, что все время приходится рисовать и переделывать, поскольку кажется, что в натуре все шевелится и меняется, очень озадачивало и тревожило «шевеление» в неподвижных интерьеры и натюрморте. Ржевников ответил: «Это хорошо, надо добиваться, чтобы на бумаге или холсте так же шевелилось, как в натуре». Рисовать стало еще трудней и мучительней. Спрашивал других, и ответ был прост и ясен: «Что у тебя там шевелится? Не мудри! — Любишь ты всякую заумь». Или: «Ты что — формалист?» А то и вовсе по-приятельски: «Формалюга ты». И вот снова знакомое. Рисую, ясно вижу, что минарет и столб наклонены в противоположные стороны. Продолжая работу, замечаю ошибку, оказывается, стол и минарет клонятся друг другу навстречу. Исправляю замеченную, как мне кажется, ошибку и рисую дальше. Че-

* Центральное художественно-промышленное училище.

рез какое-то время выясняется, что резинкой тер и передельвал зря, что начинал верно и наклонены минарет и столб противоположно. Вернуться к началу? Спихиваюсь: надо раз и навсегда выяснить, как же они на самом деле стоят?

Мысленно прикидываю: отвес отдельно на минарет и отдельно на столб и — новое дело: они просто вертикальны. Но глазу невыносима эта правильность. В чем выход? Согласен передельвать сколько угодно раз, но как?

Недоверие к своим ощущениям и досада на мучающее меня свойство все осознать и, в сущности, осложнять (рисуют же другие, не забираясь в дебри, — как вышло, так и вышло) обозлили меня — махнул на все сомнения и путаницу и стал яростно рисовать землю, небо, деревья...

И в этот момент почувствовал на плече руку и спокойную просьбу: «Разрешите взглянуть?» Передаю рисунок Фаворскому. Владимир Андреевич не торопясь, очень внимательно, разглядывает пейзаж, рисунок и говорит, что ему нравится такое отношение к бумаге (я не тушевал) и внимательность, но землю ему кажется интересней пространственно построить с помощью деревьев... Слушаю, но не очень внимательно. На уме другое. Спросить? Или лучше не связываться... Перебиваю и спрашиваю, как, по его мнению, минарет и столб падают: друг другу навстречу, в разные стороны или стоят вертикально? Посмотрел Владимир Андреевич туда, на меня и сказал: «Это зависит от вас». (Не зря, думаю, в формалистах ходит.) «Что же, — снова спрашиваю, — как хочу, так и рисую?» Владимир Андреевич качает головой и твердо: «Нет, глядите: если смотреть на землю, то столб и минарет падают навстречу, если же разглядывать небо, они падают противоположно». Недоверчиво слежу глазами. Проверяю (натура передо мной). И, удивительное дело, ясно вижу: это действительно так. Выходит, могу так, могу этак? А как же надо? «Это вы должны сами решить — нравится вам земля или нравится небо». А как быть с перспективой? Ведь там вертикаль неприкосновенна, а за перспективой стоит Леонардо. «Ну, это воля ваша, хотите верьте перспективе, хотите — собственным глазам. Простите, пойду знакомиться с другими».

А я, как оглушенный, стою и все проверяю и проверяю. Это что же, академический отвес, по которому строят модель, не серьезен? Рядом стоящий человек не вертикален? Дома (!!!) падают? И вынужден согласиться: да, не серьезен, да, не вертикален, да, падают. Мне открылся мир, где отношения зависят и от меня, моих глаз и с отвращением и презрением отвергается своеволие («Я хочу»). Надо видеть глазами, собственными; верить им и, сколько возможно, понимать.

Совестно было за вчерашние и сегодняшние предвзятые рассуждения. Передо мной был человек, художник, не только больше меня понимающий и знающий, как и большинство других преподавателей, но и острей, шире, цельнее и богаче меня видевший природу. Это стало ясно за несколько минут разговора. И радостно волновало — ведь это только начало.

Было и досадно, сколько лет, сколько учителей, да и просто знакомых художников... Допустим, они не знали, а может, это казалось им неважным или побаивались, но я сам, почему сам не увидел и не осознал, когда так все просто и ясно?

Вечером общежитие обсуждало первое знакомство с «Бородай» (В. А.). Кто-то поинтересовался, понял ли я что-нибудь? Удивился моему одобрению и моему интересу к его высказываниям. Но моя попытка объяснить не удалась, ни в этот, ни много раз впоследствии, пока, наконец, не получил: «Что, бабда, заладил: вертикаль, вертикаль, мы с тобой кто — землемеры или немцы? Мы художники, и ни алгебра, ни линейка нам не к чему!»

Бедняга! Такие невинные отвлеченности, как вертикаль или диагональ в применении к искусству, казались ему зауем или вражеским поползновением на эмоциональные стороны русского творческого начала.

ПУССЕН

Идем по Ташкентской ул. Самарканда, мимо рынка, кажется, в «скульптурную мечеть». Идем всей группой.

Владимир Андреевич заговорил о Пуссене, дескать, здесь, в тених рефлексы теплые, как в картинах Пуссена, затем, увлекшись, вообще о Пуссене. О том, как легким и тяжелым цветом (их весовыми отношениями) строит он пространство своих картин.

О трудно понимаемых (Фаворским!) письмах Пуссена, где он пишет о неких модусах, по которым картины компоновались им по-разному (в разных модусах), в зависимости от необходимого в них настроения. Одно дело — битва, а другое — вакханалия. Все это туманно и доходит трудно.

Неожиданно вспомнилось: 1937 год. Студия ВЦСПС, А. И. Ржевников ставит модель и шутит: «Рабинович, Пушкина знаете?» Митю? Знаю, симпатичный мальчик и пишет хорошо.

«А Пуссена?» Картины видел. «А любите?» Я молчу. «Вам всем нужно, обязательно, полюбить Никола Пуссена!»

Часто бывая в Музее изящных искусств, каждый раз разглядываю его картины с надеждой полюбить такое искусство, но как? Легко любить Рембрандта! — Ренуара, Сезанна, Ван Гога, Матисса, даже Пикассо — пожалуйста! Но как полюбить Пуссена? Именно полюбить. Понять можно. Совершенство композиции и особенно рисунка прозрачно и, мало-мальски знакомому с изобразительным искусством, доступно.

И вот в который раз стою у картины «Суд Сципиона» с тоскливой надеждой любить... «Что тут торчишь?» Оборачиваюсь, оказывается, Дорохов (Константин Гаврилович, тоже преподаватель студии ВЦСПС).

Помогите, прошу, полюбить Пуссена. Лицо Дорохова круглое, близорукое, добродушное искажается гримасой отвращения и с неожиданной яростью: «Ненавижу не только Пуссена, но всех его любителей!»

Вспомнив все это, говорю Владимиру Андреевичу: «Странно и непонятно отношение к этому художнику. Знаю человека, ненавидящего не только Пуссена, но и всех, кто его любит». Владимир Андреевич останавливается, со своей высоты меня, маленького, изучающе и недоуменно разглядывает, гладит бороду и степенно, с достоинством отвечает: «Пусть он не любит и меня, а я Пуссена любить буду».

Через какое-то время до меня дошла вся бестактность моей выходки и его фантастическая терпимость. Особенно на фоне прежних моих преподавателей.

И мне очень захотелось полюбить Пуссена.

ФОРМА ЦВЕТА

«Миша, неужели правда, что тебе Фаворский нравится? — мне сказали об этом — я не поверил», — спросил меня знакомый изотик, между прочим, график.

Да, говорю — нравится.

«Слушай, рисует он сухо, деревянно, гравюры плоские, а теории... господи... цвет круглый, цвет квадратный, и даже треугольный, как бы тебе, Миша, самому...» — и покрутил пальцем у виска.

При встрече с Владимиром Андреевичем спрашиваю об этой теории. Он улыбается, подтверждает, но говорит — это не теория. Однако мне показалось очень интересным. (Посуди, любознательный художник, сам.)

Краска становится цветом благодаря отношениям с окружающим. Для живописца это элементарно. Как же превратить сырую черную краску в разного качества черный цвет? (В черной гравюре одна краска — черная, кроме цвета бумаги.) Ясно — тоже отношениями.

Но если цвет вообще поддается какой-либо словесной характеристике (холодный, теплый, темный, светлый, легкий, тяжелый...), то с разными черными это не получается.

Благодаря редкой наблюдательности и изобретательности Владимир Андреевич заметил: если одной и той же черной краской закрасить квадрат, круг и треугольник — черный цвет становится различным. Это маленькое открытие облегчило ему договариваться с учениками и товарищами при совместной работе над гравюрами — где-то брать (гравировать) круглым, где-то квадратным, а где-то треугольным черными. Им в работе это помогало.

Это, конечно, тонкость, изощрение, те самые «чуть-чуть», без которых искусства не бывает. Я не гравер, и такого опыта у меня нет — не могу, ткнув пальцем в какое-нибудь место гравюры, определить, каков данный черный: треугольный, круглый или квадратный. Но для меня наслаждение выяснять отношения разных черных и белых в гравюрах Фаворского. Наслаждение такое же волнующее, как созерцание цветопространственных отношений в живописи Матисса, — без всякой натяжки.

Но попробуй объяснить человеку нечто рациональное, если он обучен и позволил воспитать себя на культе удалой, утробной работы, «а ля прима». Если главное не широта, пытливость и богатство художественного видения, а ширина кисти и ее свист во весь холст.

А осознанная, опосредованная и сдержанная работа воспринимается как чуждая артистичности и эмоциональности.

Для такого — рисунок Фаворского сух и деревян. А живопись Сезанна — неумела, аналитична, холодна и даже бесчеловечна.

Для такого — пространство это эффект оптики, а древнерусские иконы. Матисс, Пирсманашвили, П. Кузнецов и даже Савьян нечто плоское, лишнее пространство, детский лепет и примитив. Но нельзя объяснить и его антиподу-двойнику, отринувшему широкую кисть и взявшему самую маленькую, наивно подменившему богатство отношений оприходованием другого богатства — деталей предмета.

Общее у них — невосприимчивость к целому и недоразвитая, невоспитанная склонность к открытиям, в данном случае частей целого, и исследованию их отношений.

Какое же творчество без какого-либо открытия?

Читатель, я надеюсь, помнит, что это рассуждения сорокалетней давности.

ЛАНСЕРЕ

Владимир Андреевич рассказывал:

«Лансере, подтрунивая над Грабарем, поделившимся своим новым методом писать картины (нанимать актеров, гримировать и одевать их согласно надобности, ставить в необходимые ему позы в нужном интерьере и писать прямо с натуры — и полече, и против натуры поменьше согрешить), добавлял (издеваясь): Игорь Эммануилович полагал, что занимается композицией!, а по мне, закончил Лансере, для красоты и соврать можно.

В композиции, — продолжал Владимир Андреевич, — Лансере, конечно, понимал, и действительно — какая у Грабаря композиция? А образ героя разве построил так? — позирующий артист выйдет и ничего больше.

Но с тем, что для красоты можно врать, и с Лансере не согласен».

ВАНЬКА-КЛЮЧНИК

Высказывания Владимира Андреевича, скромные, ненавязчивые, об окружающих всех нас новых явлениях, людях, деревьях, животных, цветах, незнакомой музыке, песнях, орнаментах, архитектуре, обычаях, разных языках, его удивление и благородное уважение ко всему этому, где была ясна всем его необычайная наблюдательность как художника, огромные знания, мудрость и простота, невольно заставляли внимательно прислушиваться, а

иногда принимать на веру и такое, чего не очень понимали. Это в общем.

