

НАШ ВЕРНЫЙ
И ДОБРЫЙ
ЧИТАТЕЛЬ...

ТЫ

Взгляни
в бездонные
глаза
этого человека.
Способен ли он:
выстрелить в упор,
украсть,
донести
или
взять...

с
ВАС

за почтовые услуги
большую половину
стоимости
НАШЕГО
тиража?

299 тысяч 957 рублей 80 копеек)

Об этом
и, возможно,
о чем то еще
ты узнаешь,
рискнув
подписаться
на наш,
обновленный
до нитки
ЖУРНАЛ

ПОДПИСАЛСЯ
ДОБРОВОЛЬЦЕМ
НА
ДИСССР

ПОДУМАЙ.
НОВАЯ ЦЕНА

-2р

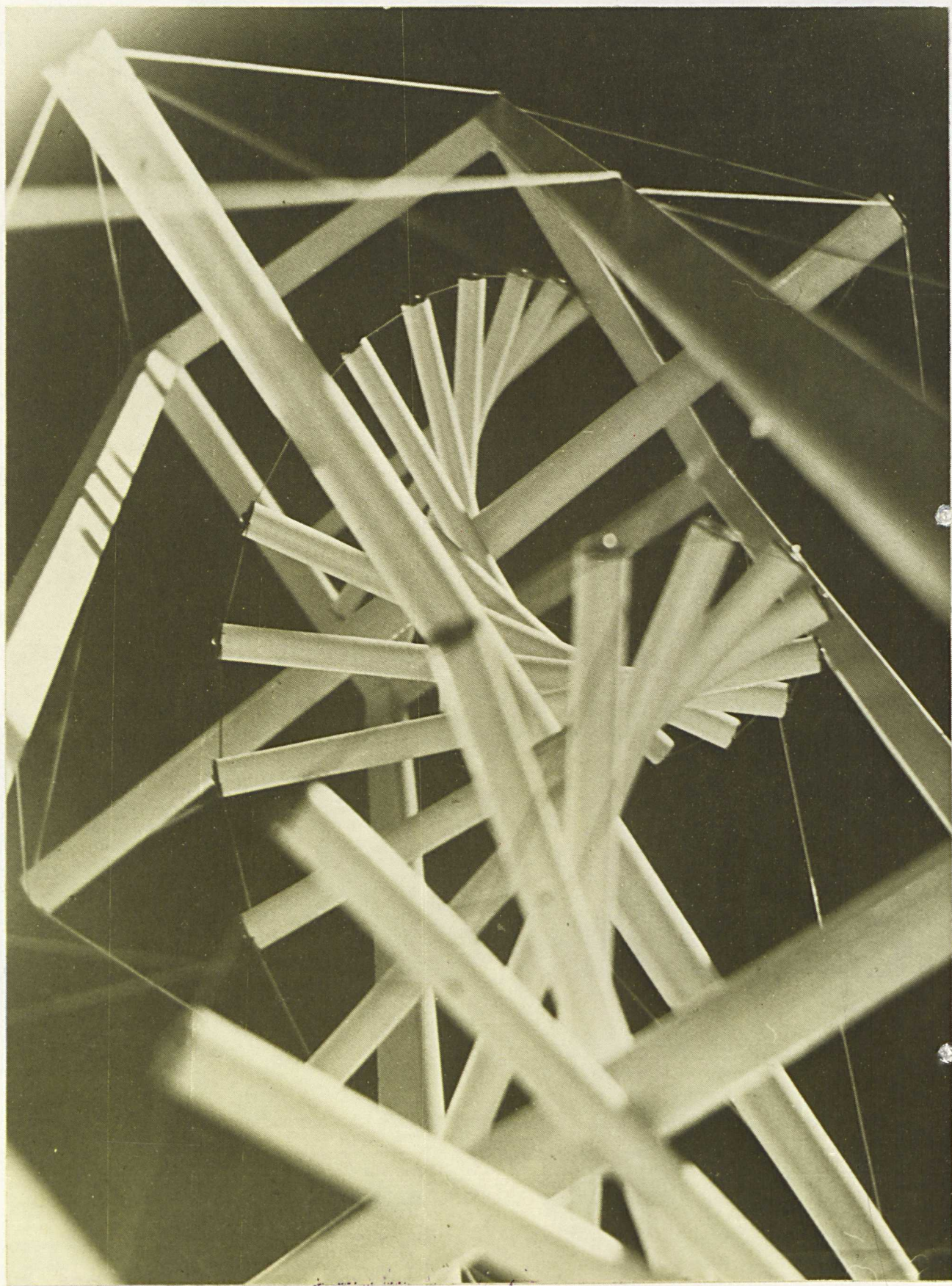


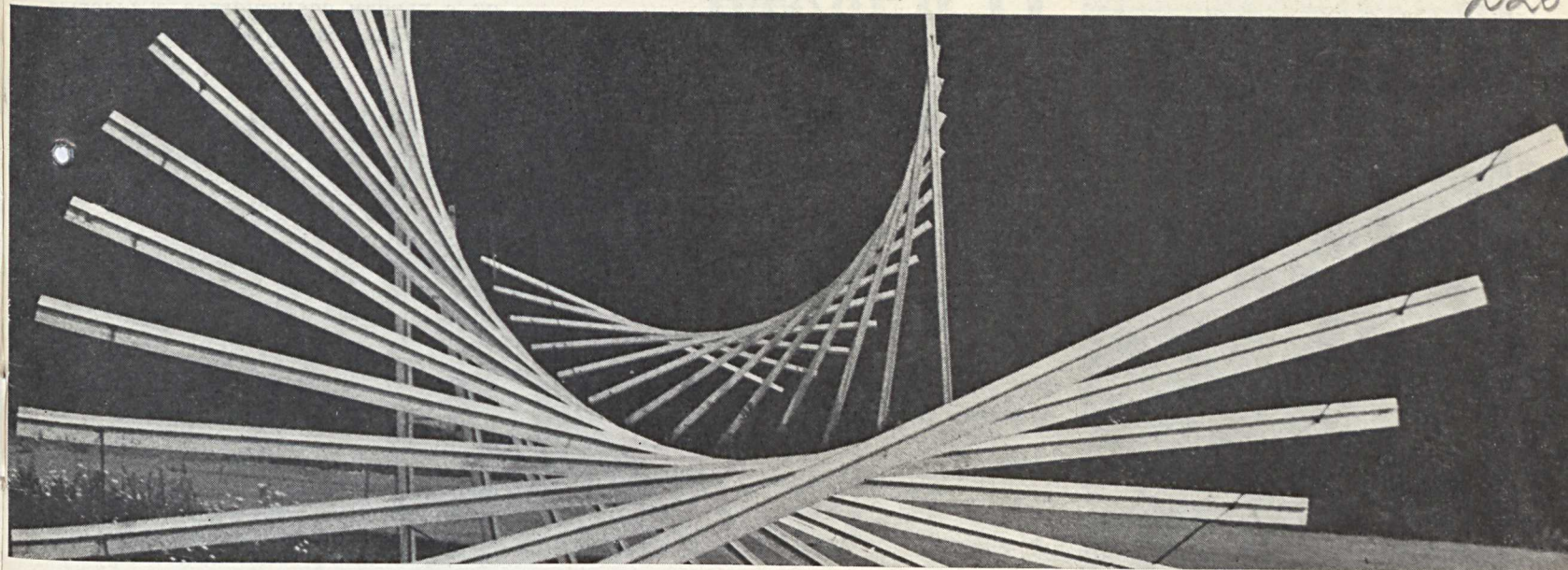


Соединение высочайшей, отсутствующей еще, к сожалению, у нас, технологии, с художественными достижениями русского авангарда создало феномен Гарри Файфа. Однако значение творчества Файфа не только и не столько в его супрематических скульптурах, оно в стремлении слить скульптурные композиции с архитектурой.

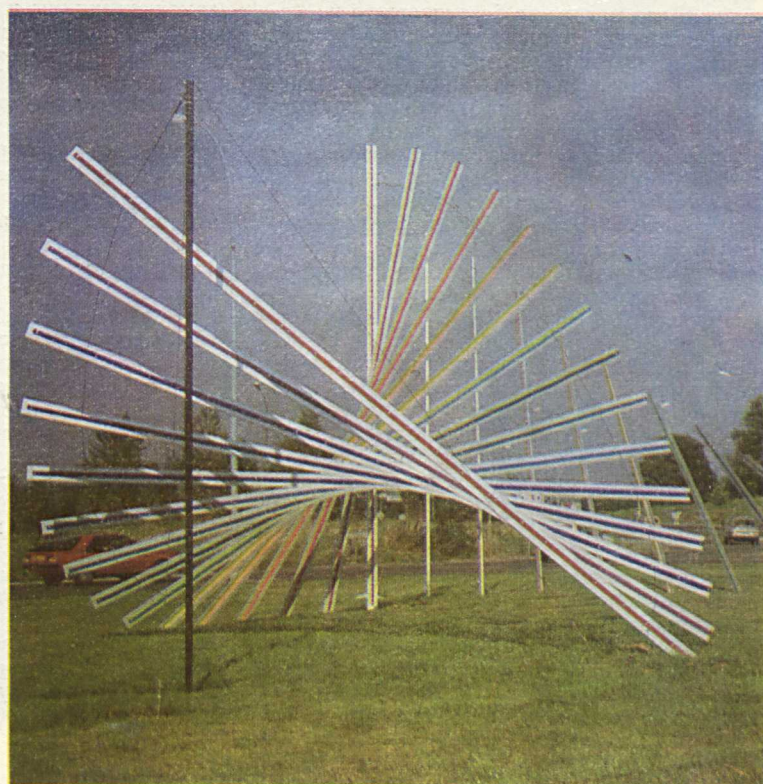
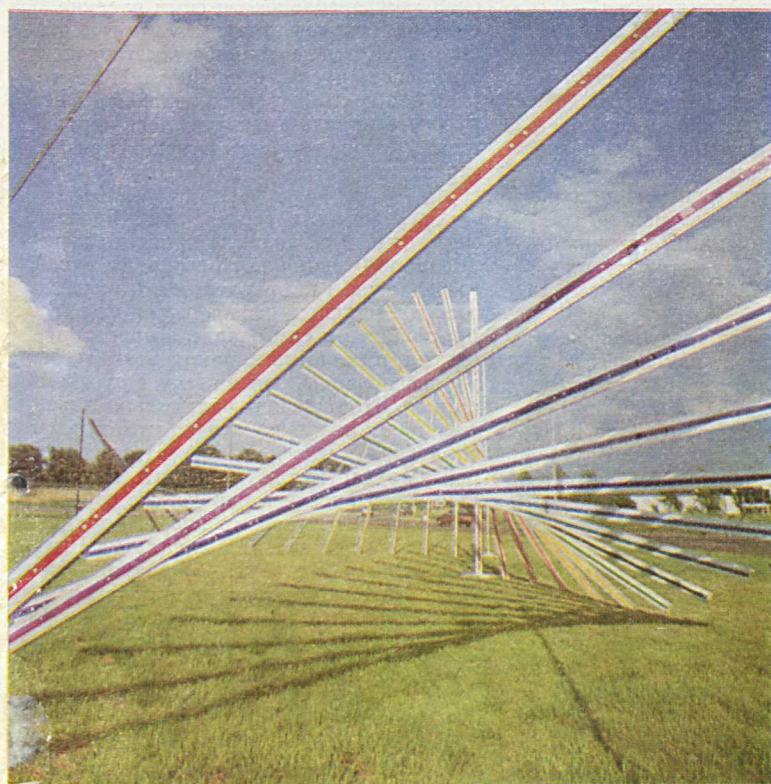
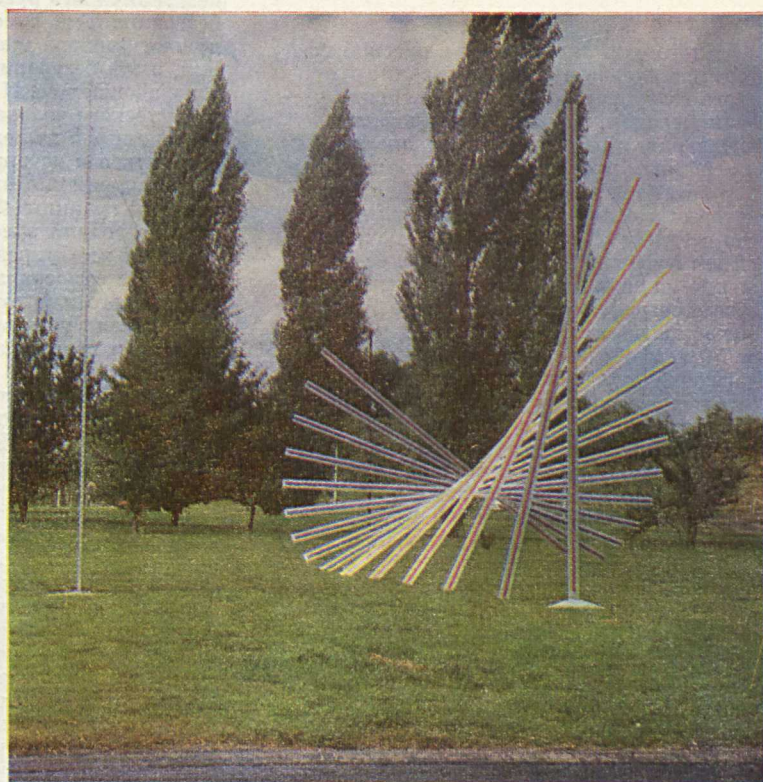
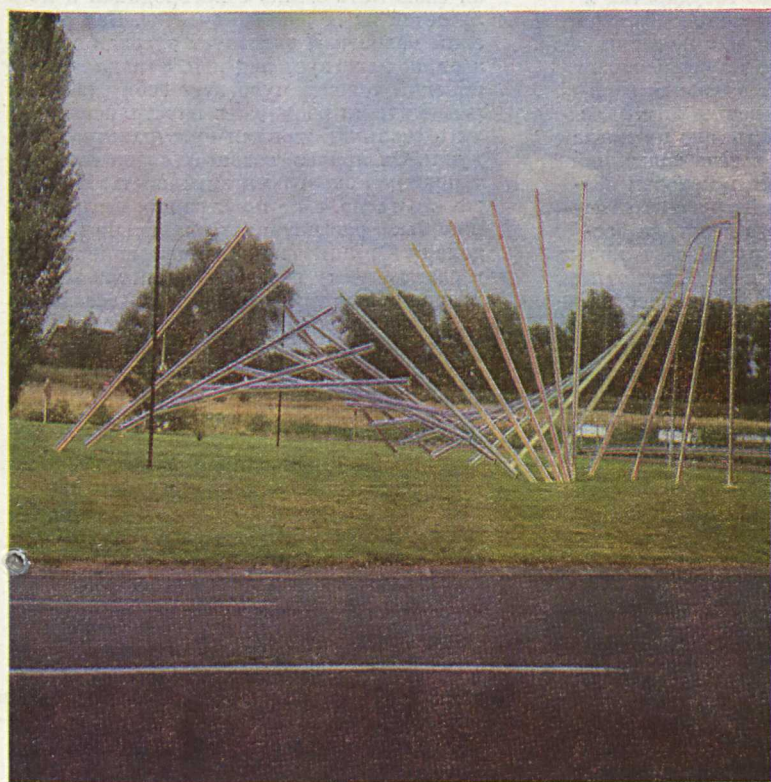
* * *

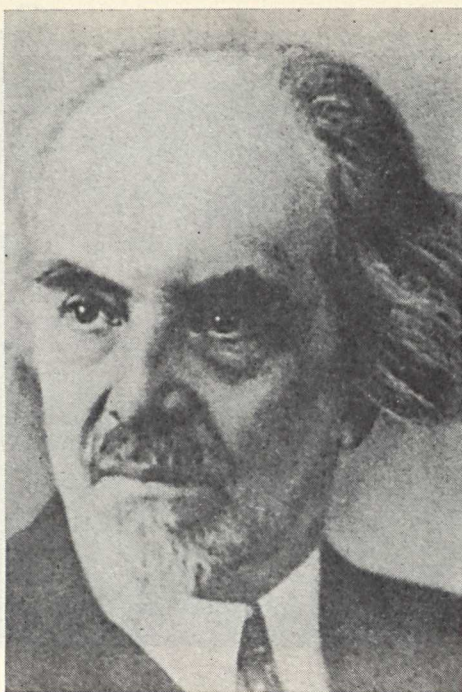
В этой системе воинственно сменяющих друг друга ценностей интересно проследить творческую судьбу Гарри Файфа.





«Я продолжаю традиции русского авангарда
в условиях свободы»





О власти пространств над русской душой

Николай Бердяев

«Гений формы — не русский гений, он с трудом совмещается с властью пространств над русской душой».

О. Кулик
Из серии
«Фрагменты».
«Фрагмент № 6»

I

Много есть загадочного в русской истории, в судьбе русского народа и русского государства. Отношения между русским народом, которого славянофилы прославляли народом безгосударственным, и огромным русским государством до сих пор остаются загадкой философии русской истории. Но не раз уже указывали на то, что в судьбе России огромное значение имели факторы географические, ее положение на земле, ее необъятные пространства. Географическое положение России было таково, что русский народ принужден был к образованию огромного государства. На русских равнинах должен был образоваться великий Восток-Запад, объединенное и организованное государственное целое. Огромные пространства легко давались русскому народу, но не легко давалась ему организация этих пространств в величайшее в мире государство, поддержание и охранение порядка в нем. На это ушла большая часть сил русского народа. Размеры русского государства ставили русскому народу почти непосильные задачи, держали русский народ в непомерном напряжении. И в огромном деле создания и охранения своего государства русский народ истощал свои силы. Требования государства слишком мало оставляли свободного избытка сил. Вся внешняя деятельность русского человека шла на службу государству. И это наложило безрадостную печать на жизнь русского человека. Русские почти не умеют радоваться. Нет у русских людей творческой игры сил. Русская душа подавлена необъятными русскими полями и необъятными русскими снегами, она утопает и растворяется в этой необъятности. Оформление своей души и оформление своего творчества затруднено было для русского человека. Гений формы — не русский гений, он с трудом совмещается с властью пространств над душой. И русские совсем почти не знают радости формы.

Государственное овладение необъятными русскими пространствами сопровождалось страшной централизацией, подчинением всей жизни государственному интересу и подавлением свободных личных и общественных сил. Всегда было слабо у русских сознание личных прав и не развита была самостоятельность классов и групп. Не легко было поддерживать величайшее в мире государство, да еще народу, не обладающему формальным организационным гением. Долгое время приходилось защищать Россию от наступавших со всех сторон врагов. Волны с Востока и Запада грозили затопить Россию. Россия пережила татарщину, пережила смутную эпоху и окончательно

окрепла, выросла в государственного колосса. Но необъятные пространства России тяжелым гнетом легли на душу русского народа. В психологию его вошли и безграничность русского государства и безграничность русских полей. Русская душа ушиблена ширию, она не видит границ, и эта безгранность не освобождает, а поработывает ее. И вот духовная энергия русского человека вошла внутрь, в созерцание, в душевность, она не могла обратиться к истории, всегда связанной с оформлением, с путем, в котором обозначены границы. Формы русского государства делали русского человека бесформенным. Смирение русского человека стало его самосохранением. Отказ от исторического и культурного творчества требовался русским государством, его сторожами и хранителями. Необъятные пространства, которые со всех сторон окружают и теснят русского человека, — не внешний, материальный, а внутренний, духовный фактор его жизни. Эти необъятные русские пространства находятся и внутри русской души и имеют над ней огромную власть. Русский человек, человек земли, чувствует себя беспомощным овладеть этими пространствами и организовать их. Он слишком привык возлагать эту организацию на центральную власть, как бы трансцендентную для него. И в собственной душе чувствует он необъятность, с которой трудно ему справиться. Широкий русский человек, широкий как русская земля: как русские поля. Славянский хаос бушует в нем. Огромность русских пространств не способствовала выработке в русском человеке самодисциплины и самостоятельности, — он расплывался в пространстве. И это было не внешней, а внутренней судьбой русского народа, ибо все внешнее есть лишь символ внутреннего. С внешней, позитивно-научной точки зрения огромные русские пространства представляются географическим фактором русской истории. Но с более глубокой, внутренней точки зрения сами эти пространства можно рассматривать как внутренний, духовный факт в русской судьбе. Это — география души.

II

В русском человеке нет узости европейского человека, концентрирующего свою энергию на небольшом пространстве души, нет этой расчетливости, экономии пространства и времени, интенсивности культуры. Власть шири над русской душой порождает целый ряд русских качеств и русских недостатков. Русская лень, беспечность, недостаток инициативы, слабо развитое чувство ответственности с этим связаны. Ширь русской земли и ширь русской души давили русскую энергию, открывая возможность движения в сторону экстенсивности. Эта ширь не требовала интенсивной энергии и интенсивной культуры. От русской души необъятные русские пространства требо-

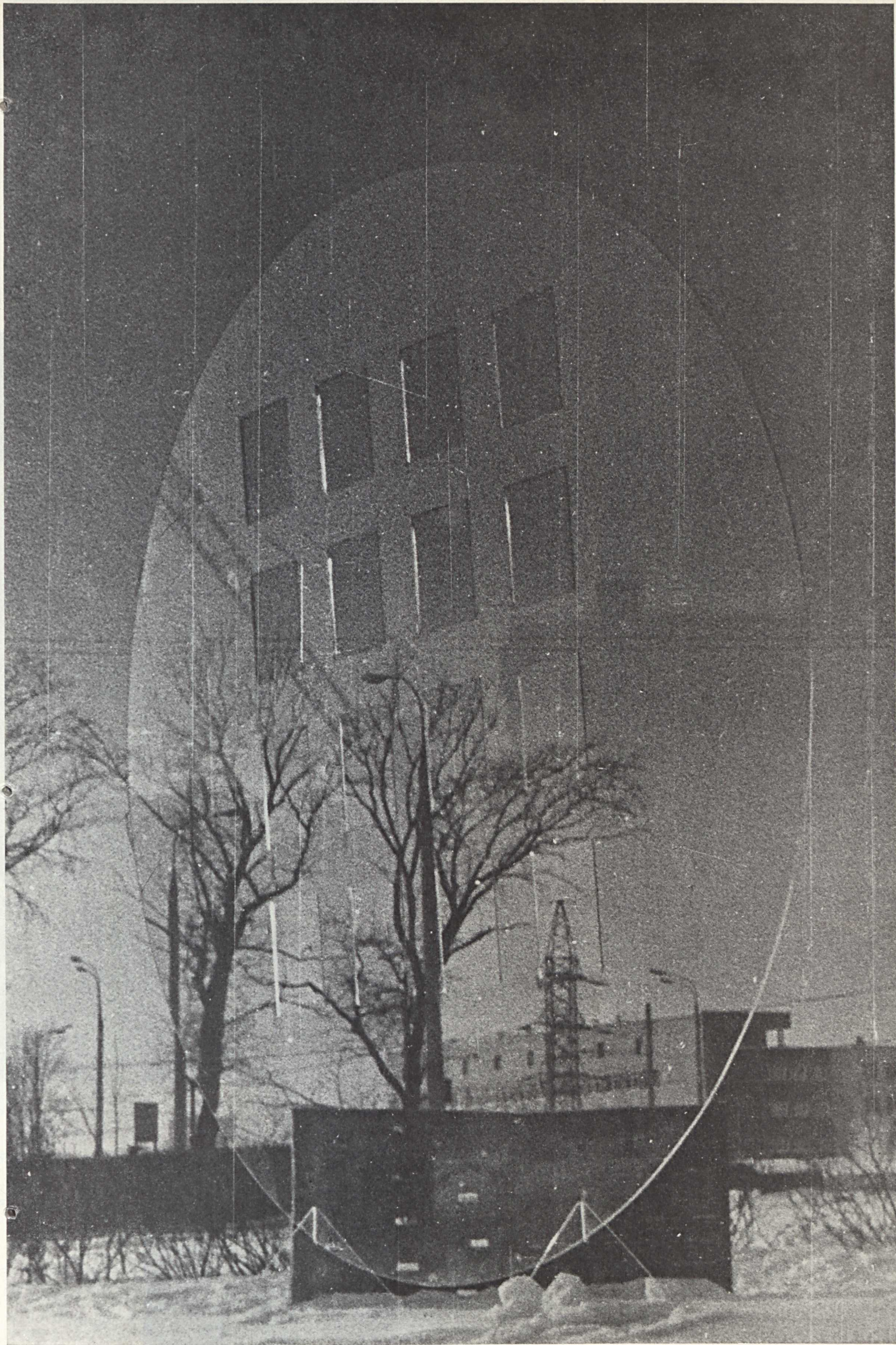
вали смирения и жертвы, но они же охраняли русского человека и давали ему чувство безопасности. Со всех сторон чувствовал себя русский человек окруженным огромными пространствами, и не страшно ему было в этих недрах России. Огромная русская земля, широкая и глубокая, всегда вывозит русского человека, спасает его. Всегда слишком возлагается он на русскую землю, на матушку Россию. Почти смешивает и отождествляет он свою мать-землю с Богородицей и полагается на ее заступничество. Над русским человеком властвует русская земля, а не он властвует над ней. Западноевропейский человек чувствует себя сдвинутым малыми размерами пространств земли и столь же малыми пространствами души. Он привык возлагаться на свою интенсивную энергию и активность. И в душе его тесно, а не пространно, все должно быть рассчитано и правильно распределено. Организованная прикреплённость к своему месту создает мечтание западноевропейского человека, столь всегда поражающее и отталкивающее человека русского. Эти мечтательные плоды европейской культуры вызывали негодование Герцена, отвращение К. Леонтьева, и для всякой характерно русской души не сладостны эти плоды. <...>

Вопрос об интенсивной культуре, предполагающей напряженную активность, еще не делался для него вопросом жизни и судьбы. Он тонул в своих недрах и в своих пространствах. И нужно сказать, что всякой самостоятельности и активности русского человека ставились непреодолимые препятствия. Огромная, превратившаяся в самодовлеющую силу русская государственность боялась самостоятельности и активности русского человека, она слагала с русского человека бремя ответственности за судьбу России и возлагала на него службу, требовала от него смирения. Через исторический склад русской государственности сами русские пространства ограничивали всякую ответственную самостоятельность и творческую активность русского человека. И это порабощение сил русского человека и всего русского народа оправдывалось охранением и упорядочением русских пространств.

III

Требования, которые ставит России мировая война, должны привести к радикальному изменению сознания русского человека и направления его воли. Он должен, наконец, освободиться от власти пространств и сам овладеть пространствами, нисколько не изменяя этим русскому своеобразию, связанному с русской ширию. Это означает радикально иное отношение к государству и культуре, чем то, которое было доньше у русских людей. Государство должно стать внутренней силой русского народа, его собственной положительной мощью, его орудием, а не внешним над ним началом, не господином его. Культура же должна стать более интенсивной, активно овладевающей недрами и пространствами и разрабатывающей их русской энергией. <...>

Из книги Николая Бердяева «Судьба России».



Конфигуративность:

следы в пространстве

По поводу работ
Олега Кулика

Людмила Бредихина



● Искусство почему-то разучилось обновлять себя — перегруженное, оно существует с трудом. Старые связи изнашиваются, рвутся, растут груды обломков, каждый из которых может напомнить многое. Кладбищенский эффект. Или музейный. Все эти «люди, львы, орлы, и куропатки, свершив печальный круг, угасли» вместе со всеми эстетическими спекуляциями по их поводу. И, слегка форсируя события, хочется пристальнее всмотреться в процесс оформления искусства **конфигуративного** в творчестве Олега Кулика (сам Олег называет его «нетворчеством» или «несвободным»¹ творчеством).

● Что такое **конфигуративность**? Это смещение теории отражения в область допсихическую. Это установка на прямое, бессознательное воздействие всего на все, энергию этого воздействия и его результат — **след**.

Конфигуративность — это очередная ревизия оппозиции «искусство — жизнь». Конфигуративность — это новые референтные материалы: прозрачный лист и пространство. Пространство как пластический материал.

«Пространство такой же материал, как камень, гипс или холст, — оно способно обрабатываться, формоваться и окрашиваться».

Олег Кулик

● «Собственно творчество лишь замутняет прозрачность сознания — следовательно, губительно», — заявляет художник. Значит возможно прозрачное сознание, не «отражающее», а просвечивающее? Да, если оно остро почувствовало свою генетическую связь с «неособыми» формами материи — неодушевленными, допсихическими.

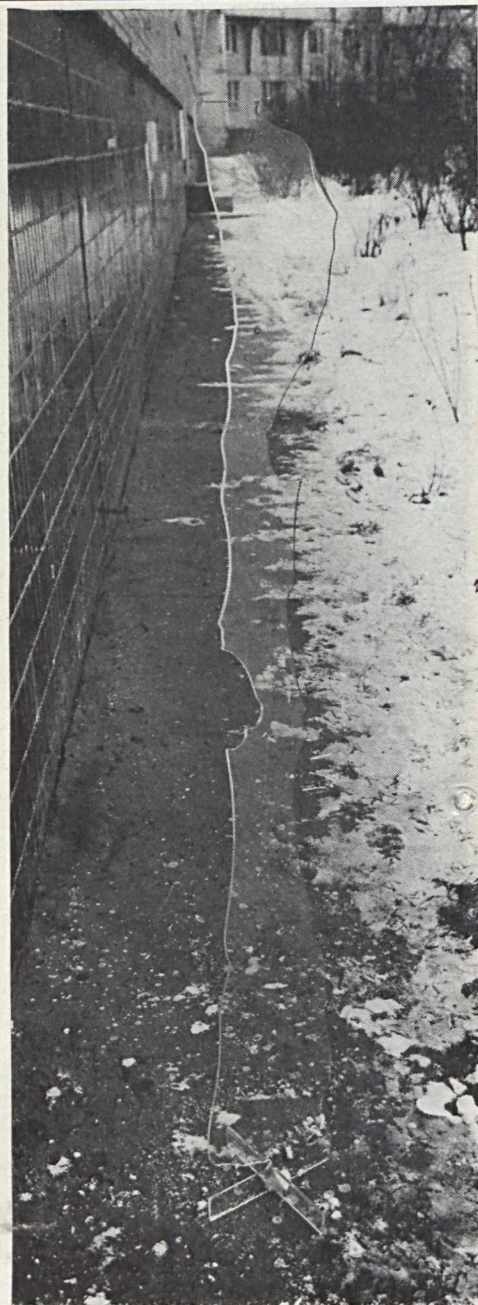
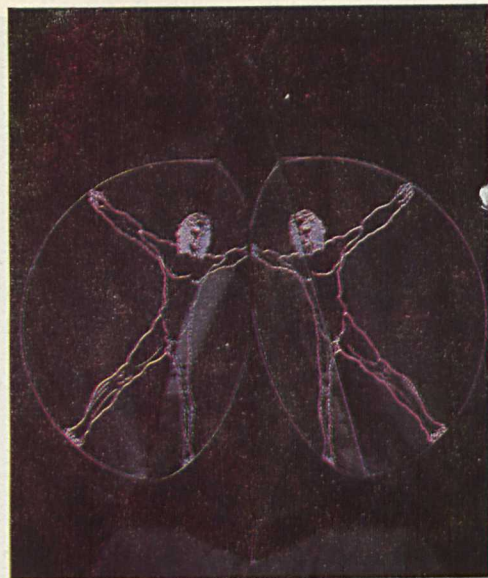
Отражение неживой природы самой неживой природой — не такая уж примитивная вещь, как может показаться со стороны. Тела в природе воспроизводят следы друг друга **нефункционально**, из любви к искусству, так сказать. Эти следы, отпечатки как-то — строго или причудливо — соотносятся со свойствами воздействующих тел, но не нужны им, никак не могут быть ими использованы. Более эзотерических отношений невозможно представить, не правда ли?

«Человек что трава?» — спросите вы. Нет. Но все эти таксисы и тропизмы², все эти простенькие способы существования в пространстве приобретают иное качество, когда они **сознательно выбираются**, когда простейшая структура организует элементы бесконечно сложные, с богатым прошлым — культурой — за плечами.

● В **конфигуративном** искусстве перед художником не стоит вопрос об отношении жизни и искусства — художник не пытается ничего «изображать», оценивать, отказывается от любого жеста. Он сам вписан в контекст, где жизнь и искусство слиты в одно целое, где существенна другая проблема — проблема устойчивого равновесия внутри бесконечного движения форм «жизнеискусства».

В этой ситуации разрушается миф белого холста, материала, обладающего собственной мощной энергией. Появляется новый референтный материал — прозрачный лист, идеально работающий на состоянии равновесия. Именно прозрачный лист, по природе своей беспристрастный, безоценочный, дает возможность жизни и искусству продемонстрировать полное слияние в присутствии молчаливого и безучастного автора.

● Прозрачные **конфигуративные** «Фрагменты» ставят проблему соотношения части и целого в «жизнеискусстве». Фрагмент, видимый сквозь вырез в стекле, не



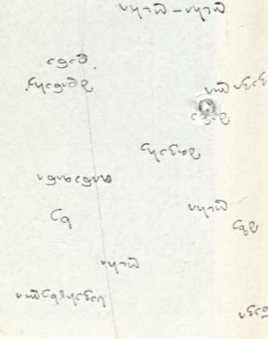
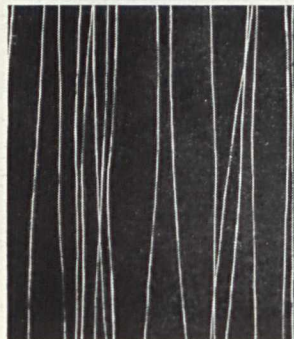
В музее

О. Кулик
«След»

Х. Арп
«Кроны деревьев»

Д. Готов
Без названия

Д. Чихладзе
Без названия



О. Кулик
«Квадрат». Стекло,
огонь, вода

О. Кулик
«Портрет жены»