Но было даже так:

Здравствуй, Миша, хорошо, что я тебя встретил. Ты же знаешь мое отношение к Фаворскому, ты понимаешь — я живописец, я люблю живопись. Нет, (шепотом) Репина не люблю, нет, нет, не Репина. Я люблю живопись, человечность: я люблю Ренуара. Ах, Ренуар! А эти разные графические рассуждения. Мертвые диагонали, вертикали, пространства прямые, пространства обратные, то на этом, это на том... Нет, Миша, как могут мне нравиться его гравюры, если в них одна черная краска? Я люблю цвет! Живопись! Ренуара! Иконы тоже не люблю — люблю импрессионистов. Ты не обижайся, я знаю, ты ему в рот глядишь, каждое слово ловишь, что-то в нем находишь, чему-то учишься. Ты не обижайся, я тебя уважаю. Честно. Уважаю. Я рад, что встретил тебя. Я из Регистана и только что слышал, как Фаворский с Машенькой в два голоса пели «Ваньку-ключника». Ты пойми, я учился музыке, я ее понимаю, я ее знаю, я ее обожаю. Я стоял за углом и плакал. Никогда не волновался так от пения. Понимаешь, так петь может только большой, нет, огромный, великий художник!

Во мне что-то перевернулось. Я, видимо, ошибался, что-то не понимал... И главное, так петь может только русский человек. Видно, болтовня это — о его не русской школе.

Что, говорю, тебе русская школа, если ты Ренуара больше всех любишь?

Да, Миша, ты прав, чепуха это все...

ЧЕЛОВЕК ИЗ КИШЛАКА

Владимир Андреевич пришел на занятия и рассказывает: «Сейчас видел старого человека, ехавшего верхом на ослике, видимо, бедного, из кишлака.

Любейшая старая, дешевая, затертая. Халат зановенный, чиненый, а за ухом роза!

Каково: с коричнево-оливковым лицом, с седой бородой и голубой чалмой?! Где такое увидишь?

До чего же народ узбекский цвет чувствует! Да и вообще красоте.

ЭВАК

На другой день после известия о нашей воодушевляюще-огромной победе под Сталинградом Владимир Андреевич говорил мне:

«Вчера приходил к нам, к Марии Владимировне, врач, очень хороший, небось знает его, старик еврей, — эвак польский, кажется, из Варшавы. Все его родные под немцами погибли. Я поздравляю его и весело пересказываю, сколько врагов побили, сколько взяли в плен, окружили...

А он, глядя на меня, грустно ответил: Вы помните, в Священном писании, когда Моисей выводил евреев из рабства египетского и они переправились через расступившееся Красное море и море снова сошло, губя наступающих преследователей, Моисей, заметив утопающих врагов, стал от великой радости петь и плясать. Бог, увидев это, крикнул в гнев вождю евреев: чему ты радуешься? — это все дети мои!..

Да, — медленно проговорил Владимир Андреевич, — мне пришлось краснеть».

Многие ли и сейчас посочувствуют Владимиру Андреевичу после такого признания? А тогда?

ИЗ ПРОШЛОГО И ... ИЗ БУДУЩЕГО

Показывать эскиз выставочному «Москва социалистическая» не разрешалось без рекомендации бюро секции. (Перестраховка? Не знаю, так некоторое время было.) Пришлось для начала показывать там.

Это был эскиз вазы для керамики («Гуляние на улице Горького»). Ваза — традиционное тело вращения, но силуэтом тулово напоминало гитару. Фигуры людей, гуляющих группами между липок, рисовались снизу вверх на выпуклой, вогнутой и снова выпуклой поверхности.

Председатель секции, глядя на эскиз, безнадежно разводил руками и предлагает членам бюро высказываться.

— Плоскость! Нарушена плоскость! (смертный грех «декораторов»).

Я легкомысленно огрызнулся: Нет тут плоскости. Тут поверхности, сочетание выпуклых и вогнутой.

— Это все равно!.. — И началось.

— Нельзя изображать на вазе пространство!

— Нельзя рисовать ракурсы на вазе!

— Нельзя на вазе светотенью лепить!

— Нельзя на вазе очень толстых рисовать и очень тонких!

— Нельзя исказить облик советских людей, изображая их на кривых поверхностях!

Какие-то «нельзя» я уже забыл. Оспаривать непонимание диалектики, тающей в основах изобразительности, было неуместным. Но на опасное в то время (1955—56 гг.) замечание об искажении облика советских людей пришлось опять огрызаться.

Древние греки как должное воспринимали изображение на «кривых» поверхностях своих героев и даже богов.

— А при чем тут греки?! — А при том, — возражаю, — что великая традиция — античность! Традиция эта жила и в итальянской майолике Ренессанса, да и в древнерусской арх...

Председатель внезапно: «Кто-нибудь поддерживает автора? — Никто! Все, товарищ, вы свободны».

— Спасибо, я подумую (и к выставочному...).

Председатель возмущенно перебивает меня: «Каково?! Никто не поддержал, отвергается единогласно. О рекомендации и речи быть не может!»

Взорвался и я: Подумаешь! — единогласно. Еще Энгельс заметил, что выяснять истину голосованием недостойно и неправильно.

Члены бюро возмущенно и неодобрительно загалдели. В этот момент ко мне, угмонив скандал, обратилась одна из вхутемасовок: «Миша, не ерешеньтесь. Вы знакомы с Владимиром Андреевичем Фаворским, я Вас у него видела. Мы, я вижу, для Вас не авторитеты, покажите эскиз ему, и он скажет Вам, уверена, все то же самое». Хорошо, — слукавил я находчивой вхутемасовке.

Да, слукавил. Буквально накануне злосчастного того показа посчастливилось мне советоваться с Владимиром Андреевичем. Я спрашивал, не стыдно ли такое показывать в МОСХе? (раньше не приходилось). Он с редкостной его внимательностью разглядел и ответил: «Чего им надобно, не знаю, по мне так годится». — Владимир Андреевич, а вы придиритесь!

Он поглядел еще раз и сказал: «У вас тут гуляют одни брюнеты, то ли французы, то ли грузины, хорошо бы сюда и блондинов».

Р. С. Древние греки писали черным по красному — мне пришлось в голову черным по зеленому (по белому черепку черным ангобом под зеленой глазурью). Вот и было впечатление брюнетов.

Надеюсь, читатель поймет и оценит справедливость замечания Владимира Андреевича.

Смех и грех, когда ученики думают и решают за своих великих учителей. Автор уверен, что такое несчастье всегда было и будет...

РАЗГОВОРЫ В РАЗНОЕ ВРЕМЯ

— Владимир Андреевич, — что такое хороший рисунок?

— Себе на этот вопрос ответил так: есть ракурс — есть и рисунок, нет ракурса — тогда вопрос.

— Владимир Андреевич, что такое композиция? Вокруг этого понятия столько накручено...

— Да, накручено. По мне, композиция — это решение времени. Зритель должен увидеть мгновенно целое и, зарядившись общим настроением, разглядывать, двигаясь. Во времени, по воле художника, а не как поало. Это главное. Всякие красоты — дело второстепенное, чепуха.

— Владимир Андреевич, по-вашему, что такое живопись?

— Мне хороша живопись пространственная. Такая, где цвет пространственен... когда пространство строится цветом.

Впоследствии много раз он приводил примеры живописи с пространственным цветом: древнерусская живопись, Пуссен, Сезанн, Матисс, розовый Пикассо, Павел Кузнецов, Петров-Водкин, Сарьян, Древин...

— Стилизацию, мне кажется, я вижу не ошибаясь, а сформулировать, что это такое, не могу, — не возьметесь ли, Владимир Андреевич?

— Попробуем: если за изображением не природа, увиденная или представляемая автором лично, а «пересказ», даже хороший, уже бывших изобразительных решений — это стилизация. Например: если видите нарисованную лошадь и вы не верите, что автор лично видел живую лошадь, а видел ее на иконах или на вазах у древних греков, в китайской живописи и т. д.

Как-то (через много лет) ходили по книжной выставке. Владимир Андреевич обратил внимание на иллюстрации молодого художника к «Метаморфозам» Овидия: «Помните рисунки Пикассо к этой же поэме? Мы там что видели? — Греков древних! А тут видим Пикассо, а греков — поминай как звали».

— Поглядеть бы, каков абстрактивист — не натуралист ли?

— Гоголь был кубистом.

— Как, Владимир Андреевич?!

— «Дайте мне семь аршин жены» — это что!

Смотрим монографию Матисса. Владимир Андреевич восхищенно:

— Лучезарный художник!

— Что прекрасный и лучезарный — это так, но вот эта, — говорю, — рука все-таки вне всяких ракурсных отношений...

Владимир Андреевич заулыбался и ответил:

— Простим Матиссу.

— Если пространственно, то и нравственно. Неужели это мыслимо доказать?

— Кажется, можно, попробую.

— Владимир Андреевич, как жить надо? По долгу надо бы так, по обстоятельствам приходится этак, а по совести надо бы вовсе иначе?..

— С этим вопросом, давно, еще гимназистами, ездили с товарищем в Ясную Поляну к Льву Николаевичу. Он нас принял, выслушал и ответил:

— Вы механику должны знать. Там есть закон параллелограмма сил. Помните? Одна сила тянет тело туда, другая — сюда, третья — еще куда-нибудь. Куда тело пойдет? Да по равнодействующей. И в жизни так.

Пришли на выставку эстампов в ЦДРИ (кажется, первую). Тороплю Владимира Андреевича найти сперва его линогравюры, а знакомиться с выставкой потом, но он:

— Почему? — я свою работу знаю, мне интересны другие.

— У-у-у, Фаворский! Век тебе не прощу, что меня в свое время профессором не сделал.

— Эх, милый Иван Семенович, кабы знал, какие потом профессора будут — конечно бы, сделал.

«Чтобы красиво писать, рисовать или лепить — надобно красиво видеть, — другого способа нет».

«Оттепель выпускает на свободу художественное наследие России», «Шок перестройки», «Глазго приветствует гласность» — эти и подобные заголовки сегодня заполняют художественные журналы Европы и Америки. Что пишут о нашем искусстве за рубежом! Об этом мы будем регулярно информировать читателя в разделе «Эхо».



Наталья Кислова

Евгения Симонова

- ¹ Cimaize, 1990, N 204.
- ² Glasgow Herald, 1989, 8.XI.
- ³ Herald, 1989, 1.XI.
- ⁴ The List, 1989, N 108.
- ⁵ Scotland on Sunday, 1989, 5.XI.
- ⁶ Scotsman, 1989, 30.X.
- ⁷ The Sunday Correspondent, 1989, 5.XI.
- ⁸ The Sunday Times, 1989, 5.XI.
- ⁹ Art in America, 1985, May.
- ¹⁰ Connaissance des arts, 1989, N 452.
- ¹¹ Domus, 1989, N 709.

ка очень разных стран, пусть и имеющих общую культуру; что если наши журналы посвящены современному искусству, — то подходы, взгляды, способы его описания — различны, и именно в этом заключается одно из оснований нашего бытия; что мы должны выбирать материалы для публикации согласно нашим собственным критериям, а не каким-то несуществующим объективным данным?.. Наконец, что проблемы нашего материального существования — иные, чем у них... Наша жизнь — это ежедневный риск... Наши позиции — ревностно-индивидуалистичны. Согласованность? Ее между нами нет»¹.

Размышления Ж.-Р. Арно пессимистичны лишь отчасти. Правда, итоги встречи журналистов и искусствоведов, по его мнению, скромны: решение обмениваться публикациями, углублять контакты... Но в конце концов все-таки осталось не так мало: впечатление «теплоты приема, любезности хозяев», а кроме того, «разбуженное любопытство... и желание идти дальше».

Ведь дело совсем не в том, что понять друг друга в принципе невозможно. Но «единство мира требует усилий». И прежде всего необходимо отыскать «общий знаменатель», некую исходную общую точку. «Сегодня почти забыто — и той и другой стороны, — что искусство, развивавшееся в России между 1907 и 1922 годами, стало одним из фундаментальных оснований современного искусства». Но забывая, что концептуализм восходит к «Черному квадрату» Малевича, а предтечей «ар-брюта» является неопрIMITив Бурлюков, «ничего нельзя понять в современном искусстве». Арно напоминает афоризм Г. Якулова: «Я шел с востока на запад, в то время как европейцы двигались с запада к востоку». Здесь-то и видится ключ не только к современному искусству, но и к взаимопониманию. «Возможно, как раз думая об этом прошлом, нам удалось бы обрести общие корни и попытаться понять наши нынешние расхождения». «Возможно, в наших дебатах надо было исходить именно из этого, а не из *tabula rasa* и того монолитного видения мира, которое позволило нашим советским друзьям полагать, будто стоит только встретиться, как мы с первых слов поймем друг друга...»