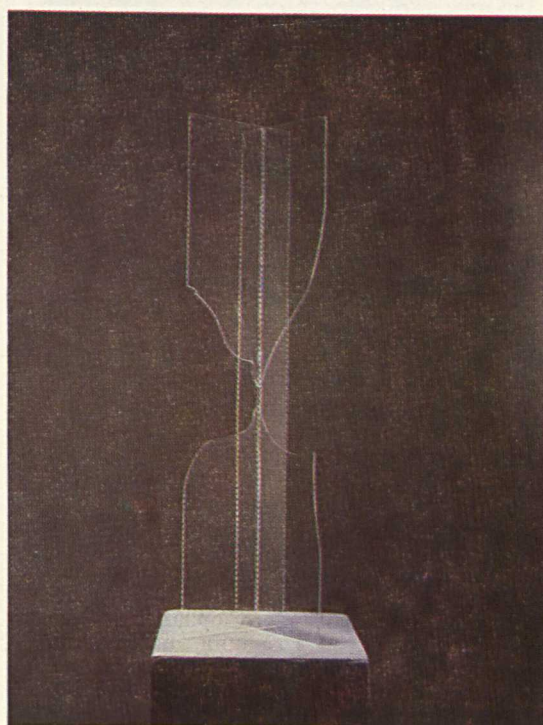
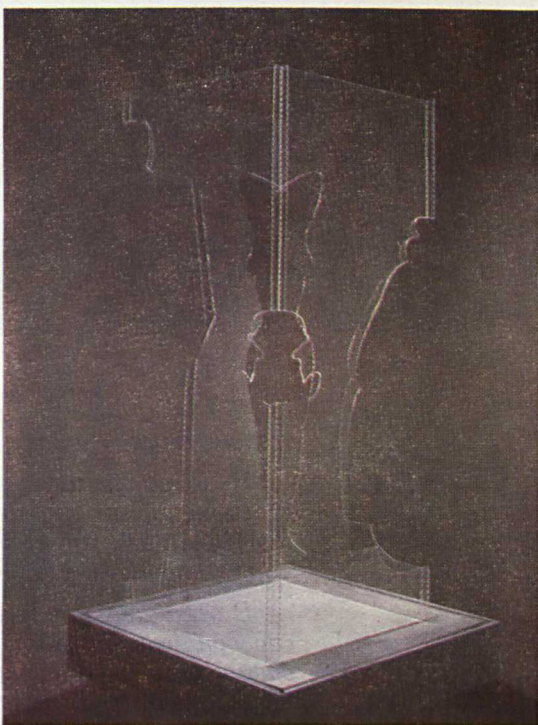
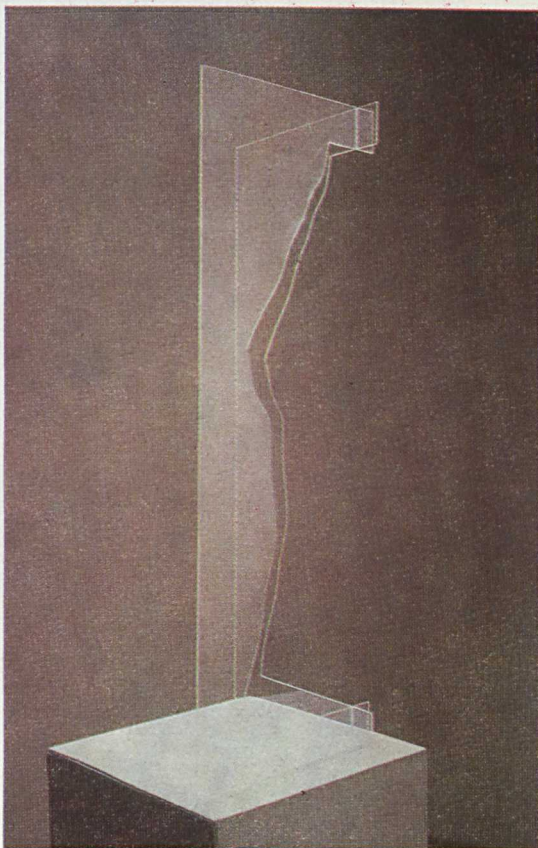
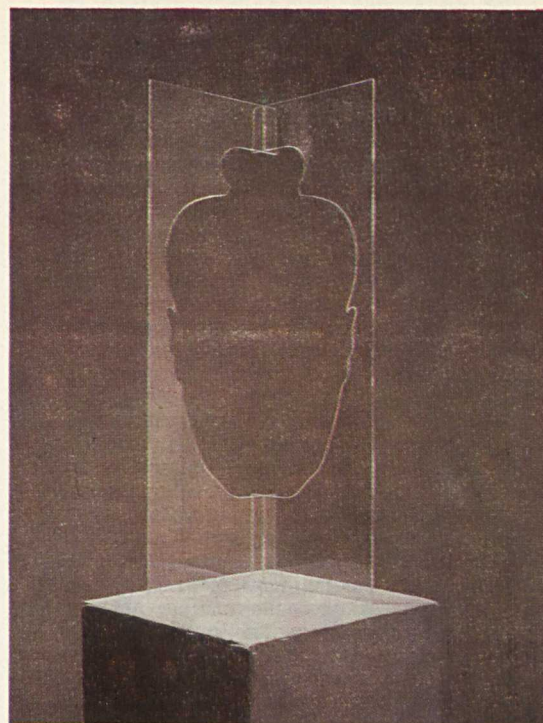
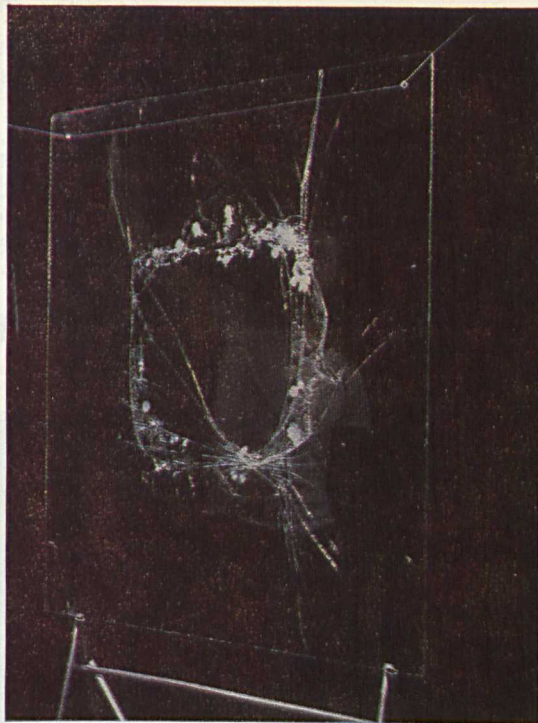
О. Кулик
«Русская книга»

О. Кулик
«Пограничная полоса»
(«Мужчина и
женщина»)



О. Кулик
«Обнаженная»

О. Кулик
«Натюрморт»



О. Кулик
«Мать и дитя»

О. Кулик
«Семья»

вырван из целого, из окружения, и качественно идентичен ему. Прозрачная рама лишь оформляет, кадрирует фрагмент — единичный или множимый. Образ мира, видимый сквозь конфигуративный объект, — это образ мира незаконченный, но и неискаженный, в котором незримо растворен фермент искусства.

● Содержание прозрачного листа — в значимом отсутствии собственно содержания. И о форме, сохраняемой вопреки установке «не быть», можно говорить условно — насколько позволяет ее косвенная значимость. Имеет смысл говорить только об очертаниях, конфигурации эфемерных отпечатков искусства и жизни на их невидимой границе.

Конфигуративные объекты решают задачу, сформулированную Р. Бартом³ в «Эффекте реальности» — «опустошить знак, бесконечно оттесняя его предмет — вплоть до радикального пересмотра всей многовековой эстетики «изображения»».

Материализация нематериальных отношений, опредмечивание пустоты, называние неназываемого, означивание незначимого — принципиальные проблемы конфигуративного искусства. Прозрачный лист — идеальный, хотя не единственный материал для этого.

● Если холст, краски, глина — все «конфигуративные» материалы грубо разрывают естественные в жизни связи, чтобы потом дать их искусственное подобие, протез, то материал прозрачный, ненавязчивый демонстрирует эти связи в их девственном, первоначальном виде. Конфигуративный художник, подобно трансплантанту, вынужден восстанавливать, замещать разрушенные до него связи. Он демонстрирует существование неискаженных форм «жизнеискусства» — причудливые строгие конфигурации их отпечатков друг на друге.

И «вещь в себе», и, тем более, ее «изображение» — это фантазмы, «творчество». Мы можем знать о вещи только то, что фиксируется в ее прямых следах. Но большего, может быть, и не нужно. Зачем?

● Заметно меняется восприятие объектов Олега Кулика, когда стекло перестает быть только метафизическим референтным материалом⁴, как во «Фрагментах», когда отсутствующее двухмерное пространство трансформируется в отсутствующее трехмерное — в отсутствующий объем, когда материалом становится собственно пространство, пустота.

● У нас с пространством сложные отношения — ничто не имеет над нами такой власти, как оно. «Русская душа ушиблена ширию, не видит границ, и это поработило ее». Желание заслужить любовь пространства, освободиться от него или овладеть им — это глубоко в нас, это в крови, хотя вопрос редко ставится так отчетливо, как у Бердяева. Пространство, как и любой другой предмет искусства, так же коверкалось и искажалось при бесконечных «изображениях». Истерзанное нашими бесконечными попытками заслужить его любовь, оно, как и все, что «изображалось» веками, требует освобождения от пут фигуративного или нефигуративного искусства, требует трансплантации, замены омертвевших членов.

Но можно ли работать с абсолютно свободным пространством? Может ли пространство быть материалом? Да. Происходит бессознательное, физическое воздействие друг на друга человека и пространства, предмета и пространства — и остаются следы! Полые, условно материальные, они наполнены вполне ощутимой энергией воздействия.

● Прозрачный материал не единственно возможный материал для конфигуративного искусства. Им может стать и слово, и холст, и глина. Конфигуративна поэзия Давида Чихладзе⁵, где слова разных языков отслаиваются от своих значений, где важен только результат их соприкосновений на бумаге — след. Конфигуративна «живопись» Димы Гутова⁶ — ряд отпечатков маркированного орнамента — на мебели, обоях, в сознании, на холсте. Определенно конфигуративны всем известный Бойс⁷ и никому неизвестный Володя Архипов⁸... (Это тема отдельного разговора.)

Олег Кулик

Из мифа о прозрачности



Прозрачный лист держится идеей конфликта — две стороны листа видятся одновременно.

Подобно латинскому «белому листу» или китайскому «бесконечному» свитку, прозрачный лист обслуживает определенный тип сознания, срединный, «пограничный» по отношению к западному и восточному.

В отличие от непроницаемых материалов, стекло не способно выделить художнику пространство для его свободного жеста. Прозрачность не работает и там, где изображаемый предмет ценится постольку, поскольку он является частью целого мира, так как этот «целый мир»

сам вмешивается в свое изображение.

«Равновесие — задача художника. Он служит невидимым проводником, точкой касания сред разного напряжения».

«Стекло отрицает само себя, его как бы нет, а то, что есть, лишь отражение пустоты. Двойственность, зеркальность отношений с пустотой позволяет стеклу служить идеальным уловителем пространства».

«Расслаивая, обнажая структуру пространства, демон-



стрируя скрытые в нем измерения, их конкретность, стекло вскрывает его могучую способность материализоваться, обретать осязаемые, чувственные формы».

«Пограничные свойства различных материалов, жанров, любых видов деятельности — открывают их заново. В живописи, к примеру, растет интерес к поверхности холста, уравниваются в правах лицевая и тыльная сторона картины. В кино, возможно, оживет до сих пор мертвая гладь экрана. Она взорвется, вспучится, будет менять окраску, отслаиваться, перелистываться, бросая вызов пучку света».

О. Кулик
«Облака в городе»

Но пустота — бесспорно, идеальный материал для «нетворчества», для оставления следов.

● След в пустоте или вырез в стекле универсален в силу своей предельной неопределенности. Если вы видите очертания женского лица, но вместо цвета глаз и кожи — пустоту, эта недостаточность универсальна: она побуждает смотрящего восстановить все на свое усмотрение — по бесцветному и, строго говоря, бесформенному, конфигуративному отпечатку. Отсутствие плоти в оттисках тел мужчины и женщины в прозрачном материале не заставляет нас содрогаться, как заставляет тот же момент отсутствия в камне — известная история с влюбленными в Помпее. Почему? Потому что это абсолютно нейтральный след, который ничего, кроме энергии воздействия, в себе не содержит — не провоцирует ни слез, ни умозаключений.

Визуальность в конфигуративном искусстве особого свойства. Смотрение на невидимое заставляет пересмотреть взаимоотношения автора и зрителя. Автор не может в полную силу ощущать своего авторства — слишком эфемерен результат. Зритель же из фигуры факультативной становится обязательной — на него переносится работа по наполнению «пустот».

Как сказал бы Барт, появление Зрителя приходится оплачивать смертью Автора. ● Проблема взаимодействия объекта и окружения остроумно решается в таких работах Кулика, как «Русская книга» и «Облака в городе»: пространство объекта абсолютно идентично пространству, окружающему его, но выглядит более концентрированным. В «Русской книге» максимальное опустошение знака демонстрируется методом от противного — введением случайного предмета. Случайный предмет — в натуральную величину, как есть — не воспринимается, противится быть объектом искусства. «Русская книга» — убийственная ирония по поводу правил изображения, принятых в нашей культуре. (Любопытно, как отнесся бы к этому опыту Бердяев, автор слов о русском человеке, которому суждено вечно «расплываться в пространстве».) В «Облаках» же особенно заметно, как освобожденное пространство становится пластическим материалом, но «формируется» — не насильственно, но вполне ощутимо. Идея формировать пространство введением предмета или предметов, как это сделано в «Русской книге», как это делалось в пространстве экспозиции недавней выставки «Логика парадокса», остается актуальной, но предпринимается следующий шаг — придать форму пространству напрямую, ограничив его прозрачными послушными рамами. Стекло органично входит в пространство, их зеркальные, родственные связи очевидны, поэтому отторжения не происходит. Пространство, оставаясь по-прежнему недоступным и желанным, в «Облаках» дает к себе прикоснуться.

● Эвальд Матаре, учитель Бойса, сказал красивую фразу: «Искусство лишь след на песке». Пожалуй, можно сказать еще красивее: «Искусство — лишь след в пустоте». Но не в красоте фразы дело. Искусство — лишь след.

¹ «Несвобода» творчества в понимании О. Кулика — это попытка отказа от проблемы выбора в творчестве.

² Таксисы, тропизмы — реакции простейших организмов на раздражители.

³ Р. Барт (1915—1980) — французский литературовед, семиолог. «Эффект реальности» — статья 1968 года.

⁴ Метафизическим, то есть, по замыслу художника, материализующим «пограничное» сознание.

⁵ Д. Чихладзе — поэт, художник, один из организаторов тбилисской группы «Десятый этаж» (1986).

⁶ Д. Гутев — московский художник, искусствовед.

⁷ Й. Бойс (1921—1986) — западногерманский художник.

⁸ В. Архипов — самодеятельный художник из г. Жуковский Московской области.

Фотограф Александр Славин

Сейф-пространство

Ольги

Астафьевой

«Я работаю в пространстве для пространства с помощью пространства».

Ольга Астафьева

Однажды философу приснилось, что он — маленькая бабочка, порхающая среди цветов. Проснувшись, Чжуан-цзы не мог решить, Чжуан-цзы ли он, которому снилось, что он бабочка, или бабочка, которой теперь снится, что она Чжуан-цзы.

Сейф-музей (фрагмент).
Картон, медная фольга, пленка с зеркальным покрытием

Сейф-музей. 1986
Экспозиция — февраль 1990 г.
Картон, медная фольга, пленка с зерк. покрытием



Михаил Маяцкий

...Мир тел отнюдь не указывает нам на пространственность мира, а скрывает ее. Чтобы ее увидеть, требуется еще повод и усилие. И, возможно, ловушки и хранилище. Оля Астафьева назвала это сейф-пространством. Сейф-пространство не более похоже на пространство, чем книжка Борхеса, обернутая в прошгоднюю газету. Вещи не могут быть похожи на пространство (без которого они, впрочем, ничто). Вещи похожи только на другие вещи. Сейф-пространство — это лишь такие вещи, которые не заслоняют пространство, а указывают на него. Сейф-пространство — место, где

пространство становится заметным, где мы о нем не можем не начать думать. Как и всякий знак, сейф-пространство состоит из двух частей, одна из них — не здесь; другая — не то. То, что не то, представлено на выставке. Ясно, однако, что Олю больше занимает то, что то, хотя и не здесь.

Одна из моделей сейф-пространственного знака — зеркало. Когда вы смотрите в него, вас всегда — за исключением случаев, когда вы его выбираете в магазине, — интересует то, что им не является. Да и в магазине после осмотра рамы и цены вас неизбежно заинтересует, как же выглядит то, что, находясь вне зеркала, прибегает к нему, чтобы увидеть себя. Для меня я — там, и зеркало — знак меня. Но и не только меня. Всякий раз заглядывая в зеркало, я надеюсь — или опасаясь — увидеть там не совсем себя, иначе зачем бы я заглядывал. А часто рискую обнаружить там и вовсе не себя, како-

го-нибудь Несебя. Знак ни за что не отвечает. Из дюжин не-я, тысяч не-совсем-я и мириад почти-я я пытаюсь составить я. Кто это, собственно, пытается?

Удивительно отличаются зазеркальные, внутризеркальные пространства от наших. Трудно заставить себя думать, что пол в комнате, которую я вижу в зеркале, надо мыть, а за саму комнату (14,5 м²) платить квартплату. Нет, не может быть, там все по-другому. Может, и мыть и платить, но наверняка что-то еще. Слишком уютно, чересчур статична бутафория интерьера, чрезмерно парочита точность копирования с моей комнаты. Это не зря.

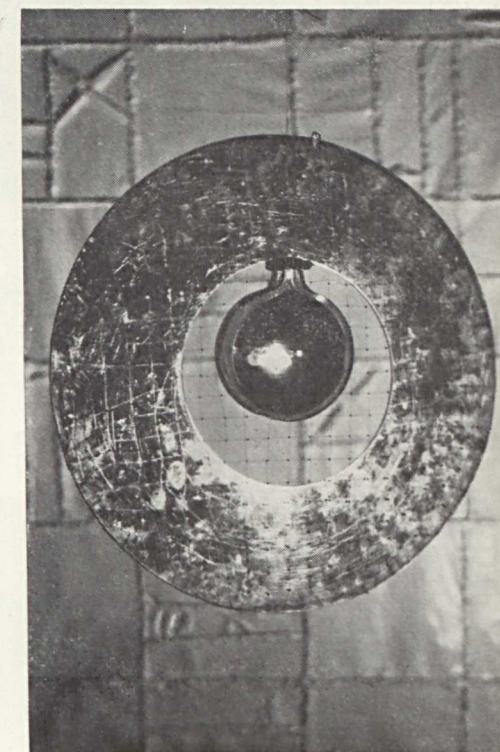
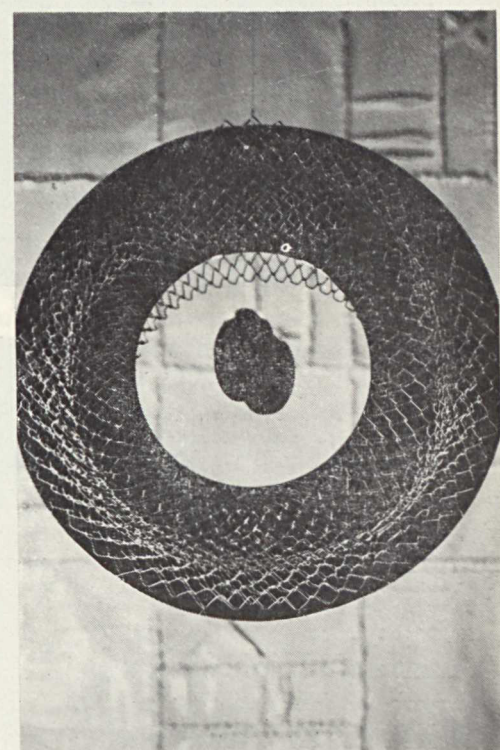
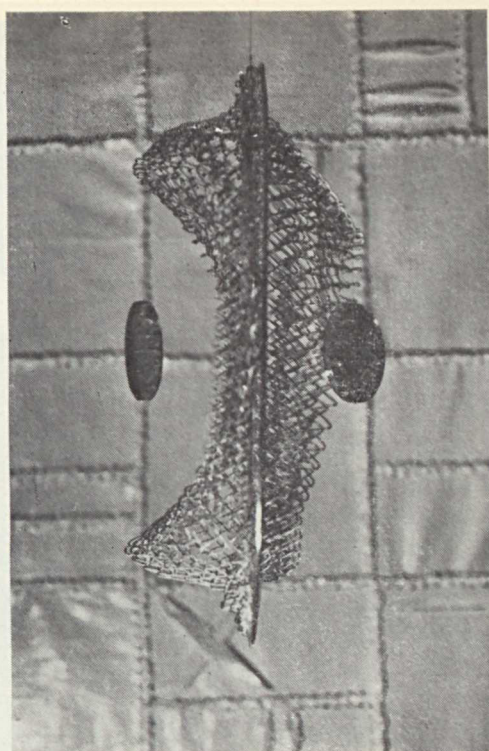
Какое-то безумие: космическое пространство, пространство города, пространство Эвклида, сценическое пространство, мыслительное пространство, пространство повествования, время повествования, биологическое время, физическое время (несколько штук), социальное время (много), геологическое время, до-

историческое время... Бог, говорят, умер, и несть предела человеческому прагматизму, но нельзя же для каждой надобности новое пространство-время придумывать. Впрочем, можно. Эта толчея и есть наше пространство-время.