II. Сезон гласности в Глазго: открытия и обретения

Фестиваль советского искусства «Новые начинания» в Глазго (осень 1989 г.), программа которого (десяток выставок, не считая литературных встреч, лекций, концертов и т. п.) целиком была составлена британской стороной, привлек внимание к «несравненной гениальности и творческому дерзанию», проявленным русским искусством первых трех десятилетий века, когда «художественная жизнь Ленинграда и Москвы была, пожалуй, самой развитой в мире»². Об этом можно было судить в первую очередь по выставке «Мастерская семьи Родченко», ставшей «гвоздем» «сезона гласности». «По всей видимости, конструктивизм и супрематизм 20-х годов являются теми «старыми начинаниями», от которых отталкиваются предложенные нам «новые»³, то есть творчество «неофициальных» художников Н. Абакаевой и А. Жигалова, С. Шутова и других.

Впрочем, в интерпретации истории советского искусства, как бы ее ни оценивали: с точки зрения политических перипетий или эволюции мирового авангарда, — нередко обнаруживается схематизм. Призывая «критически отнестись к любой схеме, построенной на черно-белых крайностях», журналист Том Луббок приветствует фестиваль, «открывающий некоторые серые зоны»⁴. Многие авторы заметили, что особую «пикантность» фестивалю придали «любопытные контрасты, смесь официального и неофициального», а инициатива организатора мероприятия Криса Кэррела (директора центра «Третий глаз») оценена как «героическая попытка создать интеллектуальную, некоммерческую, но достаточно широкую панораму хорошего русского искусства XX века»⁵.

Но здесь-то и кроется «новая опасность»: провалиться в «черную дыру непонимания». Например, творчество Абакаевой и Жигалова, на первый взгляд, «легко понять в контексте международных моделей концептуального искусства и перформанса. Легко, да не очень: язык этих видов современного искусства всегда понимался очень немногими, а тут самый доброжелательный зритель сталкивается с дополнительными проблемами специфического национального характера»⁶. «Весьма существенно знание контекста»: скажем, серия Абакаевой «Археологические находки», «будь она создана на Западе, представляла бы интерес только с точки зрения личных переживаний. Но созданная в Советском Союзе в 1982 году, она имеет совсем другое значение. Каждая из ее работ... в сложной, опосредованной форме выражает требование связи культур и свободы творчества»⁶.

В «Красном квадрате» Жигалова критик видит «двойственное отношение к геометрическим абстракциям конструктивизма, супрематизма и т. д.»; не ускользает от него и ассоциация с Красной площадью. «Однако смысл еще более усложняется названием, которое дано в каталоге как «Красный квадрат: беглый взгляд удаляющегося геометра», а в экспликации как «Красный квадрат: прощальный взгляд на газовый счетчик, вышедший из употребления». О чем же может идти здесь речь — о толковании подтекста или переводе? Получается, что «каталог еще раз подтверждает нашу неспособность понять что-либо исходящее из Советского Союза... И пусть тем самым мы признаем свое поражение. Это признание отражает истину, хотя оно и прямо противоречит всем словам о «культуре как общепонятном языке», которыми были наводнены речи на целом ряде вернисажей». В связи с «Линией Маннергейма» С. Шутова возникает подозрение, «что многие другие картины тоже являются откликом на конкретные события. И никакого вреда не было бы от наличия соответственной информации в каталоге. Ведь так много уже потеряно на стольких фронтах, что хотя бы под сурдинку, но отчетливо должна звучать мелодия «открытий» и «обретений», — а эти выставки дают возможность сделать множество открытий»⁷.

Творчество «неофициальных» художников воплотило «освободительный взрыв». «Однако может ли искусство создаваться только силой противостояния? Должны ли мы аплодировать ему только потому, что оно выжило? Жигалов и Абакаева достигли гораздо большего». Они «обладают достаточной энергией и воображением, чтобы создавать захватывающие произведения искусства»⁸. Отношение к Сергею Шутову не столь однозначно: одних его выставка увлекла «блестящим колоритом и свежей волнующей образностью», показала «просто сногшибательной»⁹; другие сочли ее «вульгарной, напористой и сверхающей, но ничем не отличающейся на фоне большинства картин нью-йоркских художников 1970-х годов», разве что увиденных «через дальнотзорные очки»⁸.

Резко контрастирующая со всеми остальными, выставка студенческих работ «Академическая традиция» дала представление о советской системе обучения («одни считают ее смиренной рубашкой, другие усматривают в ней пользу дисциплины»²), а кроме того, стала поводом для догадок об одной из «серых зон», «живописи в стиле социалистического реализма — стиле, который так часто отвергается и который так редко можно увидеть»⁷. «Мы видим превосходный академический рисунок с натуры совершенно в том же роде, какой пропагандировали в Британии такие мастера, как Китадж и Хокни, справедливо убежденные в том, что приобретение этого умения — основа художественного обучения»⁸. Но вот «клаустрофобные дипломные работы»: «ужасающе безжизненные портреты и жанровые сцены, вызывающие ассоциации с ярко раскрашенными восковыми фигурами»³; «Создается ощущение, что это — не традиция, а просто герметически замкнутая во времени техника, для которой сту-

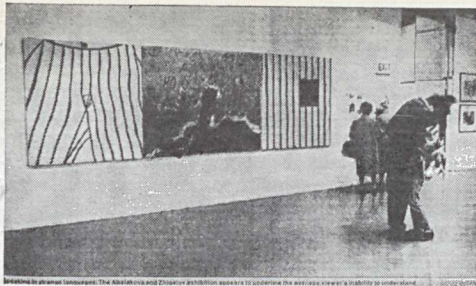
I. «Черный квадрат» — наше окно в Европу?

«Первая вещь, которую надо понять — это то, что мы друг друга не понимаем», — размышляет главный редактор журнала «Симэз», проведя два дня в редакции журнала «Декоративное искусство СССР».

Должно быть, многим, впервые прибывающим в нашу страну, знакомо чувство шока: отсутствие встречающих в аэропорту, двадцатидолларовый маршрут до гостиницы «Украина», попытка поужинать в валютном ресторане, где в придачу к «обязательным» водке и икре неизбежно подается «французский канкан»; десяток бесполезных телефонных звонков... И вот, когда терпение на исходе — на пороге номера появляется некто: элегантно, обходительный, прекрасно говорящий на вашем языке. Он накормит вас завтраком и ответит в нужное учреждение. «Извините, произошло недоразумение», — но все поправимо, сейчас же немедленно.

После чего настает черед сложностей иного уровня.

«Мы старались — и те, и другие — быть понятными... Первая вещь, которую необходимо понять — нас разделяет семидесятилетняя стена молчания... — размышляет главный редактор. — Как им объяснить, что мы не являемся какой-то глобальной сущностью? Что Запад — даже при том, что интернациональный характер современного искусства совершенно реален, — это мозаи-



денты (а это делает им честь) не могут найти разумного применения и которую они (может быть, именно по этой причине) применяют весьма неумело». «Как это ни парадоксально, но ни творчество Родченко, ни творчество его друзей... все еще не фигурирует в процессе обучения». «Сталинское наследие привело к всеобщей фальсификации истории, история искусства была также переписана. Советская система сохраняла умирающую традицию и отвергала живую»^{7; 3; 4}.

«Поднято много новых вопросов» — в частности, адресованных будущему. «Свобода тоже может стать своего рода смиренной рубашкой... Есть реальная опасность, что новая свобода может просто привести к однообразию в искусстве... Смогут ли оригинальные русские голоса устоять против соблазнов интереса к ним на Западе и нашей способности нивелировать, пастеризовать, дезинфицировать и упаковывать все новое и новаторское?»⁸

И в заключение — о курьезах газетных заголовков. Если в статье «Вымораживание творческой оранжереи» кто-то ожидает найти разоблачение недавнего подавления свободы искусства в СССР, то это — чистой воды недоразумение, хотя и вполне безобидное. Просто-напросто автор предположил, что пяти советским художникам, размещенным в неотапливаемых студиях, пребывание в Шотландии должно напоминать «краткосрочное заключение в Сибири...»².

III. Искусство и идеология: примирение?

В 1985 году Джейми Гэмбрелл, первооткрывательница для Америки неведомого (еще доперестроечного) мира советского искусства, писала об ощущениях, будто в Москве «нога твоя ступает по территории, коренным образом от всего отличающейся»⁹. Чувство удивления, пожалуй, преобладает в восприятии нашей страны зарубежными посетителями. Не так давно на французского журналиста Филиппа Жодидо произвела неизгладимое впечатление готовность советских властей возвести памятник жертвам сталинских репрессий. «Многие ли страны, в том числе и самые демократические, имели бы смелость вот так признать свои ошибки? Дала

художников. И поскольку возможности продажи кажутся «очень шаткими», остаются неясным, что это: «образец, призванный породить другие подобные инициативы, или же мизансцена для иностранных посетителей». Во всяком случае, «этот пример показывает, что пути перестройки иногда сложны»¹⁰.

Пока кто-то еще продолжает удивляться победному шествию советского искусства по западным странам, другие уже предостерегают недолговечность столь бурно завязавшегося романа. «Просветская история» — вот так, ни больше ни меньше, определяет известный французский критик П. Рестани нынешний настрой Запада, охваченного «гуманистической оргией»¹¹. «Забыт террор Робеспьера и Сталина», — пишет он, — «Запад весело переживает «конец идеологий» и радостно констатирует, что в Советском Союзе происходит то же самое... Перестройка позволяет нам иметь чистую совесть».

Ведь «с самого начала проблема идеологии препятствовала художественной идиллии между СССР и Западом». Конструктивизм — «первая государственная художественная религия» — был воспринят Западом только после II мировой войны, когда на родине его уже давно сменила ждановская доктрина соцреализма. В западном представлении долгое время советское искусство делилось на «революционно-историческое, сосланное в запасники», и официальное, конформистское... В 70-е годы художники-нонконформисты, выехавшие на Запад, лишь «на короткое время произвели сенсацию», а затем погрузились в «комфортабельную безвестность»...

И вот «эффект Горбачева все перевернул». Это «мановение волшебной палочки» совпало с новым структурным феноменом в западном мире. После многих лет безразличия к культуре власти осознали политическое значение меценатства (придя наконец хоть в чем-то к согласию с общественным мнением), и сегодня поддержка искусства осуществляется под крылом правительств и партий. «Политики распределяют между собой наделы в культуре». А перестройка вырисовывается как «точный советский противовес» этому явлению. «Какое облегчение! Все прекрасно! Административно-культурный обмен вновь принял нормальные формы, множатся официальные выставки, советское искусство вошло в моду. Забыто недавнее прошлое», — например, все трения при подготовке выставки «Париж—Москва»... Авангард реабилитирован «с обеих сторон» — и на Западе, и в СССР. Популярный за рубежом Илья Кабаков, по мнению Рестани, концептуализирует бедное искусство в духе Бойса и олицетворяет образ «хорошего советского человека времен перестройки» так же, как Бойс идентифицировал себя с образом «добротного немца послевоенной эпохи».

«Под знаком свободы» критерий качества отступает на второй план. «Мазня русских салонов затопила Париж, Милан, Франкфурт и Лондон, не забудем и Нью-Йорк: посредственности встречаются, все довольны. В проигрыше только диссиденты, приехавшие слишком рано, но в общей эйфории они скоро будут прощены». Положительную сторону происходящего Рестани видит лишь в одном: есть стимулы к серьезному изучению русского искусства, от начал до послереволюционного авангарда. Правда, немногие из нынешних выставок русского искусства до 1930-х годов достигают достаточно высокого уровня (свойственного выставке «Русское и советское искусство 1870—1930» в Турине), так как их значение — прежде всего политическое.