Настаивать на единственности, однородности, однозначности нашего пространства-времени — дело для XX века, конечно, непозволительное, дурно отдающее доинтеллектуалистическими версиями диамата. Многообразие темпорально-планиметрических измерений свидетельствует о богатстве человеческих проектов относительно мира и об их энер-

надлежит математике, а отнята ею у мира, не ведающего множественности. Пифагор эзотеричнее, но ближе к богу все же Парменид. И Единое — не одно, а несчетно, не подлежит никакому аналитическому действию. Оно не познается, но не в смысле позднейшего скептицизма, а из-за излишности, избыточности познания. Единое и все.

Оно, Единое, доступное, как утверждал Шопенгауэр, кроме художника, разве только философу и святому, открывается как неопределенное, непространственное, вневременное. Человек же жаждет перемен в мире и подмечает их с той



гичной дерзости. И все же эти прорывы, интрузии, включения лишь с большей или меньшей степенью убедительности описывают тот материк, в который они внедряются. Более того, в исходной интуиции это может еще быть какой-то проекцией самого материка; но потом, по мере «обоснования», «углубления» взгляда он становится уже изображением проекции. Материк же вновь ускользает, тьма опять смыкается, до следующего прорыва. Незнание, вечно остающаяся неизвестностью, не ведает нескончаемых людских нужд, землемерных расчетов, зрительных и иных модулов, плюрализирующих мир. В окружающем нас мире (так Оля Астафьева называет не наш мир, а тот, который его окружает) не может не угадываться одно пространство!.. А возможно, и ни одного. Пересчитывать пространства вообще с руки только человеку. Творец за это не берется. Счет — самое земное из земных дел, и божественность отнюдь не при-

же ревнивой тщательностью, с какой следит за своим возрастом. Флуктуации, протекаемые из собственных изменений, он наивно принимает за происходящее «на самом деле». Подобно бревнам, мерно движимым потоком, вещи пребывают в потоке времени и несутся мимо нас, — это обладающее стойкостью предрассудка представление, вслокущее за собой шлейф метафор и штампов, впервые было радикально оспорено Кантом. Далее, вот уже 200 лет размышления идут в этом ключе: не мы во времени, а время в нас. Гуссерль выдвинул тезис еще более резкий: сознание и есть время. И все же это радикализм местного, европейского масштаба. Философия, здесь рождающаяся, философия озабоченная, хлопотливая. У нас слишком много — и срочных! — проблем, чтобы мы могли помыслить сознание атемпорально, представить время без направления или направленное всюду, по сути, и не время уже.

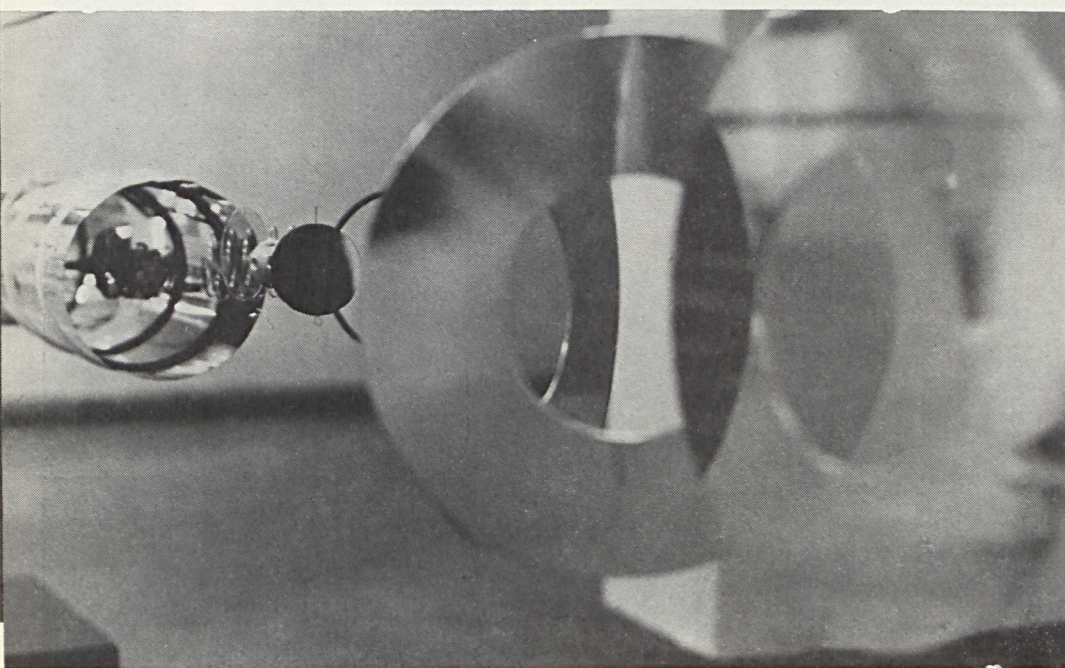
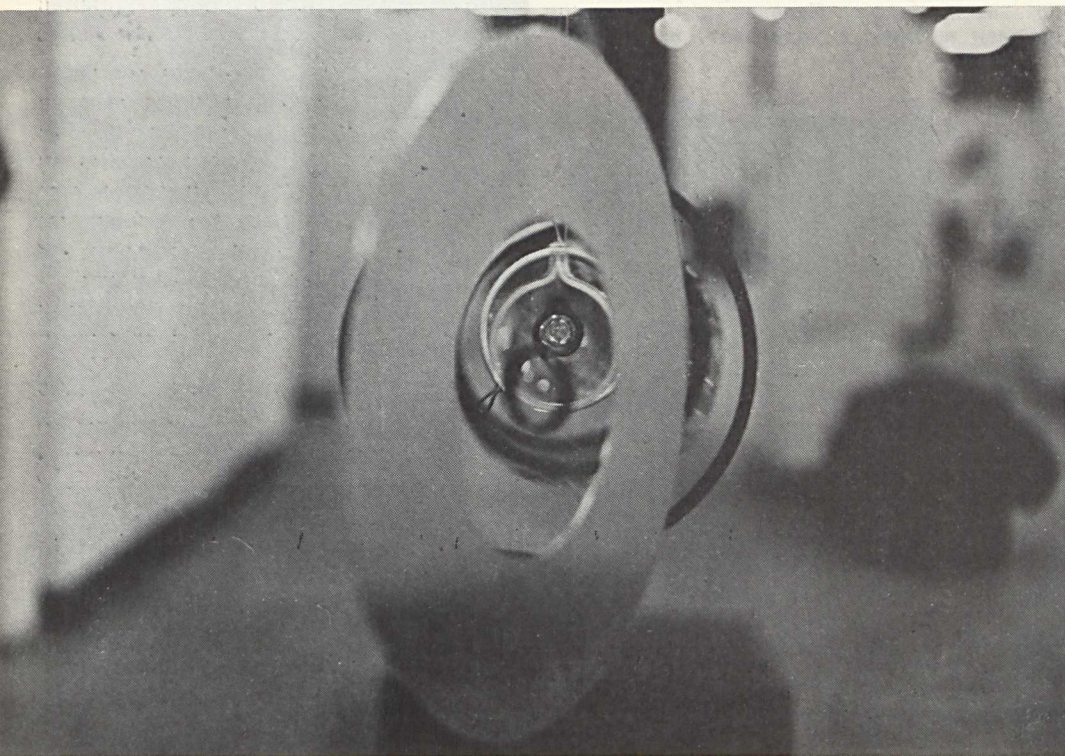
Автоинтервью

Ольга Астафьева

Немного о себе

На стр. 9
Сейф-зона.
1989—90 гг. Металл,
зеркало
Сейф-зона.
1989—90 гг. Металл,
зеркало
Сейф-этюд.
1987—88 гг.
Металл, зеркало,
линза, полимерные
материалы

На стр. 10
Сейф-коррелятор
визуального
пространства
(зрительная
труба). Фрагмент
1988 г. Металл,
стекло, зеркала,
линзы, полимерные
материалы



Я родилась в 1955 году. Живу и работаю в Москве. В 1982 году закончила Московский архитектурный институт. С 1980 года участвую в выставках. С 1986 года я разрабатываю концепцию СЕЙФ-ПРОСТРАНСТВА.

Что такое СЕЙФ-ПРОСТРАНСТВО?

Слово «СЕЙФ» (SAFE) — термин, употребляемый мною в своем распространенном значении. Сейф (safe box) — ящик для хранения ценностей, важных документов, ключей и т. п., которые внешний его зритель наблюдать непосредственно не может, а может определить их присутствие в сейфе только по каким-либо эквивалентам (например, по записям в конторских книгах).

То же самое относится к пространству. Я не могу показать «само по себе» ПРОСТРАНСТВО, но могу предложить зрителю некоторые эквиваленты, по которым он имеет возможность почувствовать

и подойти к пониманию ПРОСТРАНСТВА и его характеристик, увидеть те области, которые в реальности как бы закрыты, как бы не существуют.

Я говорю о ПРОСТРАНСТВЕ, как о комплексе множества пространств — обычных, реальных, а также персональных, воображаемых, которые пересекаются, взаимопроникают, вибрируют и ускользают от нас. Я работаю в пространстве для пространства с помощью пространства. Пространство — основной материал моих работ.

Пространство, пойманное и заключенное в ловушку, я называю СЕЙФ-ПРОСТРАНСТВОМ.

Каково соотношение в моих работах концепции и материального ее воплощения?

Свои объекты я назвала бы не просто объектами, а КОНЦЕПТ-ОБЪЕКТАМИ, так как главное в них именно концепция, а

не изобразительные приемы. Я считаю, что я не изобретаю ни одного нового эстетического принципа, а пользуюсь уже давно обозначенными приемами художественной тактики, в частности, кинетикой, отражающими плоскостями, оптическими стеклами, «готовыми предметами» («ready made») и т. д. и т. п.

Но все же в результате взаимодействия концепции и ее материального воплощения образуется определенная новая форма, обладающая большим количеством характеристик, чем картина, скульптура и даже объект. Это я и называю КОНЦЕПТ-ОБЪЕКТ.

Я вообще считаю, что, строго говоря, объектом является только такое произведение, которое показывает те области реальности или ирреальности, к каким изобразительное искусство не обращалось, к каким оно не может обратиться другим способом. Работы с такими названиями, как «Бюрократ» (Хаспор) или «Нищ в глубоком раздумье» или «Альбатрос» (Тенгли) и т. п., при всей их необычности, с моей точки зрения, не могут называться объектами, так как изображают известные, четко обозначенные реалии, хотя и с помощью необычных материалов и средств. Это скульптура, даже если она движущаяся.

Почему многие мои объекты облеплены красными мухами?

Мне бы не хотелось об этом говорить.

Что собою представляет работа под названием «СЕЙФ-МУЗЕЙ»?

СЕЙФ-МУЗЕЙ — самая ранняя моя работа из серии СЕЙФов. Можно сказать, что она практически не имеет визуального ряда. Вернее, мы в реальности можем наблюдать только верхнюю часть айсберга, основная масса которого скрыта в ИНЫХ пространствах.

Понять эту работу можно, например, следующим образом.

Представьте, что мы вместе со всем, существующим внутри и вокруг нас, с чувствами, предметами, понятиями и т. д., летим сквозь пространство и время. На пути этого потока ставится экран, на который все проецируется именно в то мгновение, когда вы приходите в СЕЙФ-МУЗЕЙ. Некоторые из этих проекций я экспонирую, вывешивая под ними таблички с обозначениями, как в любом музее.

В СЕЙФ-МУЗЕЕ фиксируются следы, отпечатки моего и вашего сознания и воображения в момент вашего прихода туда.

Какое отношение имеет к концепции СЕЙФ-ПРОСТРАНСТВА работа «Семейная почта» или «Суп в холодильнике»?

Сейф-пространственная игра «Семейная почта» состоит из множества карточек с текстом, заканчивающихся словами «суп в холодильнике». Между этими карточками (записками членов семьи друг к другу), расположенными в определенных экстремумах пространства, возникают энергетические линии и траектории. Эти связи образуют интимное семейное СЕЙФ-пространство, существующее уже помимо членов семьи и уже формирующее их взаимоотношения.

Целью игры является создание единой агрессивной международной трудовой семьи.

Могли ли вы выделить в своем творчестве что-либо «женское»?

Я должна сказать, что понимание женского и мужского у меня достаточно примитивное.

Мужское — разрушить, вторгнуться, завоевать, завладеть, показать свое превосходство...

Женское — воспринять, растворить в себе, воспроизвести в новом качестве. Видимо, я «по-женски» открываю, строю, называю и храню пространство в СЕЙФе.

Можно ли получить адекватное представление о моих работах по фотографиям?

Любое изображение моих объектов на плоскости, в частности, на фотографии, является дискредитацией моей концепции, так как основной материал моих работ — пространство и изобразить его на плоскости невозможно.

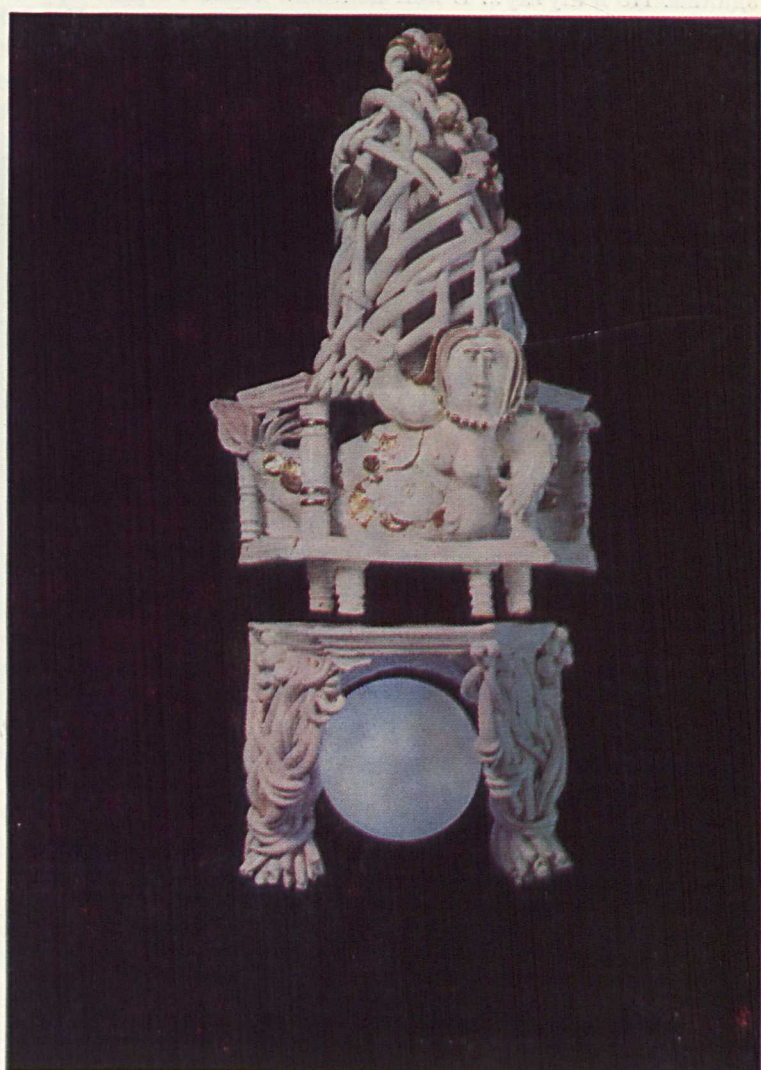
Делая фотографии со своих работ, я иду на жестокий компромисс.

в разных измерениях



Батлейка — старинный белорусский кукольный театр, давно исчезнувший и неожиданно возникший вновь — но в новом, необычном качестве. Художники Николай Байрачный и Валентин Приешкин сформировали по образу батлейки кафе в Минске.

Название «батлейка» произошло от Вифлеема, где, по библейскому преданию, родился Иисус Христос. Священное действо Рождества разыгрывалось вначале в средневековых белорусских храмах, но вскоре мистерия соединилась с живым потоком событий на площади. Народный театр кукол с его пространством, недоступным для человека, вместил витальный смысл происходящего. Он стал моделью мироздания. Под светом Рождества в



батлейке разыгрывались сцены жанровые и исторические. Ширменный театр — малый мир, и мир большой — два разных измерения, своим существованием они лишь подтверждали бытие друг друга. Но наша искушенность уже не позволяет простодушно принять прежние условия игры. Все происходит по новым правилам.

Короб, который всюду носили за собой кукольники, сейчас недвижно встроен в современное здание, придавлен сверху этажами и неоновыми буквами «Кафе». Когда-то он раскрывался в виде храма с сияющими звездами, а ныне обречен быть замкнутой конструкцией. Пространство стало в нем единым для кукол и людей.

И то, что прежде здесь происходило, теперь разыгрывается. Но некоторая монотонность сопровождает это представление. Людской поток, как заведенный, все повторяет свой вчерашний ход вдоль стен, столиков и стоек. И нет масок — каждый пришедший играет самого себя. Невелик диапазон приемов игры и нарядов, но велико стремление не нарушать определенность хода.

Нити прошлого протягиваются через керамические куклы-светильники, созданные Байрачным и Приешкиным, с их избыточностью форм, раскованным движением, несущими память о барокко — том стиле, который стал свидетелем первых Рождественских мистерий. Как прежде сквозь иноземные черты настойчиво проглядывала народная основа образов, так и теперь в работе художников барокко откровенно превращается в костюм и грим для «деревенских весельчаков». Такой прием напоминает нам о ряженных, о древних временных напластованиях.

Обилие деталей, их фантастичность, искусственные полуколонны «дворцовой архитектуры» — все это мистифицирует пространство кафе. Куклы обманывают нас своей неудержимостью движения и в то же время — безусловной неподвижностью. Каждая из них воплощает саму батлейку-короб, с откидывающимися ставнями, чудесными внутренними превращениями.

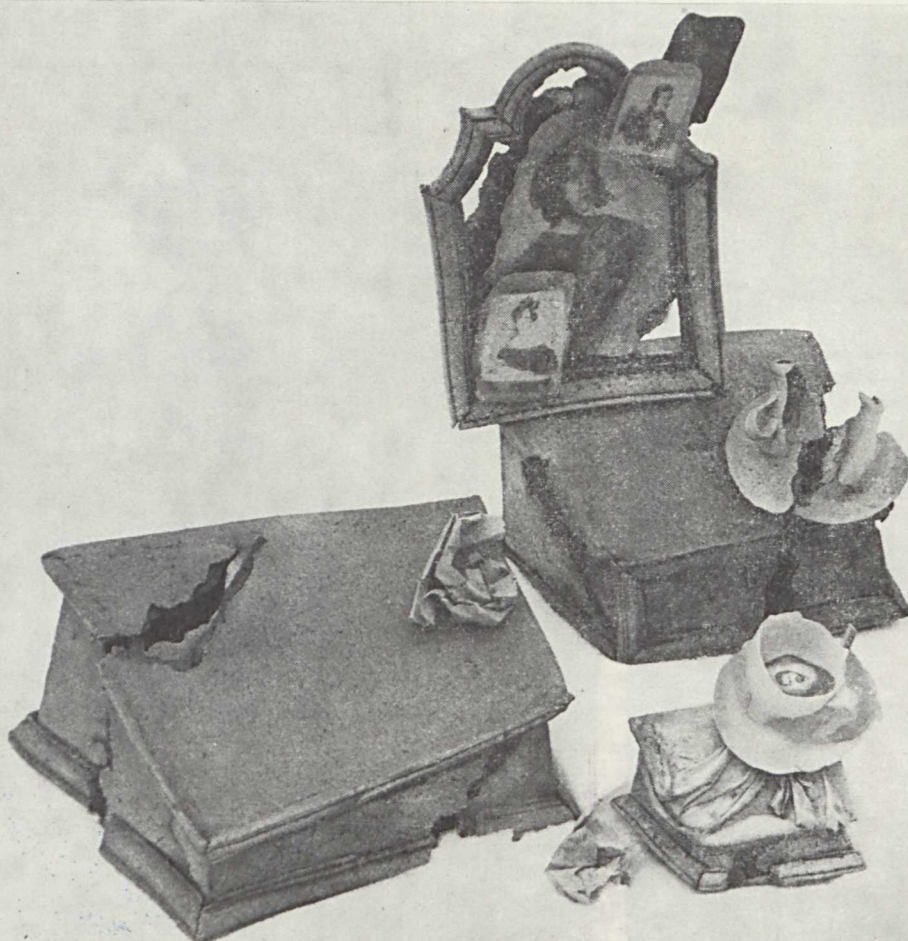
В новом для себя пространстве керамическая скульптура вдруг обрела такую странную свободу, что словно начинает диктовать художникам свою волю, напоминая им о том, что ей случалось быть и статуей, и идолом, и атрибутом магии. И что теперь возможно соединение всех качеств в ней одной.

Кафе «Батлейка» явилось нынешней моделью мироздания. Но в шутку... В нем исчезает связь второго яруса — обычной жизни — с ее духовным осознанием. На



новом месте, как и прежде, проходят сценки из разных напластований жизни. Но нет сияющего света сверху, который всегда озарял любое, даже мелкое событие...

Лишь керамические куклы связывают сегодняшний день с прошлым. И замечаешь, что белый цвет фигур, отсутствие раскраски и пестроты, присущей народным праздникам, находятся в тревожном несоответствии со всеми знаками веселья. Драматичен их контраст с глубоким черным фоном стен. Привычно меняет кукла свое обличье, и даже превращаясь в декоративную скульптуру, она по-прежнему — последнее отображение магического, таинственного лика в перекликающихся зеркалах времени.



На стр. 11
Н. Байрачный,
В. Приешкин
Декоративная скульптура в кафе «Батлейка». Керамика. Минск

В. Приешкин
Вдоль обрыва по
над пропастью.
Шамот, соли.

Н. Байрачный
Разговор за чашкой
кофе. Шамот, соли

«...Что мне, ни в чем не знавшей меры!»

Ада Сафарова

Впервые в редакцию она пришла 13 лет назад. Лицо, одежда, интонации специфической восторженности — многие подробности выдавали «пристрастие», российскую манеру топить душевную маяту. Стали смотреть работы. Лоскуток бязи был стянут крупными неверными стежками цветных катушечных ниток. По краю ткани — игольное кружево с петляющими затяжками. Но как она его разглаживала заскорузлыми трудовыми руками, как откидывала голову, чтобы лучше разглядеть ниточный пунктир, изображающий пятилепестковый цветок! Было очевидно, что в вышивку вложено не только все умение и терпение дрожащих рук, но и вся рьяность сердца. Художник пытался выразить то, что бушевало в нем и искало выхода пока единственно известным ему способом — классического женского рукоделия. Впрочем, уже тогда Катя догадывалась, что ее спасение не в рукоделии. Рядом с «вышивкой» лежали голубые телеграфные бланки (уже фон!), оклеенные перфорированной телеграфной лентой (опять имитация кружева!) и все тот же цветок в центре, на этот раз изображенный цветными стержнями.

Не нужно было быть особым провидцем, чтобы по этой абсолютной самоотдаче, напору чувств заподозрить творческого человека. Она ревниво — вся напружинившись и не отрывая глаз от своих работ — следила, как реагируют на них.

Посидев с час в редакции, Катя заполнила цветами и фигурами большие листы бумаги — она легко осваивала то пространство, которое оказывалось в ее распоряжении. Через месяц привезла расписанные клеенки, снятые со стола, — пейзажные и многофигурные композиции. Сюжет, цвет, линия — все наливалось отважной свободой, и сила эта росла от раза к разу. Попытки угадать, что она привезет в следующий приезд, оказывались смехотворными рядом с дерзостью творца. Человек, художник распрямлялся в ней, и казалось, у этой пружины нет предела. Ее еще трясло от возбуждения, но это уже было другое — ходуном ходили в ней освобожденные силы, будоражили неожиданно открывшиеся неведомые миры искусства и братства художников.

Она все приходила и приходила в редакцию, ждала одобрения, наконец — публикации. А публикации все не было. Ну что я могла предложить в качестве рассказа об этом человеке? Искусствоведческие рассуждения о перспективе у примитивных художников? О симметричных композициях, о локальном цвете? Все так и было в ее работах, но недоумение перед личностным и творческим порывом вызывали совсем не эти общие закономерности искусства художников-примитивистов. Естественную радость любования ее свежими работами перекрывало чувство более властное. Оно не может составить предмет искусствоведческих размышлений. Вообще это тема скорее для поэзии: «из чего растут стихи», как зарождается творческая маята. Видеть рождение творца в человеке, наблюдать, как круто меняется вся драматургия судьбы личности, предчувствовать трагические перипетии... И при этом описывать творчество художника в искусствоведческих терминах — это казалось кощунственным. Впрочем, от публикации удерживало еще одно: Катя развивалась быстрее, чем происходит журнальная публикация. Словом, целый комплекс профессиональной немоции мешал уловить в словах разворачивающуюся на глазах историю одушевления творчеством. А пока суть да дело, оказалось, что работы Кати уже вообще не вмещаются в рамки примитива и проходить должны как бы уже вообще по «другому рангу». У нее все ведь происходило быстро.

Был период, когда Катя тщеславно делала все «как

надо». Старательно иллюстрировала Гоголя: самодельные художники любят общеизвестные сюжеты — об этом все знают. Но при этом Катя как-то уж очень умело ухватывала профессиональные принципы книжной графики. Изменился даже ее внешний облик. С женской проницательностью она копировала манеру московских художниц одеваться в стиле «кантри». Голос стал тихим, ровным, жесты — плавными, глаза — прилежно-вдумчивыми. Успевала она на все выставки — музейные, квартирные, парковые; бегала по мастерским, читала. Приобщалась к быту мастерских. И работала.

На Всесоюзной выставке самодеятельного творчества Катя Медведева уже была первой звездой. И все говорили — «мощно, смело, самобытно». И ничего из обязательных для примитива набора качеств — никакой симметрии, никакого равномерного ритма, никакой уравновешенности. При чем тут вообще все эти признаки примитива — перед нами был Художник. В ее картинах не было перспективы, но была среда — как электрическое поле; не равномерные, а синкопические ритмы; не линейность, а пульсирующий цвет; не сюжет, а ассоциация; не гармония, а трагедия.

Так и пришел заслуженный успех — и на выставках, и на художественном рынке, и в житейском обустройстве. Однако ситуация внутреннего дискомфорта наступила, может быть, потому, что в официальной иерархии она оставалась самодеятельным художником. Надо ли кого-нибудь в этом винить? И Союз художников, и Всесоюзный методический центр помогали Кате, как могли. Впрочем, успех на международном художественном рынке делал менее чувствительными такие уколы самолюбия. Нет, конечно же, не табель о рангах стал причиной какой-то растерянности. И все же что-то произошло и в ее искусстве, и в личности. Это стало заметно даже в облике — взгляд уходил от встречи, руки — ищут и не находят места. И в работах. Композиции стали дробнее, воздух — вязким, цвет — спокойным (осторожным?), сюжеты — религиозными (модными?).

А может, все дело в том, что ей стало интересно философствовать, а это многого требует, зато рьяность чувств — умеряет. И Катя, не обретя новых достоинств, утеряла старые?

А может быть, она теперь лучше знает, что можно, а чего нельзя, и следит, чтобы не переступить эту грань? Ведь ей как самодеятельному художнику всегда это поставят на вид. И оказывается, что труд профессионала под силу Медведевой-художнику, но не под силу Медведевой-человеку.

Полная обделенность культурой, образованием вынуждала Катю развиваться «ускоренным методом», подобно литературе бесписьменных народов, но при этом ведь и ресурсы исчерпываются ускоренно. А может быть, вообще культура не накапливается ускоренно? И возможны творческие взрывы, но культурные — только эволюция?

Уже не раз, наблюдая нечто похожее, я догадываюсь, что творческая воля способна высоко вознести творца, одарить художническим провидением. Но тем драматичнее неизбежное возвращение в свою реальную человеческую ипостась с ее прагматическими отношениями с миром вещей, людей, идей. И чем больше разрыв между стартовой площадкой и верхней планкой взлета, тем видимее успех. И тем горше недоумение возвращения на землю. Может быть, отсюда эта растерянность и все остальное: уже стал коуг людей вокруг Кати Медведевой, замедлилась смена ее интересов, меньше стал набор сюжетов в живописи — и вернулась старая привычка топить душевную маяту. При этом она сама да и окружающие предполагают, что происходит развитие, углубление в суть вещей. Во всяком случае профессиональнее становится живопись. Прочнее — успех.

Но почему-то от такого полного свершения, полного круга судьбы, с классическим возвращением на человеческие круги свои — так тягостно и грустно.

И все подозрительнее этот шумный успех за рубежом. Что они такое покупают — вольную кисть или горькую историю типической российской судьбы?

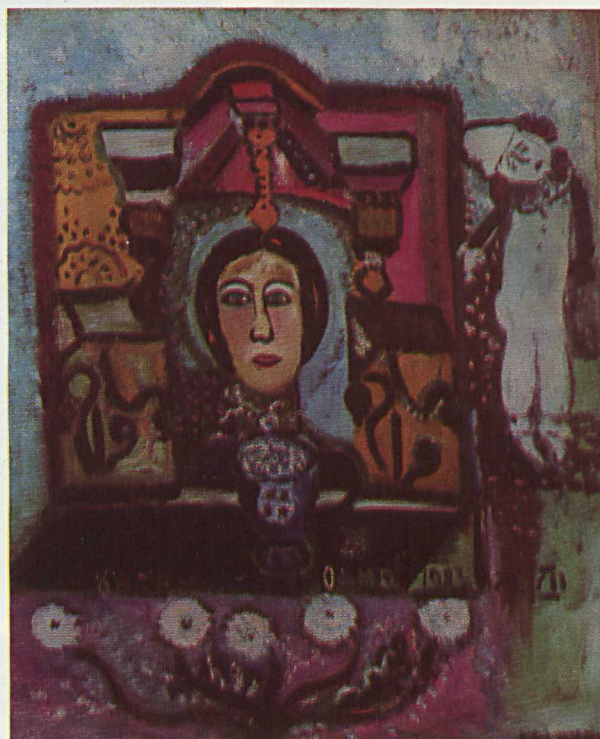
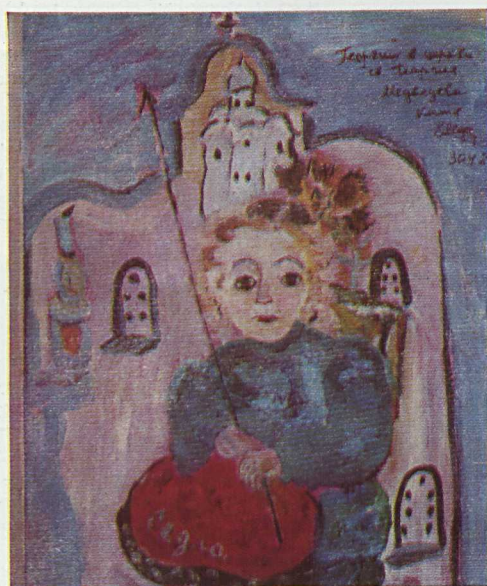
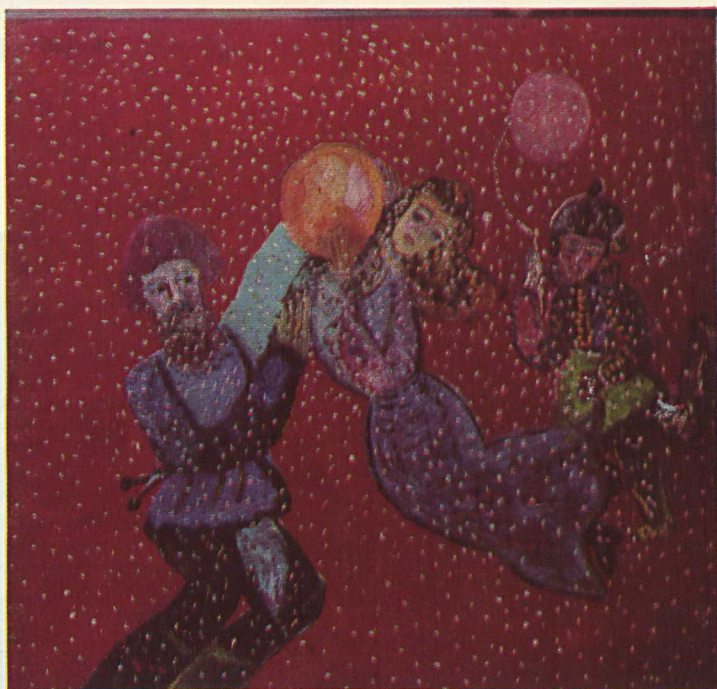
Впрочем, может быть, все сказанное — только дань российской традиции искать драматизм в судьбе художника. И надо просто радоваться еще одному таланту и его заслуженному успеху.

Медведева Катя

13.8.88.

по Чернобылю







И. БАХТЕРЕВ
«Игорь Бахтерев — поэт голых конк- ретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальца- ми, нежели ушами. Предмет не дро- бится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ошупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановка играет подсобную роль к этому главному зданию».

[«Декларация обэриу»]



Н. ЗАБОЛОЦКИЙ
«Н. Заболоцкий — поэт голых кон- кретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальца- ми, нежели ушами. Предмет не дро- бится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы го- товый встретить ошупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановка играет подсобную роль к этому главному зданию».

[«Декларация обэриу»]



Л. ЛИПАВСКИЙ
Леонид Липавский. Два человека почти в одно и то же время — в се- редине тридцатых годов — высказали (один по-английски — лингвист Уорф, другой по-русски — Липавский) одну и ту же мысль и даже почти одними и теми же словами: язык делит мир на части. Уорф исходил из Бергсона, Липавский — из других соображений. Вот что оба имели в виду: я вижу мир не таким, как он есть, и не та- ким, каким вижу, а каким хочу, а иногда и не хочу видеть...

[А. С. Друскин. «Чинари»]



Я. ДРУСКИН
Яков Семенович Друскин — философ и теолог, музыкант и математик. Всю сознательную жизнь он философско- работке единой системы философско- теологических и искусствоведческих взглядов, оставаясь формально скром- ным преподавателем литературы, а затем математики (как самой далекой от идеологии тех лет науки) в шко- лах и техникумах Ленинграда... Сеи-ас нам трудно себе предста- вить, какому риску подвергался чело- век, в годы террора хранивший ру- кописи своих репрессированных ру- зей. Сохранение архива «чинарей» было настоящим чудом.

[Л. С. Друскина]



А. ВВЕДЕНСКИЙ
«А. Введенский — крайняя левая нашего объединения — разбрасывает предмет на части, но от этого пред- мет не теряет своей творческой за- кономерности. Если расширять до конца, то получается в результате — видимость бессмыслицы. Почему — бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет. Нужно быть побольше любопытным и не поленившись рассмотреть столкно- вение словесных смыслов. Поэзия не манная каша, которую глотают не жужа и о которой тотчас забывают».

[«Декларация обэриу»]



Д. ХАРМИС
«Даниил Хармс — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столк- новении ряда предметов, на их вза- имоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе «класси- ческий» отпечаток и в то же вре- мя — представляет широкий размах обэриутского мироощущения».