Что же нас ждет в будущем? Эйфория продлится до тех пор, «пока наш маленький мир культуры не обретет чистую совесть по отношению к культурной ситуации в СССР», предсказывает Рестани. А затем Запад «отстранится», в «общем доме» появится трещина, а в ней мы увидим «тревожный профиль расходящихся идеологий»...

Слишком мрачно? Кто окажется прав, оптимисты или скептики, — к счастью, пока еще это открытый вопрос.

THE ACADEMIC TRADITION



An Exhibition of Student Work from Soviet Art Colleges



THE ARTS

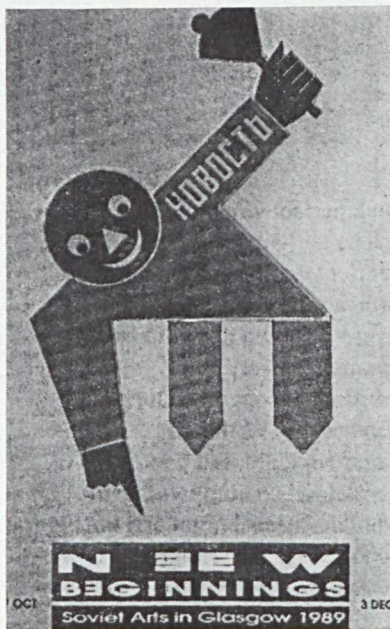
GLASGOW HERALD MONDAY NOVEMBER 27 1989

Trying not to drown in the Red Sea



ли Америка окончательную оценку своему отношению к индейцам, Франция и Англия — колониальной политике прошлого?»¹⁰ Правда, когда западные гости получают в СССР достаточно широкие возможности оценить «как перемены, так и их неоднозначность», энтузиазм обычно становится более умеренным.

Контрасты настораживают. «Что думать в культурном плане о стране, которая 17 сентября 1974 года давила бульдозерами так называемые нонконформистские произведения в одном из московских парков, а с другой стороны, 7 июля 1988 года разрешила Сотбис продать за 2,5 миллиона франков картину экзистенциалиста Гриши Брускина? Реальность, конечно, располагается по ту сторону этих несколько утрированных примеров». Но при очном знакомстве с реальностью впечатление столь же противоречиво. В Первой галерее, скажем, все представляется «весьма удивительным»: и интерьер, оформленный в парижском вкусе, и примыкающий к выставочному залу валютный ресторанчик, и, наконец, тот факт, что руководит галереей дочь первого секретаря Союза



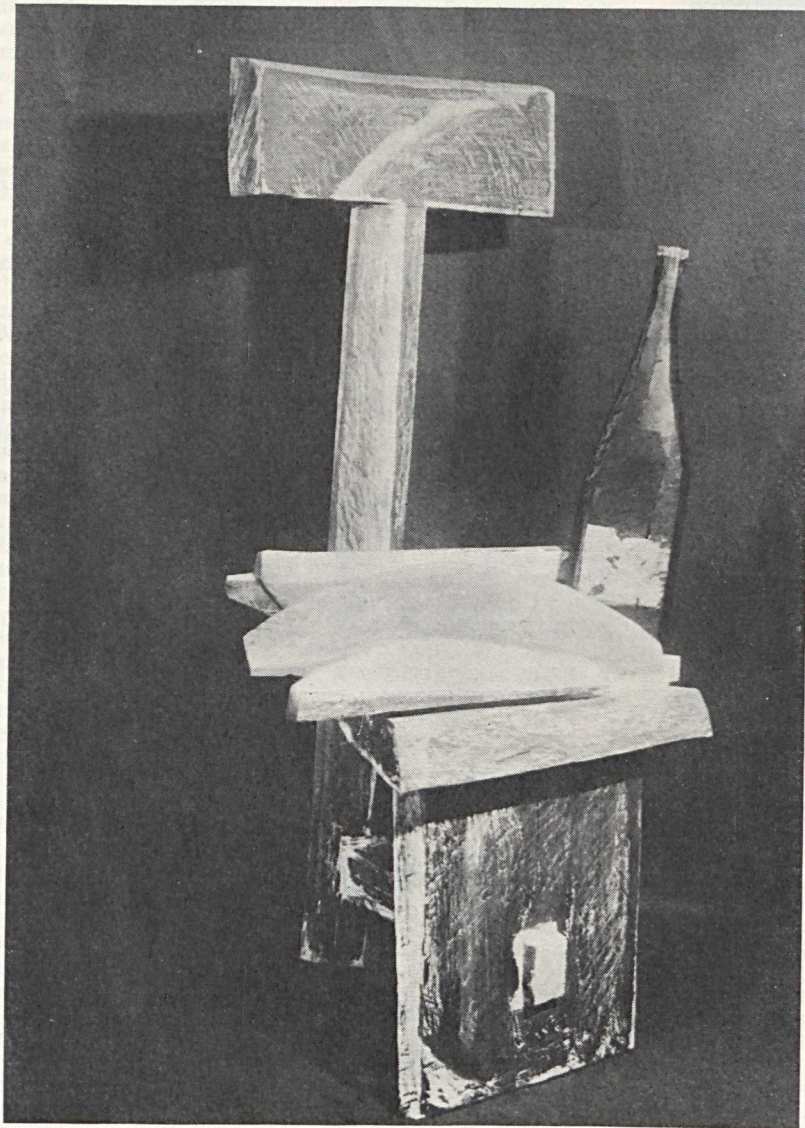
Как ведут себя стулья

(Перепечатка из книги: Черноушек М. Психология жизненной среды. (Пер. с чеш.) М., Мысль, 1989)

Говорят художники:

Геннадий Воронов
Елена Стегнова
Павел Иванов
Евгений Амаспюр

Автор проекта выставки — Н. Давыдова



Геннадий Воронов:

Стул для меня не мебель, а скульптура

Геннадий Воронов
«Натюрморт с черной бутылкой»

на стр. 41
«Автопортрет с женой»

«Дароносица»

«Королева»

«Адам и Ева»

Хороший стул — это почти совершенное изделие. <...> Психологическая функция стула многогранна. Стул может оформлять угол помещения, организовывать пространство для работы и отдыха. Может действовать успокаивающе, но может возбуждать и страх, если это зубодробительное кресло. Стул может привлекать и угрожать: стулья для гостей, стулья на ковре у начальника. Существует, наконец, стул смерти — электрический стул. Разные стулья вызывают разное психическое состояние — от удобного отдыха до длительного и утомительного сидения. Конечно, стул может служить не только для сидения на нем. С его помощью делают физические упражнения, на него встают, когда вешают белье, вбивают гвоздь в стену, он может нравиться и не нравиться. Существуют стулья, олицетворяющие строго определенные символы: королевский трон, стул в президиуме, стул для подсудимого, стул режиссера и другие важные виды стульев, которые не только организуют пространство, но и «говорят» с нами на четком языке символов.

Символическим является не только соответствующий дизайн стула. Не менее важным является и собственно процесс сидения. Уже наш школьный опыт подсказывает, что сидение является не таким уж простым делом, особенно правильное сидение. Часто это утомительное занятие, точная, до подробностей рассчитанная работа мышц, имеющая свои закономерности, правила, эстетику

Стул необходим и во время игр. Расположенные в определенном порядке, стулья ограничивают арену игр и помогают соблюдать правила игры в шахматы, карточной игры, всех настольных игр. <...> Устраивая вечеринку, сфотографируйте помещение до ее начала, а затем после того, как разойдутся гости. Перемешанные стулья много расскажут вам о гостях. Предложение сесть на стул имеет очень большое психологическое значение — с этого момента мы становимся доверенным лицом, уважаемым гостем, а не только тем, кто кому-то мешает <...>

Каждый из нас, наверное, неоднократно ощущал, как разграничивает людей расположение стульев в помещении. Например, во время беседы люди выделяются не по тому, «как» и «где» они сидят. Социальная роль места для сидения четко просматривается в зале заседания суда — здесь строго определены места для судей, защиты, свидетелей, истцов, обвиняемых.

Как видно из сказанного, размещение стульев и других приспособлений для сидения не случайно, оно имеет глубокие корни в старых традициях членения пространства, и именно это членение определяет психологическое состояние людей. Во многих случаях наше поведение детерминировано функцией пространства, которая нас к чему-то обязывает. В настоящее время таким организующим фактором членения пространства является телевизор. До появления телевидения в домах и квартирах редко

в зависимости от характера пространства. В способе сидения человек часто самовыражается, раскрывая свои побуждения, общественное и служебное положение, усталость или хорошее расположение, настроение. <...>

Стулья возбуждают и чувство собственности. Вспомните детскую сказку: медведи, придя домой, сразу же заподозрили, что на их стульях кто-то сидел. У каждого из нас есть любимый стул; сначала, с детства, мы облюбуем его дома, а затем и на работе. Есть также большое количество «переходных» стульев, временных опор, за которые мы соглашаемся платить: в кино, в поезде, в автобусе. К своему месту для сидения, своему стулу, мы очень привязаны, часто отождествляем себя с ним, а иногда готовы за него и бороться. Достаточно посмотреть на группы людей, ожидающих автобус, и мы увидим, как они занимают выгодные «позиции», чтобы успеть захватить в автобусе «свое» место...

Мы защищаем свои места для сидения столь же упорно, как животные свою территорию в природе. Захват кем-то чужим нашего стула часто воспринимается как покушение на нашу личную собственность, а к этому мы очень чувствительны. Чувство собственности проявляется в отношении не только личных, домашних стульев, но и общественных мест. В городском транспорте пассажиры спешат занять место с помощью сумок, в ресторане или кафе может возникнуть даже конфликт, если «чужаки» сели за стол завсегдатаев.

было какое-либо направленное сидение. Более того, стулья, кресла, диваны создавали закрытое пространство, которое помогало людям общаться между собой и при этом смотреть друг на друга. Телевизор же превратил жилую комнату в просмотрный зал. Места для сидения как будто потеряли свое первоначальное значение, они уже используются не столько для письма и размышлений, для чтения, сколько для наблюдения за современным электронным чудом.

Стулья и другие изделия, предназначенные для сидения, являются красноречивым символом культуры. Не всем культурам в мире известен стул. Но для людей, которые привыкли к нему, его отсутствие является серьезной пространственной проблемой. Человек является единственным созданием в мире, нуждающимся в протетических (вспомогательных) средствах для постоянного их использования. Стул является временным костылем для прямоходящего существа, позвоночник которого требует отдыха, восстановления сил. Поскольку наши верхние конечности служат для работы, а нижние — для ходьбы, то нам крайне необходим протез. В результате оказывается, что стул с физиологической и анатомической точек зрения, а также в психологическом и социальном аспектах необходим человеку. Стул часто бывает тем предметом, в котором человек нуждается в первую очередь. Это символ цивилизации и символ взаимодействия человека с жизненной средой.



Есть разные люди. Кто-то по характеру реформатор и радикал, он стремится избавиться от всего, что представляется ему ненужным, потерявшим смысл и значение, вышедшим из моды и потому — из употребления. Он решительно очищает свою жизнь от «хлама», давая себе возможность каждый раз как бы начинать жизнь заново в окружении новых вещей. И так — без конца.

Я — не из таких. Меняются мои вкусы и взгляды, предпочтения и вдохновляющие авторитеты, но по отношению к старым вещам я лелею тайную мысль и чувство внутренней уверенности, что все они пригодятся в той жизни, которая кажется мне единственно наполненной смыслом — быть в состоянии постоянного творчества.

Да, дом забит «барахлом», а в голове много проектов, которые не успеваешь реализовать по мере их возникновения, и «объекты» накапливаются и лежат неммым укором творческой нерасторопности.

Страсть к «безотходному» производству, стремление все пустить в дело — вот моя позиция, которая толкает меня на определенные действия в практической жизни и в творчестве.

Для меня — это подход человека сегодняшнего дня, подход экологически чистый по отношению к среде жизни.

Это — возможность сохранить и развить собственную индивидуальность в условиях нищенского и низкачественного производства.

Это — самостоятельность независимой общественной микросистемы-семьи, соотношение ее потребностей и осознание возможностей, где компромиссным вариантом разрешения дилеммы является собственное, личное творчество.

Поэтому я предпочитаю жить с предметами, сделанными собственноручно. Одним из них является — стул.

Мне близка когда-то сформулированная А. Ермолаевым, которого я считаю своим учителем, идея «границности». Я отношусь к ней по-своему и понимаю не точно так, как он, но мысль о двойственности всего сущего очевидна для меня.

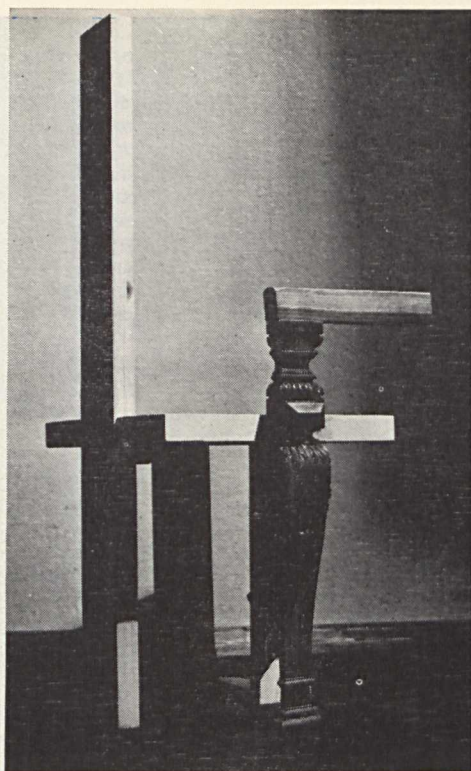
Для меня интересны те произведения и явления — где есть балансирование на стыке состояний: реального и фантастического, заземленного и возвышенного.

Мой стул тоже является собой «границную» вещь, занимая место где-то между предметом обстановки и выставочным экспонатом.

Специально взят традиционный материал, поддающийся ручной обработке и такой, чтобы можно было продемонстрировать многообразие его возможностей. У дерева необъятный диапазон выразительных средств — резьба по дереву и спил, чистоструганная поверхность и необработанный срез с корой, прихотливый абрис от выпиливания лобзиком и щит, склеенный из брусков. Деревянную плоскость можно продырявить, две доски соединить без гвоздей или с помощью уголка, шурупов, шкантов. Все из дерева, но все — из кусков, и все — разное.

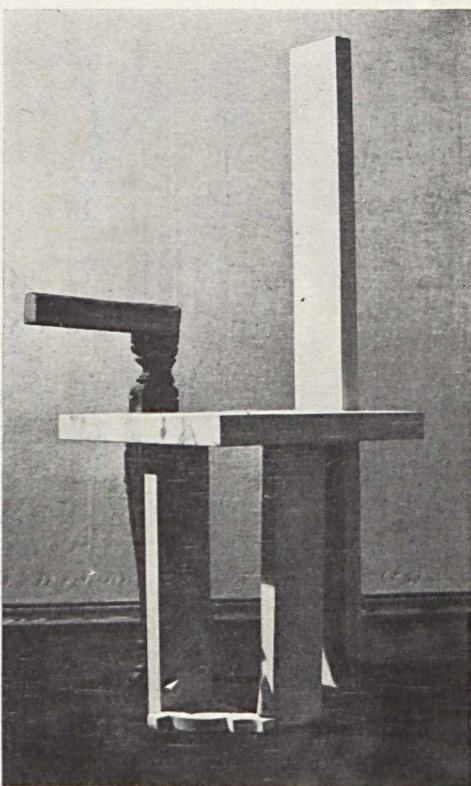
Это иной принцип конструирования вещи по сравнению с привычным (в расстановке ножек-опор, конфигурации всех элементов), не бросающийся в глаза, что сделано сознательно, в расчете на постепенное освоение качеств предмета, на «сживание» с ним.

Мой стул — результат взаимодействия между привнесенными смыслами о человеческом творческом содружестве и формальной игрой с материалом, где главное — соотношение темного и светлого, гладкого и резного, квадратного и прямоугольного. Соединение внутренней сюжетности с традициями искусства формализма. На границе проектного и художественного, когда образ, характер произведения возникает как росток на почве существующей реальности «материального подбора», что под рукой, и твердого следования выбранным условиям создания вещи, того, что можно назвать проектной концепцией (или проектной идеей) — показать различные возможности одного материала. И жесткое ограничение себя: в этой вещи — ничего другого. Зато внутри этого



Елена Стегнова

Мой стул — результат между привнесенными смыслами и формальной игрой с материалом



принципа — полная свобода и художественный произвол.

Проблема существования в пограничной зоне, а не на полюсах, в реальности неоднозначного, в отличие от мира «черного» и мира «белого», который рубит сплеча, легко делит всех на «своих» и «чужих», ставит ультиматум — это проблема, актуальная для нормальной человеческой и творческой жизни.

Мой стул — свободная, открытая система, предмет, способный изменяться и приспособливаться (естественно, не без авторского вмешательства) к различным возникающим во времени ситуациям жизни, реагировать на окружение. Это выражено в его потенциальных возможностях:

— быть разобранным на элементы и составить плоскостную композицию (выставка «Квадриеннале-83», Прага, раздел СССР);

— превратиться в носителя информации, знак;

— стать белой скульптурой (выставка «Поэзия случайности», МАРХИ, Москва, 1988);

— производить впечатление дорогого золотого сувенира (если, конечно, вовремя покрасить бронзовой краской);

— приобрести активный цвет, стать объемно-пространственной композицией в развитии темы супрематизма в современном переосмыслении, ввиду иного характера геометрии, наличия химического цвета, нового способа соединения форм в целое (выставка «Пять лет работы», Дом архитекторов, Москва, 1984);

— наконец, играть роль стула у картонного стола (на выставке «Среда и пластические искусства», ЦДХ, Москва, 1990).

На этом яркая жизнь этого предмета не закончится, уже готов проект очередного перевоплощения.

* * *

Известна фраза «Жизнь — театр, а люди в ней — актеры», но актерствовать помогают предметы, которые нас окружают. Их качества и внешность, их характер и место, занимаемое ими в пространстве, дают возможность свободно дышать или задохнуться. Вещи, сделанные своими руками — воздух, которым дышишь с упоением, он тебе полезен.

Примечания:

Приведенные для примера разные характеристики стула имеют под собой литературную «легенду»: они отражают различие индивидуальностей внутри коллектива ТАФа («Театр Архитектурных Форм» под руководством А. Ермолаева), собранного под общей крышей, в быту — сиденьем.

Постоянное название стула «Портрет ТАФ» сохраняет свой смысл именно благодаря его мобильности, контактности. Изменения внутри студии ТАФ и превращения его «портрета» — факт продолжающейся, не застывшей в своих формах жизни.

Стул родился как экспонат для конкурса студии среди ее участников на портрет Театра Архитектурных Форм, рассматривать его можно как одну из таких форм, выстроенную по законам архитектуры и меняющую обличия, как актер театра.

Описание:

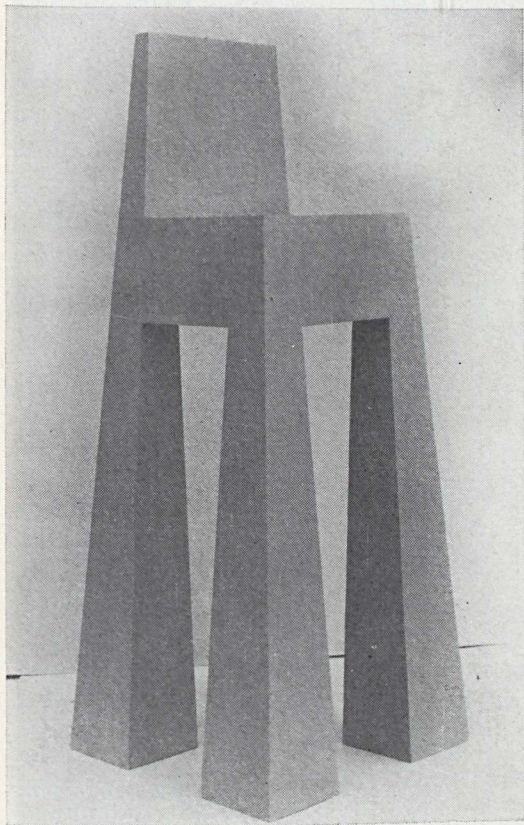
Квадрат чуть увеличенного по сравнению с традиционными размерами сиденья (50×50); четыре ножки, одна из которых — доска, она же — спинка. Другая — ручка-подлокотник.

Удобно расположившись на твердом, по естественному теплом дереве соснового сиденья, всей спиной ощущаешь протяженность доски-спинки, поддерживающей тебя в расслабленной, но величественно выпрямленной позе: такой забытой, старинной, полной достоинства царственной осанке. Для правой руки — свобода опираться на подлокотник (брус необработанного красного дерева, с корой, но без заноз: дерево самое твердое). Кистью руки обнимаешь его, как ветвь дерева, ощущаешь ладонью, как скипетр (или державу).

Павел



«Красный стул»



Очень просто — сидя на нем. Предмет весьма достойный. Его роль в возвышении человека разумного над прочей неразумной живностью едва ли до конца осознана всеми нами. А какова способность к самосовершенствованию! Уже сам Иван Александрович, ныне покойный, предлагал своей избраннице не стул, а трон!

А ведь это альтернатива! Так были обозначены те крайние положения, которые заняли в обществе стул «простой» и стул «совершенный».

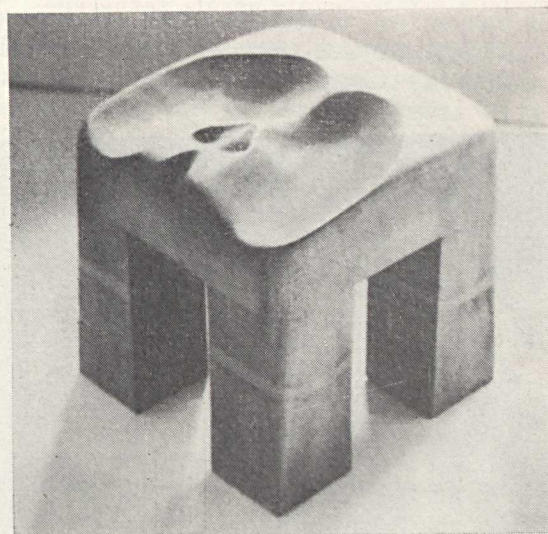
Путь от теории к практике прост. Нужен материал. Доски есть, но сучковатые. Обивочная ткань — сплошь лапки и глазки. Другой нету. Пестро или не пестро — выбора нет. Наконец, все утрясается. Вопрос — что делать? — не стоит.

Главное здесь — заполнять свободные ниши между стулом и троном. А заполнять буду, пока есть силы. Жизнь коротка — стул вечен!