[«Декларация обэриу»]

К. ВАГИНОВ
«К. Вагинов, чья фантазматическая мира проходит перед глазами как бы облаченная в туман и дрожание. Од- нако через этот туман вы чувствуете близость предмета и его теплоту, вы чувствуете наплывание толп и качание деревьев, которые живут и дышат по-своему, по вагиновски, ибо ху- дожник вылился из своих руками и согрел их своим дыханием».

[«Декларация обэриу»]



ФЕСТИВАЛЬ «ОБЭРИУ В ЭРМИТАЖЕ»

Организатор: Московский театр «Эрмитаж»
Спонсор: Государственное хозрасчетное предприятие Центр научно-технического творчества молодежи «Алгоритм»
Участники: Московский театр «Эрмитаж»
Театр-студия при МХАТ им. Чехова «Человек»
Театр «Под крышей» (Берлин, ГДР)
«Зап-Полло» театр (Зап. Берлин)

Участники конференции:

Владимир Шоудер,
Михаил Мейлаз,
Анатолий Александров,
Лидия Друскина,
Жан-Филипп Жаккар,
Анна Герасимова,
Максим Шапир,
Леонид Кауис,
Никита Заболоцкий,
Александр Олейников,
Борис Викторов,
Валерий Сажин,
Александр Кобринский,
Андрей Устинов,
Александр Никитаев и др.

Художественное оформление:

Гарри Гуммель — общее руководство
Игорь Селезнев — скульптурная композиция в фойе
Кирилл Сельвинский — афиша.
а также — костюмеры, монтёрщики, бутафоры, реквизиторы театра «Эрмитаж»

Вступление

Наверное, это самый неле- пый, самый дерзкий фестиваль за всю историю театральных фестивалей. Тем дороже, что на наше предложение участво- вать в нем откликнулись люди из разных стран. Лучшие всего прорежиссировали бы его са- ми обэриуты: Хармс, Введен- ский, Заболоцкий, Олейников, Вагинов... Мы можем только догадываться, как они его ви- дели. Но догадки наши скорее всего окажутся неверными, и там, где мы предполагаем внешнюю экзотичность и эпатаж, вероятно, проявились бы

к фестивалю

достоинство и серьезность. По- тому что режиссером нашего фестиваля стало время. Время, востребовавшее внимания к творчеству этой далекой от решений магистральных проб- лем современности группы и, может быть, как это ни пара- доксально, по этой причине сохранившей интерес к себе и в наши дни. Они ощущали ос- колочность будней почти фи- зически, они видели, как жер- нова истории перемалывают мир и личность в этом мире. Подлинный мир разбит, оскол- ки его развеяны по ветру, луч- ше всего склеить целое, но иногда бывает достаточно об- наружения осколка. Поиск ча- стицы предметности, частицы настоящего — суть творчества обэриутов. ОБЭРИУ (Объеди- нение реального искусства) — абсолютно соответствующее сути имя. Они реалисты высо- кой вдохновенной пробы, когда догадка далеко оставляет по- зади себя действительность. Связь их с миром фантастична, они мыслили себя тоже час- тичкой мира, так жили, так чувствовали. Казалось, они спо- собны принять все. Все живое, но только не мертворожден- ное. Присутствие обэриутов в нашей культуре — это отрица- ние любых навязанных схем, любой лжи и фальши. Будем благодарны тем, кто сохранил их «неглобальные» произведе- ния, будь благословенно «ис- кусство на обочине» — в тра- гические времена именно там обнаруживается главная дорога.

Творчество обэриутов древ- не, как древни деревья и ска- лы, и так же ново, как они. К обэриутской литературе мно- гим пришлось пробиваться не только сквозь толщу дряни, имитирующей литературу, но и сквозь подлинные сенса- ционные открытия русской куль- туры 20-х годов. Где-то под ними, как на дне сундука, в котором Друскин сохранил для нас рукописи Хармса, храня достоинство, не претендуя на мировое значение, находилось искусство ОБЭРИУ.

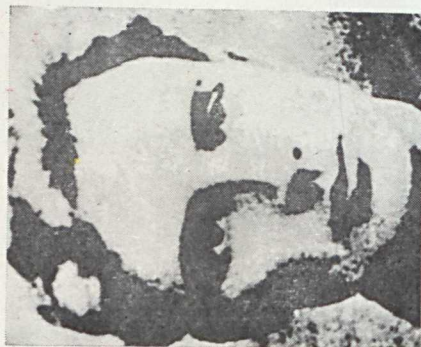
Оно ждало своего часа. И, кажется, дождалось.

Президент фестиваля, главный режиссер Московского театра «Эрмитаж»
М. З. Левитин

Н. ОЛЕЙНИКОВ

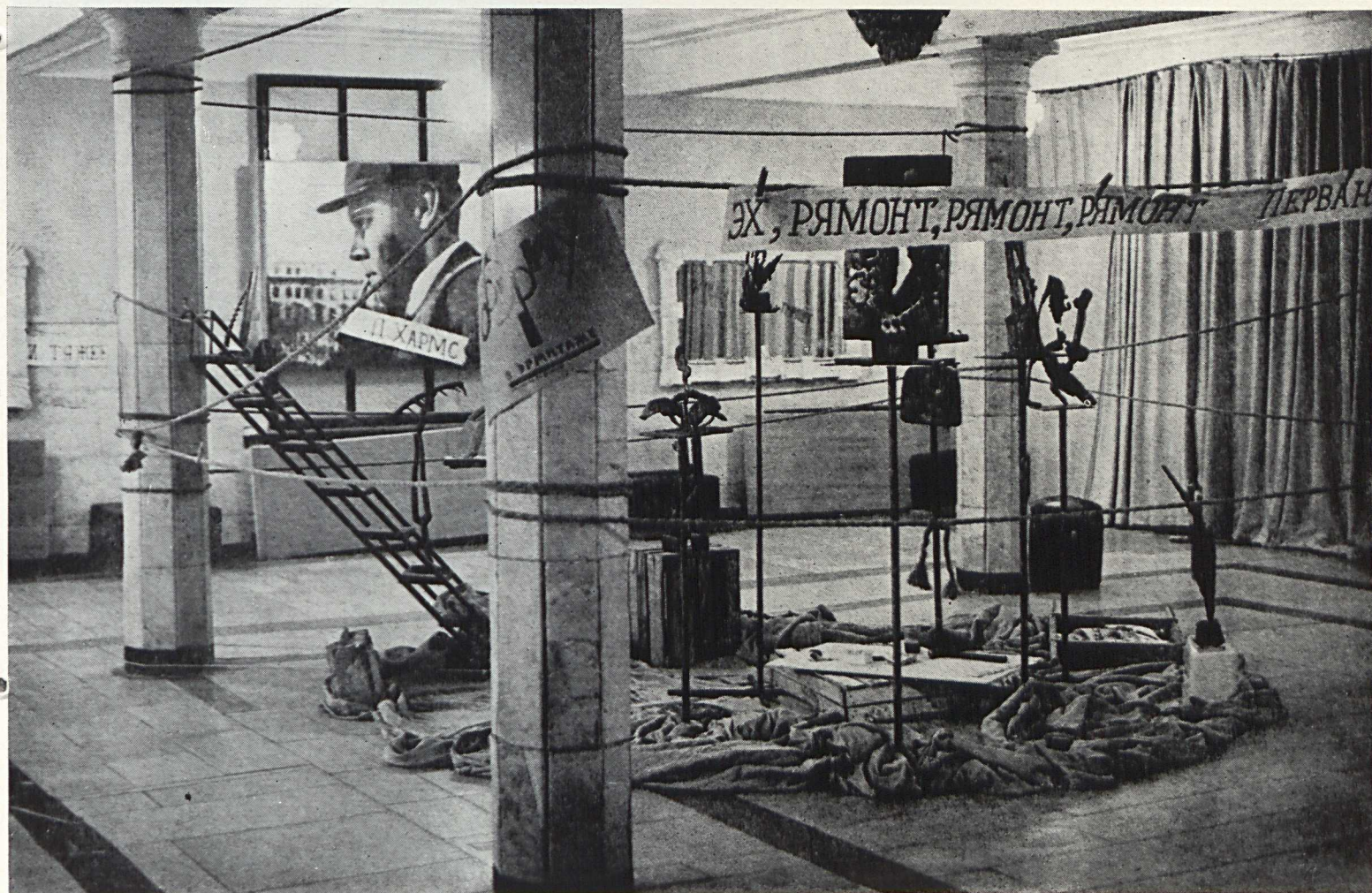
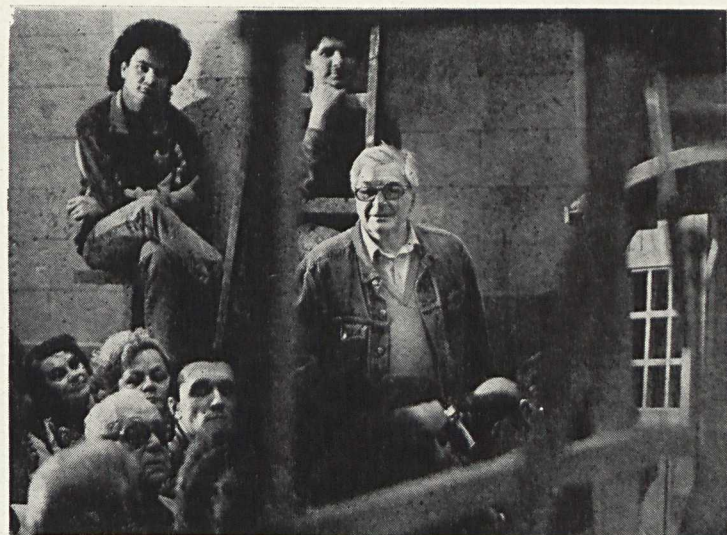
«Н. Олейников. Не существовало в русской литературе, если не считать славного Козьмы Пруткина, поэта бо- лее оригинального. Стихи его для взрослых, непечатавшиеся, расходи- лись в списках, заучивались наизусть. ...Здоровался он обычно так: — Разрешите вас поприветствовать и в вашем лице м. б. нарождающуюся общечеловечность. Когда у него спрашивали, что оз- начает сокращение, он без улыбки отвечал — «м. б.» — может быть».

[Из воспоминаний И. А. Рахтанова]

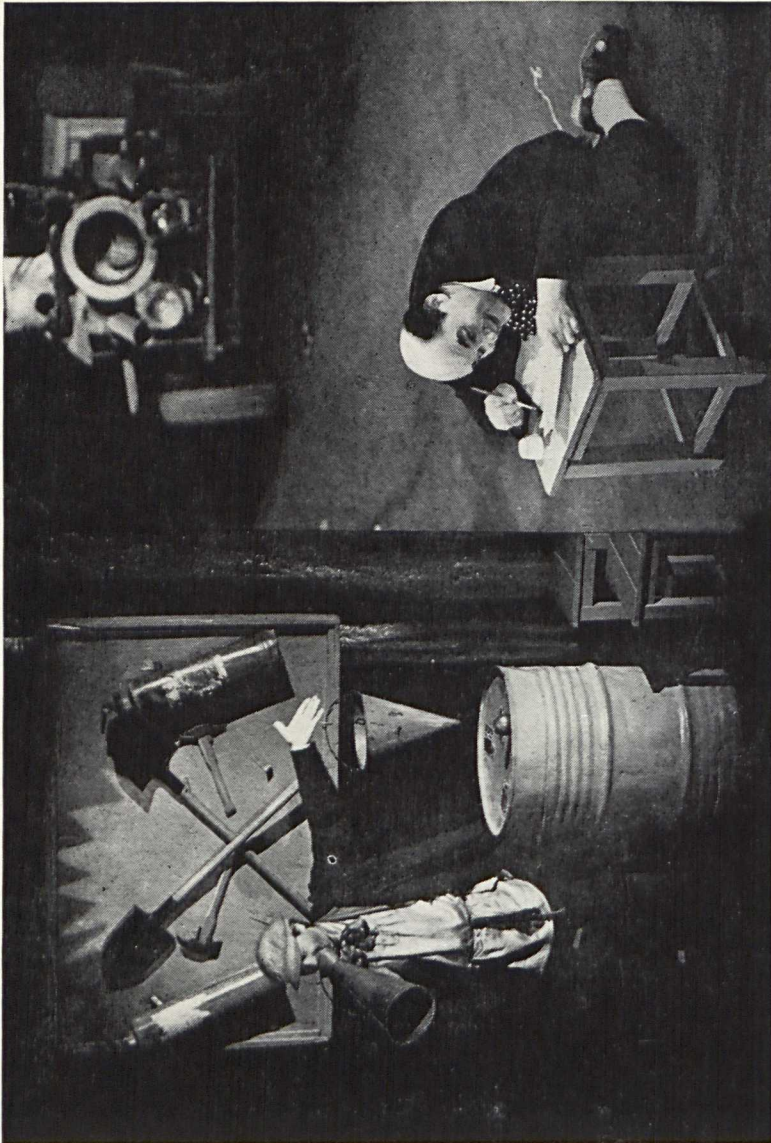
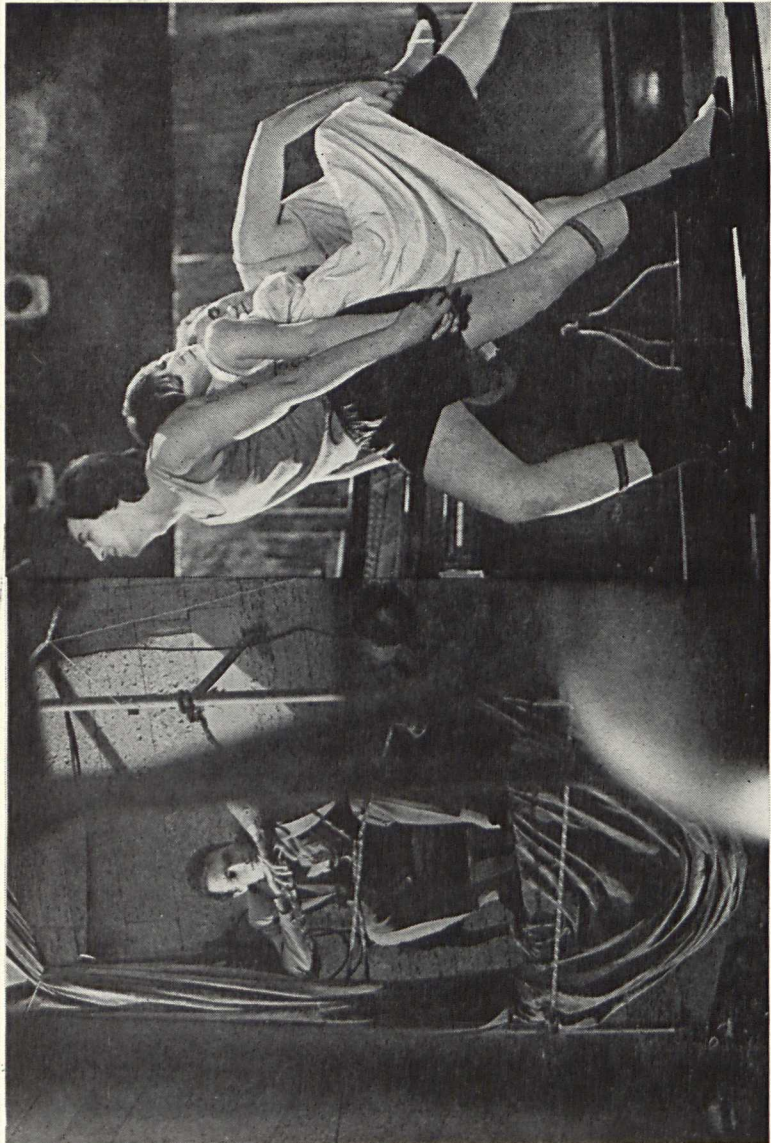
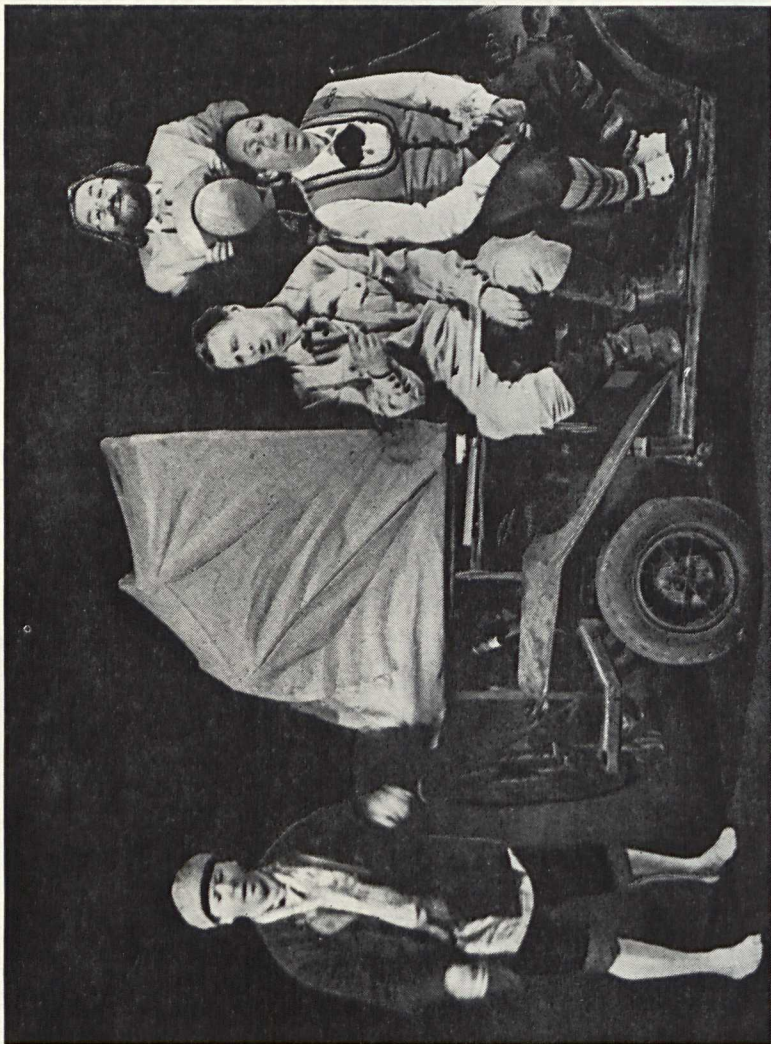
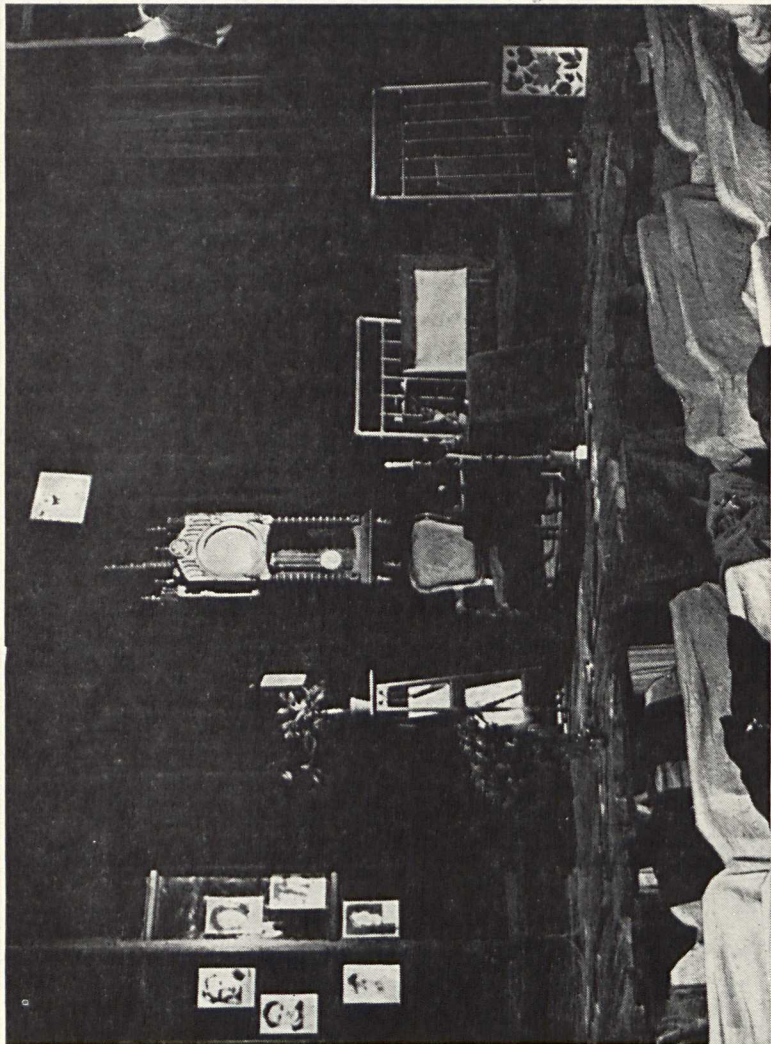


Нас осталось немного и нам осталось недолго.