Иванов

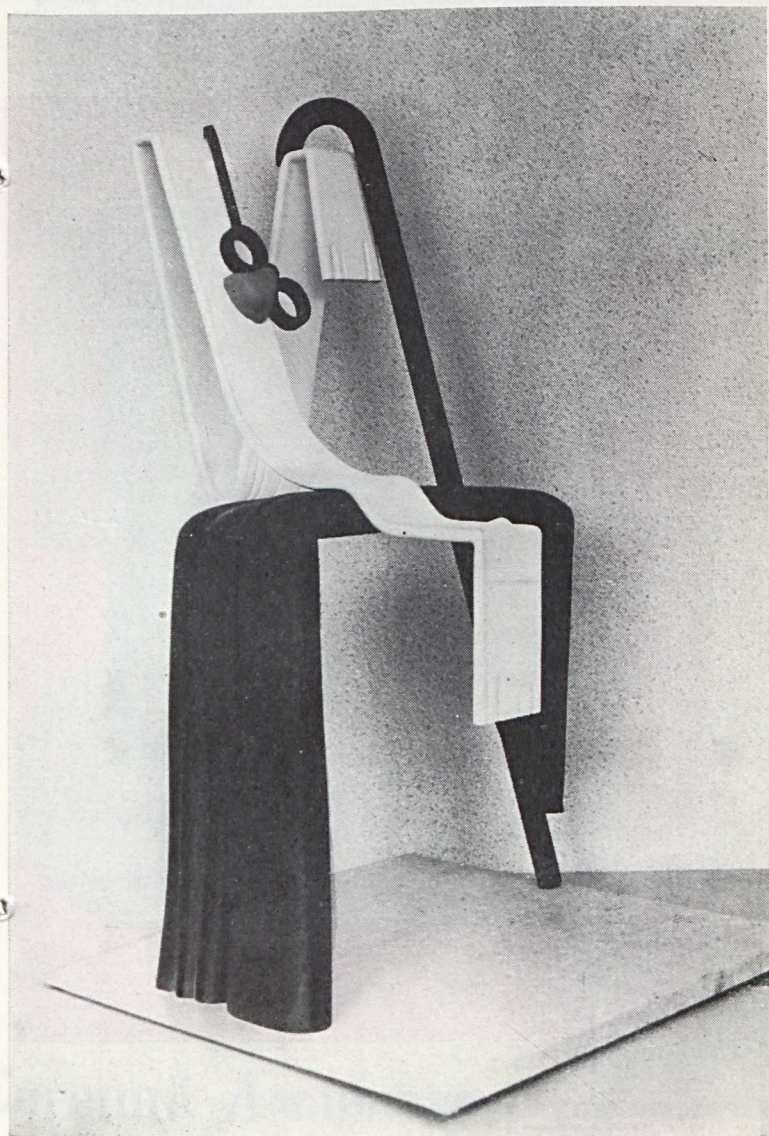


«Стульчик»



«Стул-невидимка»

«Любовники»



Это кресло стоит в вестибюле музея Маяковского.

Такое же (только настоящее) стоит у меня в мастерской.

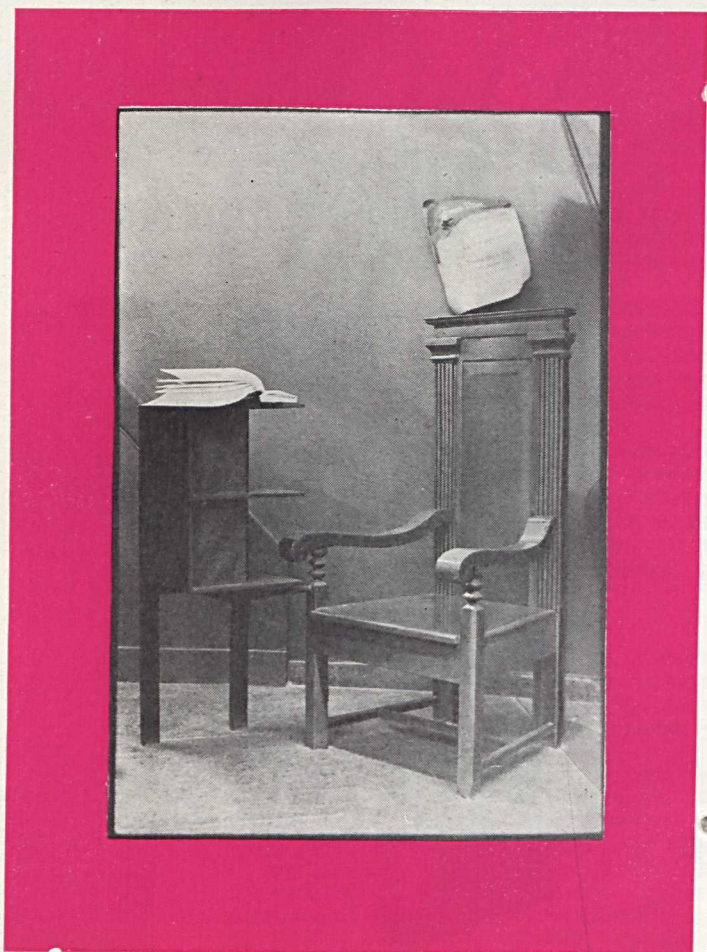
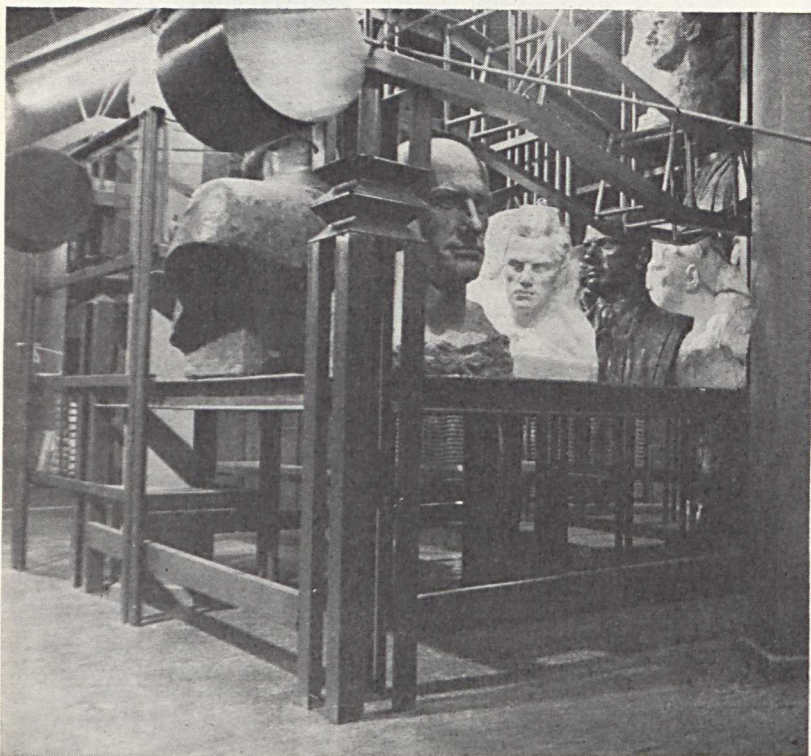
То, что в мастерской, и настоящее — судейское кресло (оно из зала суда). Я его не украл. Мне принесли, я купил. Тогда я не знал, что оно судейское. Когда узнал, решил воспроизвести. Таким образом я избавился от комплекса вины и, заодно, как бы абонировал себе уютное местечко на входе и выходе из музея.

Там всегда лежит книга отзывов — пишите.

Мне в нем совершенно не работается (хоть и стоит оно при письменном столе точь-в-точь таком же, как у Владимира Владимировича). Хорошо в нем разве что делать всяческие суждения. Предлагаю некоторые отрывки таковых.



Стулья-объекты из экспозиции музея В. В. Маяковского



Это кресло стоит в музее Маяковского



Сам по себе человек совершенно неинтересен. Можно даже сказать, что он не представляет никакой ценности. Другое дело — плоды его труда: дома, машины, книги, картины, хлеб, наконец. Вкусные пирожки и другая замечательная еда. Вот классический пример: на доске наглядной агитации был очень плохо нарисованный вождь. Но люди все равно верили, что это вождь. Тогда как еще живой вождь ходил по улицам и его никто не узнавал. Англичане говорят в таких случаях: «он слишком хорошо говорит по-английски, чтобы быть англичанином».

Человек интересен опосредованно, через разные полезные и умные штуки, в которых он осуществляется. К примеру, я неинтересен даже сам себе. Так, однажды я представил, как человеку, шедшему вдоль железнодорожного полотна, внезапно налетевший поезд отрезал голову; и подумал, что мне он отрезал бы тело.

Что чего ценнее, понятно еще из такого примера. В одном доме в Москве жил Владимир Владимирович. А в доме напротив работал Максим Максимович. Владимир Владимирович работал под своей фамилией и там же, где жил, а Максим Максимович наоборот. И еще одно отличие было между ними: Максим Максимыча выдумали, а Владимир Владимирович выдумывал сам.

Правда, когда я вспоминаю о Владимире Владимировиче, то приходит на ум, что всему должен быть предел. В противном случае может получиться так, как я вообразил об одном моем приятеле*:

«Представь, Серега, что мы нашли две отличнейшие пружины. Толстые и прочные, высотой чуть больше стола, и приладили их тебе к подошвам проволокой и веревочками. Ты походил на них, как на ходулях, а затем, почувствовав, что они вибрируют, стал приседать обеими ногами, сминая и вынуждая их к подталкиванию. Сначала ты подпрыгнул невысоко, сантиметров на 15. Тридцатый прыжок вознес тебя выше Манежа. Тебя обуяла гордость, тебе захотелось видеть горизонты... Беспокойство пришло, когда ты не смог понять, где приземлишься: на площади Революции или на Калининском проспекте. Еще хуже стало, когда ты надолго пропадал в облаках и вокруг вообще ничего не было видно. Из последнего прыжка ты еще не вернулся, и я не знаю, чем кончится эта история».

* Посвящается С. Гета.



Евгений Амаспюр

Олег Кудряшов снова в Москве

Целый месяц на Крымской набережной в ЦДХ была открыта выставка художника из Великобритании Олега Кудряшова. О. Кудряшов родился в Москве в 1932 году, с 1942 по 1947 учился в изостудии, потом еще в МСХШ, служил в армии, работал несколько лет на студии мультфильмов. В 1961 его приняли в молодежное отделение СХ РСФСР. В 1974 он эмигрировал и поселился в Англии. Перед отъездом уничтожил большую часть своих работ, некоторые раздарил друзьям, с собой взял лишь небольшую папку. К счастью, многие работы к тому времени уже были закуплены музеями. В Англии он жил сперва почти так же просто, как и в СССР, отвергал все направленные к его же благо предложения, нуждался, не шел ни на какие компромиссы. Однако Кудряшов неуязвимостью характера простил. И нынче он пользуется известностью. Выставляется в Барселоне, Лондоне, Париже, работы его покупают большие музеи. В Москву он привез около ста работ.

Фестиваль фотографии и рекламы

С 27 по 30 мая в Центральном Доме художника на Крымском валу проходил Первый международный фестиваль фотографии и рекламы. С советской стороны его инициатором и организатором выступило Информационно-модельное пресс-агентство (ИМА-пресс), со стороны Западной Германии — Вижуал Информейшн Сосети.

Программа фестиваля включала выставку работ западногерманских фотографов, выставку журнальных реклам, отмеченной премиями и дипломами Клуба арт-директоров кинофильмов — призеров того же клуба. Кроме того, были организованы творческие семинары: по макиажу, по съемке сервировки и продуктов питания, по съемке фото-

бот: гравюры, акварели, рельефы, абстрактные и фигуративные композиции, иллюстрации и даже выполненную по его эскизам большую скульптуру. Экспрессивная графика, резкие и смелые линии, неожиданные повороты плоскостей, своеобразные композиции заворачивают. Профессиональная критика видит связь кудряшовского творчества и с русским авангардом начала века, и с абстрактным экспрессионизмом. Пропитанную автора каталога выставок в Великобритании: «Олег Кудряшов экспрессионист. Он один из наиболее талантливых рисовальщиков, гравюров и графиков своего поколения, его техническое совершенство очевидно, так же очевидны непосредственность и живость его исканий. Кудряшов бесконечно пренебрегает установившимися в графике техническими правилами, которыми овладел давно, только настоящий мастер может позволить себе такую свободу». Как хорошо, что хоть ранние его работы есть в отечественных музеях.