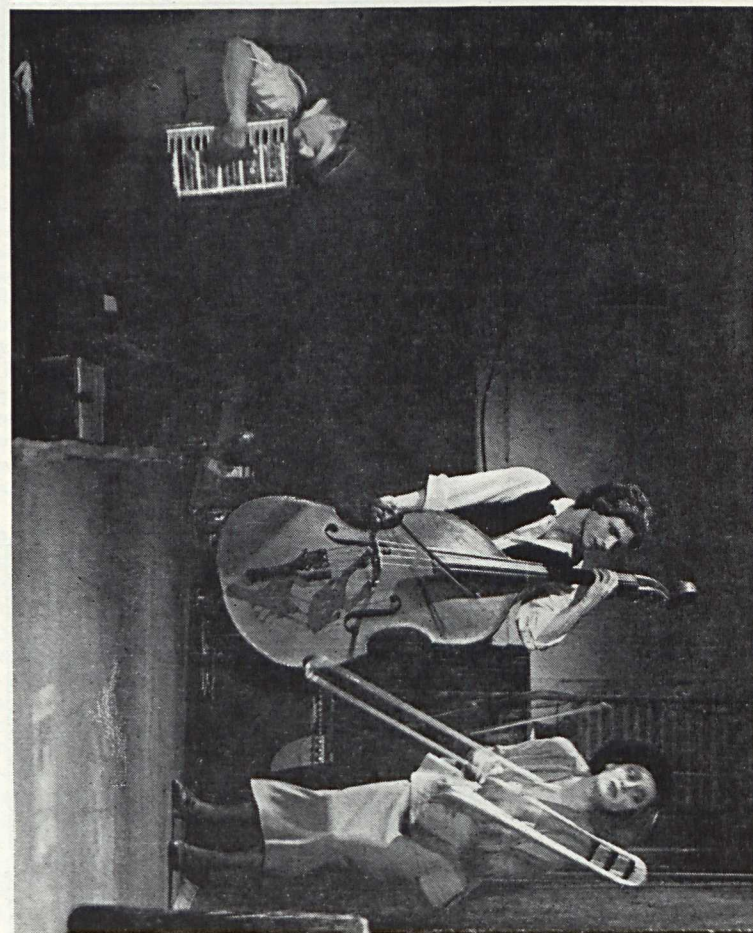
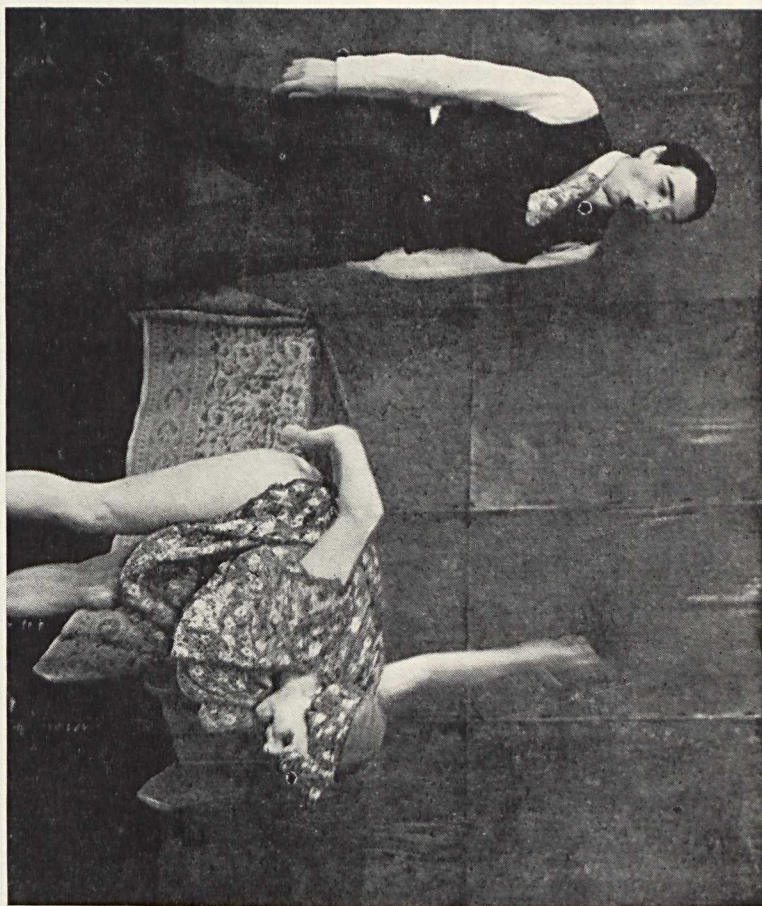
От небесного явления доской не загородишься.



На воду смотреть всегда полезно и поучительно.



Даже если там ничего не видно, а все же хорошо.



Фестиваль в «Эрмитаже»

Зоя Метлицкая

Спросите сейчас — что больше всего запомнилось? Отвечу — лица. Молодые и старые, веселые и задумчивые, удивленные, понимающие... Но все без исключения ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЛИЦА.

То, что происходило в «Эрмитаже» в последнюю апрельскую неделю, выходит за рамки чисто театрального мероприятия. Собрались на фестиваль не просто сторонники определенного художественного направления — люди одной

крови. Представители странного веселого и мудрого обэриутского племени, вечно и всюду гонимого, но продолжающего жить несмотря ни на что.

Артисты театров-участников (среди них — западноберлинский Зан-Полло театр и театр из ГДР «Под крышей»), приехавшие в Москву за свой счет и не получившие ни копейки за показанные спектакли... Литературоведы с мировыми именами, всего три года назад получившие возможность напечатать хоть что-то из своих работ в нашей стране... Работники архивов, на свой страх и риск хранившие «макулатуру» (именно так назвал еще совсем недавно рукописи Хармса один из руководителей Государственного архива)... Сотрудники «Эрмитажа» и их бескорыстные помощники, много ночей проводившие за изготовлением «нетрадиционного» фестивального оформления... Худож-

ники, музыканты и совсем «нетеатральные» люди, без помощи которых все это вряд ли могло бы состояться...

Не стоит здесь называть имен — ведь дело не в них. Были просто Мы — потомки и последователи живших когда-то чистых и веселых людей — обэриутов.

Анализировать спектакли — дело критиков, и они, может быть, еще свое слово скажут. И, может быть, кто-то из журналистов расскажет всю историю борьбы за фестиваль — эту смесь официальной глупости и подлости. Но это будет все-таки не то.

Лучше просто посмотрим на фотографии и вспомним, что был — ПРАЗДНИК. Пусть те, кто участвовал в нем — улыбнутся, а пропустившие — поймут, что они потеряли.

И прощаемся. Но все-таки, надеюсь, до свидания!

Эх, ремонт, ремонт, Первококин и Киниб...

Гарри Гуммель,
главный художник
театра «Эрмитаж»

Что является главным в творчестве театрального художника? В первую очередь: бедность финансовая и как следствие этого — богатство фантазии и полет творчества.

Для оформления театра на время фестиваля использовалось все, что имелось в театре (старые театральные костюмы, реквизит), все, что лежало под ногами, лежало хорошо или плохо...

В результате по разным углам стали появляться разные странные «человечки», несколько недоукомплектованные порой, но всегда острохарактерные. Некоторые имели сходство с актерами нашего театра... От одного к другому тянулись полоски с лозунгами, фразами и выражениями, заимствованными у обзирютов.

С них начался необратимый процесс проникновения оформления во все свободные пространства театра: фойе, коридоры, углы, закоулки, лестничные марши и площадки.



Фрагменты оформления интерьеров театра «Эрмитаж»

Обратите внимание, что после 16 всегда идет семнадцать.

В ход шли афиши... Кстати, об афише! Выполненная к фестивалю художником Кириллом Сельвинским афиша дала повод для выхода оформления за стены театра и создания пространственной композиции сначала перед зданием, а затем и перед садом «Эрмитаж».

Появление в фойе выставки скульптора Игоря Селезнева, работы которого по духу оказались близки эстетике обзирютов и нашего театра, стало логичным завершением и ядром всего оформления.

По фотографиям невозможно восстановить живой процесс, в который оказались вовлечены костюмеры, монтировщики, бутафоры, реквизиторы нашего театра, образовавшие вместе со мной своеобразную команду под вывеской «Hummel & K°», объединившуюся на время фестиваля.

Сегодня можно уже лишь вспоминать об этом, так как от самого оформления не осталось и следа благодаря бдительности наших доблестных пожарников. Но остается надежда, что это был не последний, а только первый наш фестиваль.

Фотографии А. Пванишина,
А. Белянчева



В чем смысл жизни? Мечты о добре и правде, о духовной значительности и осмысленности жизни. Имеют ли какое-либо разумное основание или они просто — огоньки сильной страсти, вспыхивающие в живом существе по естественным законам его природы, с помощью которых равнодушная природа совершает свое бессмысленное, в вечном однообразии повторяющееся дело сохранения животной жизни в смене поколений? Человеческая жажда любви и счастья, слезы умиления перед красотой. Есть ли для этого какая-либо твердая почва в бытии человека?

Этот единый вопрос «о смысле жизни» волнует и мучает в глубине души каждого человека. Человек может на время, и даже на очень долгое время, совсем забыть о нем. Но жизнь уж так устроена, что совсем и навсегда отмахнуться от него не может и самый тупой, заплывший жиром или духовно спящий человек: неустрашимый факт приближения смерти есть для всякого человека грозное и неотвратимое напоминание нерешенного, отложенного в сторону вопроса о смысле жизни.

И все-таки огромное большинство людей считает нужным отмахиваться от этого вопроса, прятаться от него. Они так умело обманывают и всех других, и самих себя, что не только для постороннего взора, но и для них самих, их мука и неизбывное томление остаются незамеченными, быть может, до самого смертного часа. И чем спокойнее, чем более размерена и упорядочена внешняя жизнь, чем более она занята текущими земными интересами и имеет удачу в их осуществлении, тем глубже та душевная могила, в которой похоронен вопрос о смысле жизни. Мы, русские, отчасти по своей натуре, отчасти, вероятно, по неустroенности и ненадежности нашей внешней, гражданской, бытовой и общественной жизни, и в прежние, «благополучные» времена отличались от западных европейцев тем, что больше мучились вопросом о смысле жизни — или более открыто мучились им, более признавались в своих мучениях. Однако теперь, оглядываясь назад, на наше столь недавнее и столь далекое от нас прошлое, мы должны сознаться, что и мы тогда в значительной мере «заплыли жиром» и не видели — не хотели или не могли видеть — истинного лица жизни, и потому и мало заботились об его разгадке.

Мы часто мучимся ненормальностью нашей нынешней жизни и либо с безграничной ненавистью обвиняем в ней «большевиков», бессмысленно ввергнувших всех русских людей в бездну бедствий и отчаяния, либо (что уже, конечно, лучше) с горьким и бесполезным раскаянием осуждаем наше общественное легкомыслие, небрежность и слепоту, с которой мы дали разрушить в России все основы нормальной, счастливой и разумной жизни. Как бы много относительной правды ни было в этих горьких чувствах — в них, перед лицом последней, подлинной правды, есть и очень опасный самообман. И раньше люди умирали — и умирали почти всегда преждевременно, не доделав своего дела и бессмысленно случайно; и раньше все жизненные блага — богатство, здоровье, слава, общественное положение — были шатки и ненадежны; и раньше мудрость русского народа знала, что от сумы и тюрьмы никто не должен отрезаться.

Перед нами теперь, через увеличительное стекло наших нынешних бедствий, с ясностью предстала сама сущность жизни во всей ее превратности, скоротечности, тягостности, — во всей ее бессмысленности.

Правда, большинство русских людей еще старается отогнать от себя эти грозные и тоскливые думы страстной мечтой о будущем обновлении и возрождении нашей общей русской жизни. Русские люди вообще имели привычку жить мечтами о будущем; и раньше им казалось, что будничная, суровая и тусклая жизнь сегодняшнего дня есть, собственно, случайное недоразумение, временная задержка в наступлении истинной жизни, томительное ожидание, нечто вроде томления на какой-то случайной остановке поезда; но завтра, или через несколько лет, словом, во всяком случае вскоре в будущем все изменится, откроется истинная, разумная и счастливая жизнь; весь смысл жизни — в этом будущем, а сегодняшний день для жизни не в счет. Это настроение мечтательности и его отражение на нравственной воле, эта нравственная несерьезность, презрение и равнодушие к настоящему и внутренне-лживая, неосновательная идеализация будущего, — это духовное состояние и есть, ведь, последний корень той нравственной болезни, которую мы называем революционностью и которая загубила русскую жизнь. Но никогда, быть может, это духовное состояние не было так распространено, как именно теперь; и надо признать, что никогда еще для него не было так много оснований или поводов, как именно теперь. Нельзя ведь отрицать, что должен же, наконец, рано или поздно наступить день, когда русская жизнь выберется из той трясины, в которую она попала.

И все-таки, и теперь это настроение перенесения вопроса о смысле жизни с сегодняшнего дня на чаемое и неведомое будущее — есть такая же душевная и нравственная болезнь, такое же извращение здорового отношения к действительности и к задачам собственной жизни. Старшее поколение русских людей уже начинает свыкаться с горькой мыслью, что оно, быть может, или вообще не доживет до этого дня, или встретит его в старости, когда вся действительная жизнь будет уже в прошлом; младшее поколение начинает убеждаться, по меньшей мере, в том, что лучшие годы его жизни уже проходят и, может быть, без остатка пройдут в таком ожидании. И если бы мы еще могли проводить жизнь не в бессмысленно-томительном ожидании этого дня, а в действенном его подготовке. Мы ясно видим, что многие из тех, кто считает себя обладающим этой возможностью, заблуждаются именно потому, что, отравленные этой болезнью мечтательности, просто уже разучились отличать подлинное, серьезное, плодотворное дело от простых словопреений. Теперь уже большинство из нас, если не ясно сознает, то, по меньшей мере, смутно чувствует, что вопрос о чаемом возрождении родины и связанном с ним улучшении судьбы каждого

из нас совсем не конкурирует с вопросом о том, как и для чего нам жить сегодня. Можно ли обновить общую жизнь, не зная, для себя самого, для чего ты вообще живешь и какой вечный, объективный смысл имеет жизнь в ее целом? Не видим ли мы уже теперь, как многие русские люди, потеряв надежду на разрешение этого вопроса, тупеют и духовно замирают в будничных заботах о куске хлеба.

Нет, от вопроса о смысле жизни нам — именно нам, в нашем нынешнем положении и духовном состоянии — никуда не уйти.

Что делать?

Издавна русский интеллигент привык вопрос о «смысле жизни» ставить в форме вопроса «что делать?» «Что делать?», значит здесь: «как переделать мир, чтобы осуществить в нем абсолютную правду и абсолютный смысл?»

Он всем существом своим ощущает, что нужно не «просто жить», а жить для чего-то. Но именно типичный русский интеллигент думает, что «жить для чего-то» значит жить для соучастия в каком-то великом общем деле, которое совершенствует мир и ведет его к конечному спасению. Он только не знает, в чем же заключается это единственное, общее всем людям дело, и в этом смысле спрашивает: «что делать?»

Для огромного большинства русских интеллигентов прошлой эпохи — начиная с 60-х, отчасти даже с 40-х годов прошлого века вплоть до катастрофы 1917 года — вопрос: «что делать?» в этом смысле получал один, вполне определенный ответ: улучшить политические и социальные условия жизни народа, устранить тот социально-политический строй, от несовершенства которого гибнет мир, и вводить новый строй, обеспечивающий царство правды и счастья на земле и тем вносящий в жизнь истинный смысл. И значительная часть русских людей этого типа твердо верила, что с революционным крушением старого порядка и водворением нового, демократического и социалистического порядка, эта цель жизни сразу и навсегда будет достигнута. Добивались этой цели с величайшей настойчивостью, страстностью и самоотверженностью, без оглядки калечили и свою, и чужую жизнь — и добились! Тогда оказалось, что не только мир не был спасен, не только жизнь не стала осмысленной, но на место прежней, хотя с абсолютной точки зрения и бессмысленной, но относительно налаженной и устроенной жизни, которая давала, по крайней мере, возможность искать лучшего, наступила полная и современная бессмыслица.