Е. Кошкин

Выставки

Наши гости из Скандинавии

С 11 июня по 12 июля во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве состоялось выставка современного искусства «Конец века». На выставке были показаны как предметы прикладного искусства, так и живопись пяти исландских художников, К. Гудмундссон, Х. Фридфинссон, Р. Робертсдоттер, Х. Хакон и К. Хардарсон. Их творчество (трехмерные работы, не очень типичные для исландского искусства) основано на традициях русского искусства и конструктивизма. Они умеют создать напряженность минимальными средствами, чрезвычайно остро чувствовать природу и естество.

А с 31 мая по 6 июля в ЦДХ на Крымской набережной проходила выставка: «Новое северное искусство». Ее куратор Ш. Брюел собрала работы двадцати восьми художников из Швеции, Дании, Норвегии, Исландии и Финляндии (которые, по ее мнению, восприняли традиции той абстрактной живописи, родоначальником которой можно считать Малевича и Кандинского) и привезла их на родину абстракт-

Кроме исчерпывающей информации о декоративном стекле за 20 лет, которая собрана в книге, важная концепция искусствоведческого труда: Казакова подходит к современной практике как историк искусства и, подводя итог целому этапу развития советского стекла, «встраивает» его в ряд больших пластических

Л. Крамаренко

Советский дизайн в американской газете

Советский дизайн, вопреки полной его ненужности в родной стране, все же существует. Во всяком случае так думают за рубежом, свидетелем чему служит июньский номер газеты Общества дизайнеров Нью-Йорка IDSANY. Он озаглавлен «Независимый дизайн в СССР» и целиком посвящен работе двух независимых студий Союза дизайнеров в Москве: Д. Азрикана (индустриальный дизайн) и С. Левина (графический дизайн). В номере показаны новые их разработки: телевизионный приемник, шестиканальный абонентский громкоговоритель, рабочее место для кассира «Аэрофлота», фирменные стили и визуальные коммуникации. Американцы отобрали для своей газеты такие работы, которые, по их мнению, могли бы заинтересовать западных специалистов. Известный дизайнер из США Д. Формоса предложил отпечатать часть тиража газеты по-английски в Нью-Йорке, а

«светопластики» (термин, введенный автором) на эстетическую атмосферу современной архитектурной среды.

искусств, рассматривает как часть современной визуальной культуры. В этом особенность нового труда критика, его ценность.

Над книгой работали: издательство «Изобразительное искусство» и типография «Внешторгиздат»; А. И. Воейкова — редактор, И. Б. Кравцов — художник, Е. И. Волков — художественный редактор, В. Б. Черток, А. И. Викторов, Ю. В. Артамонов — фототрафы.

часть в Москве по-русски — одновременно. Что и было осуществлено 7 июня с. г. через спутник связи. Американская фирма «Альфарафикс» — она имеет совместное с нами отделение «Печатный салон будущего» в Москве на ул. Горького — помогла организовать это мероприятие. Часть русского тиража будет разослана руководителям нашей промышленности, чтобы они увидели, что умеют делать советские дизайнеры. Предполагается отпечатать по-русски и часть тиража следующего выпуска газеты IDSANY, посвященной американскому дизайну. «Дизайн-мост Москва — Нью-Йорк» открыт. Когда советская промышленность очнется от летартического сна и перестанет уничтожать ресурсы, произведя дополнительные, уродливые вещи, мы поможем ей выйти на мировой рынок», — написали в пресс-релизе советские участники проекта.

А. Булыгаров

Митьки в Москве

8 июня в выставочном зале московского Дворца молодежи состоялось открытие выставки знаменитых митьков. На вернисаже царил трогательный антураж: белогали то ли митьковские, то ли еще чьи-то дети, с ними белогали операторы с камерами,

А что же касается самой выставки... Очевидно, что митьковские картинки не стоят рассматривать отдельно от их философии, поскольку их изобразительное творчество воспринимается как составная часть самого мифа — «МИТЬКИ».

венность самых простых материалов, в их работах ощущается интерес авторов к процессам медитации, — все то, что характерно для искусства, занятого проблемами экологии. А в Исландии этим проблемами интересуются почти все, слишком уж красива и чиста северная природа. Одновременно с открытием выставки была организована акция «Защита мону мента искусства

ного искусства, считая, что такового является Россия начала века. В Дании эту линию искусства продолжил участник группы «Кобра» А. Йорн. Москва быстро привыкла к нашествию художников и лег-ко вспоминает кровное свое родство и с Европой, и с Востоком. Мы перестали удивляться. Они нам родня.

А. Колин

РЫНОК: НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Постепенно советская художественная и околосредствительная общественность начинает осознавать свое воздействие рынка на собственное искусство. С рынком начинают смиряться, изучать его, а кое-кто с большим или меньшим успехом пытается уже и играть на рынке, сознательно или интуитивно используя его законы.

Группа теоретиков и практиков рынка изобразительного искусства: арт-дилеры, социологи, экономисты — проанализировав состояние рыночных механизмов, пришла к выводу, что вполне возможно формирование цивилизованного арт-рынка ускоренными, по сравнению с другими отраслями, темпами.

Так возникла идея «Идеального проекта для советского художественного рынка», а затем в ART-MIF (Moscow International Fair).

«Идеальный проект» — это тема или девиз первой ярмарки изобразительного искусства, которая состоится в октябре 1990 года в Центральном Доме художника. Около 12—15 советских галерей и салонов представят небольшие экспозиции на свой вкус и по своему усмотрению. Научная программа ярмарки будет состоять из целого ряда «круглых столов» и семинаров, где немногочисленные профессионалы рынка и его исследователи будут делиться своим опытом и искать общие решения общих проблем с начинающими дилерами.

Это масштабное по нашим меркам событие преследует целый ряд целей. Во-первых, увеличение объема рынка: привлечение дополнительных средств (интерес к инвестированию в изобразительное искусство проявляют сотни кооперативов, государственных и совместных предприятий, частных лиц). Во-вторых, профессионализация рынка или, вернее, имеющегося у нас казари-рынка: по предва-рительным данным, на ярмарке будет объявлено о наборе на первый в стране факультет менеджеров изобразительного искусства в одной из новых ме-дианерских школ. В-третьих, изучение рынка: раз-ветвленного западного, складывающегося советского, исторического рынка. К ярмарке выйдет первый выпуск сборника «Проблемы советского художественного рынка», который станет затем периодическим изда-нием. В-четвертых, формирование общественного мнения, которое сможет потребовать налоговых льгот и субсидий для изобразительного искусства, существующих во всех мало-мальски цивилизованных странах. Без этого вряд ли можно надеяться на рас-цвет вызывающего сегодня всеобщее удивление спон-сорства-меценатства.

Наконец, сама идея ярмарки тоже имеет шансы на успех. Более или менее удовлетворительные фи-нансовые результаты позволили бы сделать ее ежегодным событием, привлекающим подавляющее большинство советских и многих зарубежных гал-ерей и коллекционеров. Ярмарки (Базельская, Лон-донская, Парижский ФИАК) во всем мире являются важнейшими художественными рынками и одним из крупнейших художественных событий.

Пожоже октябрьские мероприятия имеют шанс вызвать прилив активности на советском художе-ственном рынке. А от этого будет лучше всем: ху-дожникам, любителям — и изобразительному иску-ству.

В. Ильина

Большим успехом пользо-вался конкурс фотомоделей. и демонстрация моделей Цен-тра моды СССР, которое за-вершилось показом сборника рекламных киноклипов — по-бедителей Каннского фести-валя разных лет.

И. Круглова

Юбер Вюрт

В мае в редакции журнала «Юность» состоялась выстав-ка люксембургского художни-ка Юбера Вюрта.

У Юбера Вюрта серьезное отношение к жизни, и к ис-кусству. Строгий приверженец геометрической абстракции, он нашел свой стиль в диало-ге с «Черным квадратом» Ма-левича. В конце 80-х Вюрт создает серию графических листов в стремлении проник-нуть в молчаливую черноту квадрата, увидевшего его струк-туру. Соприкоснувшись с ми-нимализмом, Вюрт смог найти и формы, которые выражают его ценностные ориентации, и сам способ, характер их существования.

Путь Вюрта определен по-требностью вычленив, отде-лать то, что руководит явле-

Е. Горчакова

Книга о стекле в архитектуре

не изолированно, а в контек-сте архитектурной среды, про-стельный макет, в котором ак-ского стекла 1960—80 годов как пластического искусства в его связях с интерьерным про-странством, подчеркивая по-ваторский характер работы советских художников в этой сфере.

Автор строит определенную структуру связей декоратив-ного стекла с современной ар-хитектурой, в которой нахо-дят место стеклопластика, пространственные декоратив-ные композиции, фонтаны, витражи и, наконец, светиль-ники и люстры. Взаимодей-ствие стекла и света особенно увлекательно. По предложе-нию одной из организаций, художники должны были рас-

под потолком парилки Икаруш-ка, одетый в тельняшку, и многочисленные бутылки, на-полненные водой. Сгрудив-шаяся в микрофона, все друг-панским пыталась выразить признательность за замеча-тельный зал, предоставлений о своей жизни и об искусстве. В этот момент (впрочем, как и во все остальные) они бы-ли ужасно похожи на свои картины: непосредственные, доброжелательные и какие-то «свои». Вокруг митков тол-пились народ: приглашенные стоведы и журналисты и лю-ди, попавшие сюда самими разнообразными способами.

Общественность сильна не только у нас дома

Весной и в начале лета в Нью-Йорке показали новую выставку В. Комара и А. Мела-мида. На этот раз в Бруклин-ском музее экспонировали ин-сталляцию из двух огромных панно, составленных из боль-ших деревянных панелей. «Яд-та 45» — тридцать одна па-нель — расписана сюжетами, связанными с жизнью после-военной Европы и мира. В верхнем ряду портреты трех участников исторической кон-ференции: Рузвельта, Черчилля (написаны в нарочито аб-страктном стиле) и Сталина (типичный пример соцреали-зма). Через проем в «Ялте» («Пройти через картину — старый сон еще со времен ху-дожественной школы», — гово-рит Комар) можно было прой-ти ко второй работе «Ле-то 1977». В семьдесят седьмом художники покинули СССР. Это панно, увенчанное искус-ственной новгородной елкой с пятиконечной звездой на вер-хушке, расписано сюжетами, связанными с московской жизнью авторов. Выставка имеет довольно длинную пре-дисторию. Впервые «Ялты» и «Лето» в несколько изменен-ном виде показали в 1987 на «Документа». По предложе-

нию одной из организаций, художники должны были рас-

Покалуд, исключением яв-ляется изначальность и глубокая живопись В. Шинкарева, ко-торая, на мой взгляд, не при-вязана, но и не противоречит митковским раскладам.

На выставке есть зал с за-бавным названием «Рок-звез-душки», где представлены за-мечательная графика Андрея Макаревича и живопись Бо-риса Гребенщикова, безумно напоминающая его песни.

Вернисаж оставил впечатле-ние милый тусовки и вызвал ностальгию по совсем еще не-давним временам, когда сам разговор о митках автоматич-чески делал тебя причастным к «андерграунду».

Л. Эмин

писать свободную стену боль-зи здания ООН. Портреты участников Ялтинской конфе-ренции входили в сюжет этой росписи. Национальный фонд искусств выделил художни-кам 10 тысяч долларов на покрытие технических расхо-дов. Однако городские власти (Общественный комитет 6) решил, что изображать Ста-лина вблизи ООН нельзя. Вме-стало пресса, заговорили о цензуре и свободе творчества. Вернисаж снимало ТВ, отчет о нем публиковался в мест-ной и национальной прессе. Журналисты уверяли своих читателей, что Виталий Комар имеет внешность типичного русака-медведя. На вернисаже выступал один из самых из-вестных галерейщиков Нью-Йорка Р. Фельдман. Он пер-вым оценил талант молодых эмигрантов и их сокурс, до-сих пор весьма популярный в США, Фельдман поздравил авторов и сказал, что пере-стройка в СССР завершится и добьется успеха тогда, когда Комара и Меламид приглас-сят на выставку в Москву. Хорошо бы он оказался прав. Их уже пригласили. Вот при-едут они с выставкой и все у нас наладится.

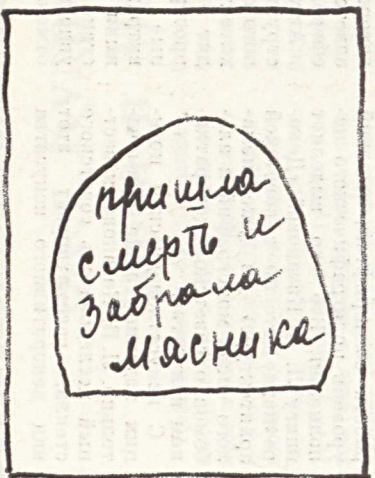
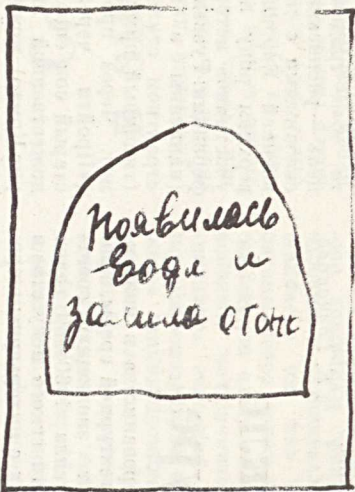
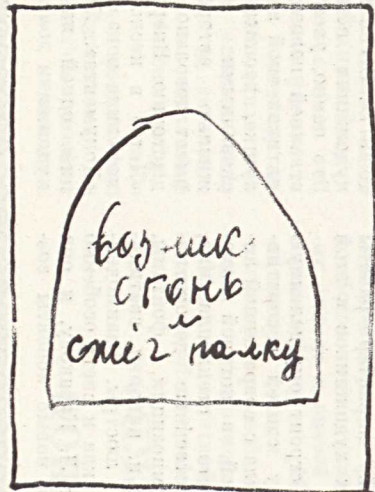
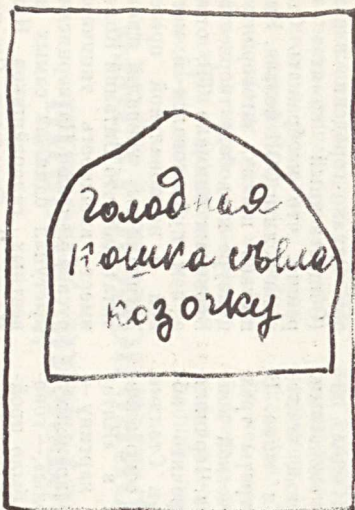
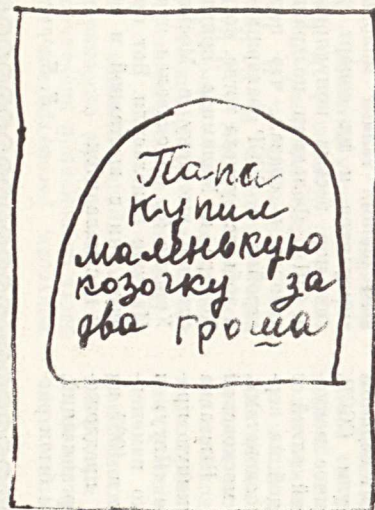
Е. Егорьева

«Папа купил маленькую козочку...»

Эль Лисицкий

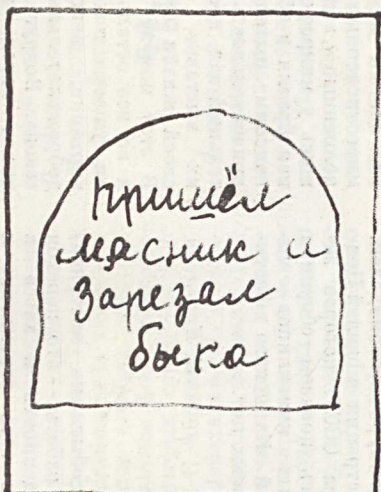
Франк Стелла

Комментарий «ДИ»



Эль Лисицкий. Из серии иллюстраций к «Еврейскому пасхальному гимну». Акварель. 1917

История создания этой серии гобеленов, на тему Ветхого завета, вытканых по мотивам творчества знаменитого конструктивиста Эль Лисицкого, причудлива в той же мере, как фантастична и цивилизация нашего времени. Заказал гобелены председатель знаменитой международной корпорации «ПепсиКо», которая производит напиток пепси-кола. Название это ныне вошло в обиходный язык практически всех стран и континентов. «Пепси Ко» хорошо известна в США как щедрый и богатый покровитель искусства, ее штаб-квартира расположена в большом парке в пригороде Нью-Йорка, где собрана самая большая в США коллекция работ скульпторов XX века.



Затем пришла собака и покусала кошку
Затем пришла палка и побила собаку
Тогда пришел бык и выпил воду

В приемном холле главного офиса «ПепсиКо» возведена специальная стенка — место для экспозиции очередного произведения искусства, принадлежащего фирме. Нынче вся она сплошь завешена семью гобеленами, иллюстрирующими строки пасхального гимна, который поют во время еврейской Пасхи. Создал их очень известный американский художник Франк Стелла, обладатель большого числа престижных премий, которые ему присуждали как в США, так и в Европе. Он родился в 1936 году, окончил одну из лучших в стране школ — Академию Филлипса, учился в Принстонском университете. В юности на него оказали влияние такие абстрактные экспрессионисты, как Франкенхальтер и Клайн, затем он познакомился с работами Яспера Джонсона. Эти юношеские увлечения определили дальнейший творческий путь Стеллы. С 1958 года художник работает в Нью-Йорке, в настоящее время имя его пользуется международной известностью.

Ткали гобелены в Великобритании на фирме «Эдинбург» Тейлестри Ко». Фирма эта была основана в 1912 году четвертым маркизом Бюта, увлеченным идеями Уильяма Морриса и достижениями «искусства и ремесла». Гобеленная фабрика возникла как центр сохранения и развития высокого искусства ковроткачества и сохранила эту традицию до наших дней. Недаром же первых два художника, работавших там, вышли из мастерских У. Морриса.

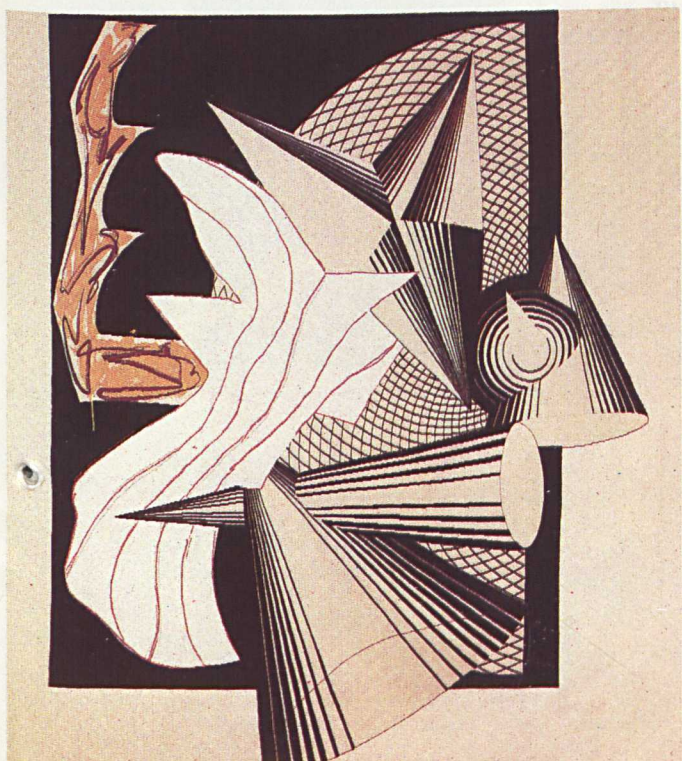
Е. З.

Пасхальное сказание о козочке «Хат Гадье» — излюбленный со времен средневековья сюжет в еврейском искусстве. Известны десятки его различных интерпретаций, от иллюминированных пергаментных свитков до популярных кинокартин. В этом ряду имя Эль Лисицкого, создавшего свою литографию «Козочку» в 1919 году, занимает прочное место, хотя сам художник, буквально через несколько месяцев после опубликования этой книги увлекшийся созданием супрематическо-конструктивистских проунов (проектов утверждения нового), относился к этой и другим своим работам в области еврейской графики неоправданно уничижительно. На изломе его прежних и новых художественных устремлений столь характерный для его творчества новаторский экстремизм проявляется, может быть, наиболее очевидно. Мосты сожжены, Рубикон перейден.

Но вот полвека спустя в гобеленах предпринята попытка соединения этих сознательно разорванных Лисицким начал. Не уверен, что художнику удалась задача, которую сам Лисицкий, вероятно, считал бы не только неразрешимой, но и не стоящей поисков. Возможно, эта неожиданная художественная алгебра — еще одно подтверждение тенденции к суммированию искусством конца века различных случившихся в нем тенденций и имя Лисицкого не более чем намек, подобранный автором ключ к желаемой интерпретации. В любом случае, я вижу в этих работах просто гобелены, привлекающие зрителя своей художественной экспрессией.

Александр Канцедикас





Френк Стелла. Из серии гобеленов на тему «Еврейского пасхального гимна»,
Шерсть, гладкое ткачество. США. 1989

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 9(394) 1990
Основан в декабре 1957 года

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор	Базазьянц С. Б.
Зав. отделом редакции Главный художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. Б. Канцедикас А. С. Коник М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Куркчи А. И. Левашов В. Г. 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. Глазачев В. Л. Горяинов В. В. Иконников А. В. Кантор К. М. Розенблюм Е. А.
Зав. отделами редакции	Давыдова Н. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотомонтажи Фотографы:	Курбатов Ю. К. Перчихина М. К. Шорсткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. П. Киселев В. Евстигнеев Н. Алексеев

На обложке:
Е. Языкова
«Посвящение Агусе»
Шамот, бутафория,
живые фрукты, сухие
цветы и раковины

Издательство
«Советский художник»
125319, ул. Черняховского, 4а
Адрес редакции:
103009, Москва К-9
ул. Тверская, 9
Тел.: 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 9.07.90
Подписано в печать 20.08.90
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,873
Тираж 38 000 экз. Заказ 270
Московская типография № 5
при Госкомпечати СССР
129243, Москва
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфичес-
кого брака в экземплярах
журнала обращайтесь в типо-
графию № 5

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

В номере

1	Метаморфозы
Эрато и эротика	
2	Звезда сезона
Екатерина Трусникова Елена Фомина	Елена Языкова Это мои куклы
5	Вернисаж
Виталий Копачев	Мини-арт
7	
Орест Голубец Оксана Цисельская	Керамический гротеск
8	
Ада Сафарова	Маэстро из Киргизии
11	Фольклор
Неля Шайхитдинова	«Живую одежду я ткаю божеству»
16	
Лидия Таежная Виктор Говор Александр Фрумкин, Александр Греф	Всесоюзная выставка народного искусства От замысла к воплощению Да здравствуют синие? Трагедия русского ремесла
21	Ракурс
30	Этнос, история, культура
Георгий Федотов Айдер Куркчи	Лицо России Комментарии
33	
Валентина Тиханова	Хотелось бы всех поименно назвать...
34	СХ СССР. Каким ему быть?
Инна Левшина	Меняйте всё, кроме названия
35	Изб-а-читальня
Моисей Рабинович	Воспоминания о Фаворском
38	
Наталья Кислова Евгения Симонова	Эхо
40	Факультет ненужных вещей
Михаил Черноушек	Как ведут себя стулья Говорят и показывают художники: Геннадий Воронов, Елена Стегнова, Павел Иванов, Евгений Амаспур
46—47	Газета «ДИ»
48	Последняя страница
Александр Канцедикас Е. З.	Папа купил маленькую козочку