Наряду с этим русским духовным типом есть и другой, по существу, однако, ему родственный. Для него вопрос «что делать?» получает ответ: «нравственно совершенствоваться». Но непосредственная цель ее — та же: внесение в мир нового общего порядка, новых отношений между людьми и способов жизни, которые «спасают» мир; и часто эти порядки мыслятся с содержанием чисто внешне-эмпирическим: вегетарианство, земледельческий труд и т. п.

Нам важно здесь не рассмотрение и решение вопроса «что делать?», а уяснение смысла и ценности самой постановки вопроса.

В самом деле, на чем основано здесь убеждение в возможности спасения мира? В чем гарантия, что человеческие представления о добре и совершенстве истинны? Какая же может быть у нас уверенность в том, что именно мы окажемся счастливее или умнее всех наших предков, что мы правильно определим дело, спасающее жизнь, и будем иметь удачу в его осуществлении? Особенно наша эпоха, после разительной трагической неудачи заветных стремлений многих русских поколений, то и наша собственная жизнь так же лишена смысла.

Возникает вопрос: освобождает ли нас от бессмысленности жизни, дарует ли нашей жизни смысл грядущее наступление этого идеала и наше участие в его осуществлении? Неужели можно признать осмысленной роль навоза, служащего для удобрения и тем содействующего будущему урожаю? И если природа или мировая история употребляет нас, как рабов, для накопления богатства ее избранных — грядущих человеческих поколений, то и наша собственная жизнь так же лишена смысла.

Нигилист Базаров, в тургеневском романе «Отцы и дети», вполне последовательно говорит: «какое мне дело до того, что мужик будет счастлив, когда из меня самого будет лопух расти?» Для чего мир так бессмысленно устроен, что осуществлению правды должен предшествовать в нем долгий период неправды?

Одно из двух: или жизнь в целом имеет смысл — тогда она должна иметь его в каждое свое мгновение, для каждого поколения людей и для каждого живого человека, сейчас, теперь же. Или же этого нет, и жизнь, наша нынешняя жизнь, бессмысленна, — тогда нет спасения от бессмыслицы, и все грядущее блаженство мира не искупает и не в силах искупить ее.

Вся мировая жизнь в целом, и наша собственная краткая жизнь — не как случайный отрывок, а как нечто, несмотря на свою краткость и отрывочность, слитое в единство со всей мировой жизнью — это двуединство моего «я» и мира должно сознаться, как вневременное и всеобъемлющее целое, и об этом целом мы спрашиваем: имеет ли оно «смысл», и в чем его смысл?

Мир не может сам себя переделать, он не может, так сказать, вылезть из своей собственной шкуры или — как барон Мюнхгаузен — самого себя вытащить за волосы из болота, вдобавок. Болото это таится в нем самом. И потому, хотя смысл жизни — если он есть! — и осмысливает человеческие дела, и может вдохновлять человека на истинно великие дела, но, наоборот, никакое дело не может осмыслить само по себе человеческой жизни. Искать недостающего смысла жизни в каком-либо деле, значит впадать в иллюзию, как будто человек сам может сотво-

рять смысл жизни своей.

На вопрос: «что делать?», есть только один спокойный и разумный ответ: «ничего».

Вопрос «что делать?» меняет свой смысл. Не: «как мне переделать мир, чтобы его спасти», а: «как мне самому жить, чтобы не утонуть и не погибнуть в этом хаосе жизни».

Условия возможности смысла жизни

Возьмем, например, философскую этику Гегеля. В ней человеческая жизнь должна обрести смысл, как проявление и орудие саморазвития и самопознания абсолютного духа; но неизвестно, на какие моральные трудности наталкивается это построение. Наш Белинский, который, ознакомившись с философией Гегеля, воскликнул в негодовании: «так это я, значит, не для себя самого познаю и живу, а для развития какого-то абсолютного духа. Стану я для него трудиться!» — был, конечно, по существу совершенно прав. Жизнь осмыслена, когда она, будучи служением абсолютному и высшему благу, есть вместе с тем не потеря, а утверждение и обогащение самой себя — когда она есть служение абсолютному благу, которое есть благо и для меня самого.

Но как осуществимо это двойное условие, и не содержит ли оно в себе внутреннего противоречия? Одно лишь самодовлеющее благо — благо в объективном смысле — нас не удовлетворяет: служение даже абсолютному началу, в котором я сам не участвую и которое не согревает моей собственной жизни, не может осмыслить последней. То, к чему мы стремимся, как к подлинному условию осмысленной жизни, должно, следовательно, так совмещать оба эти начала, что они в нем погашены, как отдельные начала, а дано лишь само их единство. Жизнь в благе, или благая жизнь, или благо, как жизнь — вот цель наших стремлений.

Но ведь моя собственная жизнь должна иметь смысл: не будучи самоцелью, она все-таки в своих последних глубинах должна не только стремиться к благу, не только пользоваться им, но быть слитой с ним, быть им самим. Мы стоим перед труднейшей задачей и не должны трусливо скрывать от себя ее трудностей. Мы не должны и не можем отталкивать от себя эти сомнения, мы обязаны взять на себя все бремя честной и горькой правды, которая в них содержится.

Бессмысленность жизни

Первое, так сказать, минимальное условие возможности достижения смысла жизни есть свобода; только будучи свободным, мы можем действовать «осмысленно», стремиться к разумной цели, искать полноты удовлетворенности. Мы подчинены и слепым законам и силам органической жизни. И вдобавок, мы и изнутри обременены тяжким грузом слепых стихийно-биологических сил, мешающих нашей разумной жизни. Мы получаем по наследству от родителей страсти и пороки, которые нас мучают и на которые бесплодно растрачиваются наши силы. Мы обречены на иллюзии, обречены блуждать и попадать в тупик, и обнаруживаем иллюзорность и ошибочность наших стремлений тогда, когда они причинили нам непоправимый вред.

Жизнь ради самого процесса жизни не удовлетворяет, а разве лишь на время усыпляет нас. История человечества, если мы ищем смысла, имманентного ей и ей самой внутренне присущего, так же обманывает наши ожидания, как и наша личная жизнь. Человек в своей эмпирической исторической жизни совсем не движется «вперед». Даже сохранение уже достигнутых ценностей для него оказывается невозможным.

В душе человечества, как коллективного целого, в сердцах народных масс — живут страсти и влечения, которые столь же слепы и убийственны, как все остальные космические силы; и если отдельный человек легко может впасть в самообман, считая себя свободным от слепоты космических сил, то именно народные массы и всяческие исторические коллективы являют нам в своей жизни столь разительные образцы подчиненности слепым инстинктам и грубым стихийным страстям, что в отношении их этот самообман невозможен.

Все попытки человеческой мысли таким путем дойти до признания Бога оказывались и оказываются тщетными. Одна наличность страданий, зла, слепоты и тленности не позволяет нам усмотреть решающее свидетельство наличия всеведущего, всеблагого и всемогущего Творца.

Самоочевидность истинного бытия

Если бы мир и жизнь были сплошным хаосом слепых, бессмысленных сил, то в них не нашлось бы существа, которое это сознавало и высказывало бы. Как утверждение «истины не существует» бессмысленно, ибо противоречиво, так как утверждающий его считает свое утверждение истиной и тем самым сразу и признает, и отрицает наличие истины, так и утверждение совершенной и всеобщей бессмысленности жизни само бессмысленно, ибо, будучи само актом разумного познания, оно в своем собственном лице являет факт, опровергающий его содержание.

Разум, в смысле способности теоретического знания, конечно, не может нас спасти и заменить нам искомый целостный смысл жизни. Но не будем торопиться, не будем быстро проходить мимо самого этого факта наличия в нас разума и ограничиваться поверхностной его оценкой. Есть все же нечто

абсолютно инородное этой теме и вообще всем силам и реальностям эмпирического мира. В лице нашего знания, которое явно сверхпространственно и сверхвременное (ибо способно обозревать и познавать и бесконечное пространство, и бесконечное время), мы имеем наличие в нас начала иного, вечного бытия. Поэтому не наше собственное бытие, при всей его самоочевидности, есть первая и самодовлеющая очевидность; оно само не раскрывалось бы нам, мы не имели бы знания о нем, если бы в самом бытии, как таковом, не было начала Знания.

Так, простой и неприметный факт нашего знания — хотя бы лишь знания о бессмысленности и тьме нашей жизни — удостоверяет нас не только в нашем собственном, внутреннем сверхэмпирическом бытии, но и в бытии божественного, как света чистого знания.

И если я обращаюсь теперь к своему собственному исканию смысла жизни, то я ясно вижу, что оно — несмотря на его кажущуюся неосуществимость — само есть проявление во мне реальности того, что я ищу.

Добро, вечность, полнота блаженной удовлетворенности, как и свет истины — все то, что нам нужно для того, чтобы наша жизнь обрела «смысл», есть не пустая мечта, не человеческая выдумка — все это есть на самом деле — свидетельство тому мы сами, наша мысль об этом. Мы похожи на тех близоруких и рассеянных людей, которые ищут потерянные очки и не могут их найти, потому что очки сидят на их носу. Стоит только отучиться от привычки считать единственной реальностью то, что окружает нас извне, что мы видим и осязаем, — и что нас толкает, мучает и кружит в неясном вихре, — и обратить внимание на великую реальность нашего собственного бытия, нашего внутреннего мира, чтобы удостовериться, что в мире все же не все бессмысленно и слепо.

Оправдание веры

Это не есть призыв к слепой вере, к рабской покорности авторитету, к ребяческой доверчивости; это есть призыв к духовному видению, к готовности усмотреть и признать высшую очевидность.

Если бы мы могли найти вне нас готовый «смысл жизни», он все-таки нас не удовлетворил бы, не был бы смыслом нашей жизни, оправданием нашего собственного существа. Смысл нашей жизни должен быть в нас, мы сами своей жизнью должны являть его. Поэтому искание его есть не праздное упражнение любознательности, не пассивная оглядка вокруг себя, а есть волевое, напряженное самоуглубление, подлинное, полное труда и лишения, погружение в глубины бытия, невозможное без самовоспитания. «Найти смысл жизни значит сделать так, чтобы он был, напярочь свои внутренние силы для его обнаружения, — более того, для его осуществления».

Осмысление жизни

Что есть подлинное, производительное дело? В области материальной жизни наука о богатстве, политическая экономия, различает между «производительным» и «непроизводительным» трудом. Но в области духовной жизни как будто совершенно утрачено представление о производительном и непроизводительном труде; а здесь оно имеет существенное, решающее значение. Для того, чтобы пропагандировать идеи, для того, чтобы устраивать жизнь в согласии с ними, надо их иметь; для того, чтобы творить добро людям или ради него бороться со злом, надо ведь иметь само добро. Наши понятия о добре так смутны, что мы думаем, что добро есть «отношение между людьми», естественное качество нашего поведения, и не понимаем, что добро субстанциально, что оно есть реальность, которую мы прежде всего должны добывать, которым мы должны сами обладать, прежде чем начать благодетельствовать им других людей. Наши политики любят из всего дела св. Сергия Радонежского с одобрением отмечать, что он благословил рать Дмитрия Донского и дал ей двух монахов из своей обители; они забывают, что этому предшествовали десятилетия упорного молитвенного и аскетического труда, что этим трудом были добыты духовные богатства, которыми питались в течение веков, и досель питаются, русские люди.

И возвращаясь назад, к нашей постановке вопроса о смысле жизни, мы должны вспомнить то, что уже достигнуто нами. Когда человек отдает свою жизнь, как средство, для чего-либо частного, в чем бы оно ни заключалось, когда он служит какой-либо предполагаемой абсолютной цели, которая сама не имеет отношения к его собственной, личной жизни, к интимному и основному запросу его духа, к его потребности найти самого себя — тогда он неминуемо становится рабом и теряет смысл своей жизни. Сегодня я живу, и живут окружающие меня люди; сегодня есть дело воли и жизни. Завтра есть область мечты и отвлеченных возможностей. Завтра легко совершить величайшие подвиги, благодетельствовать весь мир, завести разумную жизнь. Сегодня, сейчас — трудно побороть и уничтожить свою слабость, трудно уделить нищему и больному минуту внимания, помочь ему и немногим, трудно заставить себя выполнить и небольшое нравственное дело. Но именно это небольшое дело, это преодоление себя, хотя и в мелочах, это хотя бы ничтожное проявление действительной любви к людям есть моя обязанность, есть непосредственное выражение и ближайшая проверка степени подлинной осмысленности моей жизни. Кто живет в сегодняшнем дне — не отдаваясь ему, а подчиняя его себе — тот живет в вечности.

Нужно обладать всей предвзятостью наивного рационалистического мирозерцания, чтобы утверждать, что человек есть «продукт среды», и не замечать в составе каждой личности органических, невыводимых ни из каких внешних влияний и неистребимых ими первичных «прирожденных» оценок и стремлений. И во-вторых, если бы даже весь дальнейший ход душевной жизни был определен его началом, первыми укрепившимися в нем влияниями, как совершается это первое образование «апперцепирующей массы» или ядра душевной жизни? Не ясно ли, что с самого момента своего зарождения всякое одушевленное существо обладает уже определенным направлением первичных оценок-стремлений, в силу которого оно само подбирает важнейшее именно для себя из бесконечного, притекающего к нему материала душевной жизни и таким образом активно формирует свое первоначальное «ядро».

Наше знание не только ограничено, но и существенно искажено нашими субъективными пристрастиями и предубеждениями, свойствами нашего темперамента, случайностями нашего воспитания, господствующими в нас и вокруг нас привычками мысли и т. п.; и то, что мы зовем нашими убеждениями, мнениями и верованиями, в значительной мере состоит из такого мнимого знания, в котором «желание есть отец мысли».

Состав притекающего к нам чувственного материала, который образует исходную точку всякого нашего знания, конечно, независим от нашей воли, от нашего духа; он предопределен, с одной стороны, свойствами нашего тела — чувственный мир слепого и глухого иной, чем у зрячего и слышащего, а более мелкие, но весьма существенные своеобразия в характере доступного чувственного материала имеются и у всех «нормальных» людей, — и, с другой стороны, положением нашего тела во внешнем мире, окружающей нас средой, и притом не только в пространственном, но и во временном измерении мира: самоед имеет иные чувственные впечатления, чем обитатель центральной Африки, деревенский житель — иные, чем горожанин, современный человек — иные, чем гражданин древнего Рима или современный каменного века; и даже участники одной общей пространственно-временной среды — скажем, обитатели одной деревни или члены семьи, живущие совместно, — имеют каждый свой особый (хотя и сходный) мир чувственных впечатлений, смотря по пространственной удаленности или близости тех или иных частей среды от каждого из них и по своеобразию смен впечатлений в зависимости от положения и передвижения каждого единичного человеческого тела.

Что каждый может познать на основании этого материала, — это зависит от него самого, от направления его внимания и мысли, от спонтанной силы самого познающего сознания. Для того, чтоб знать мир, не нужно чувственно воспринимать всю бесконечность его состава. Кант, не выезжая из Кенигсберга, не только построил грандиозную философскую систему, но — что непосредственно кажется более значительным — имел богатые, самые детальные и конкретные географические знания. О Моммзене говорят, что в последние годы своей жизни он путешествовал по Берлину с древним Римом, в котором, силою творческого исторического воображения, он идеально прожил большую часть своей жизни.

Какие-нибудь страны центральной Африки или Австралии для меня, а для менее образованных людей даже все за пределами их родины, и может быть, даже за пределами их городов или уезда вообще существуют только на бумаге, как пустая идея.

Каждый из нас живет в таком особом мире, который мы назовем предметным миром человека. Мы имеем, конечно, некоторое общее сознание, что этот мирок есть лишь частный отрезок необъятно-великого, единого общего для всего мира, — сознание, которое является уже условием необходимого постоянного расширения, исправления, и вообще подвижности и пластичности этого предметного мирка. Эта избранная, опознанная часть бытия, сливаясь с единством нашей душевной жизни, формируется в особый производный мирок, с особым центром в лице нашей собственной личности или ее главенствующего интереса и с особым размещением своих частей.

То, что мы обычно называем «содержанием нашего индивидуального сознания» и что, по крайней мере до последнего времени, в неясненном виде считалось, по некоторому безмолвному соглашению, естественным предметом психологического исследования, есть именно этот предметный мирок человека в связи со слитыми с ним душевными переживаниями.

Этот предметный мирок существует лишь в силу памяти, есть сам не что иное, как создаваемая целостность пережитой, включенной в субъективное единство совокупности предметных содержания.

Память есть, с одной стороны, единство предметного сознания, которое, в качестве знания, в конечном счете выражает лишь объективное единство самого предметного бытия, и, с другой стороны, субъективное, определенное целестремительными формирующими силами, единство душевной жизни.

Душа, как единство духовной жизни

Всюду, где, «среди лицемерных наших дел и всякой пошлости и прозы», нас вдруг пронизывает луч абсолютного смысла нашей жизни, — а это бывает, когда этот смысл вступает и кон-

фликт с внешними условиями жизни и находится под угрозой умаления или неосуществления — возникает та объективность, та глубочайшая, неотвратимая серьезность страдания, которая есть существо трагедии; мы чувствуем тогда, что гибнет или находится в опасности что-то бесконечно-драгоценное, какое-то сокровище, которое мы должны оберегать, которое мы не можем, не вправе терять; и объективность этой ценности внешним образом засвидетельствована тем, что — в самой жизни или в искусстве — такая трагедия может быть понята, т. е. сочувственно пережита и с общеобязательностью познана всяким человеческим существом.

Мы должны уяснить соотношение между единичностью, общностью и индивидуальностью душевного бытия вообще. Это суть именно три разных момента душевного бытия, которые должны быть и строго различены, и уяснены со стороны своей взаимной связи.

Что касается, прежде всего, единичности или обособленности внутреннего мира человека, то мы уже знаем ее источники: она обусловлена, с одной стороны, тем, что душевная жизнь человека, через ее связь с единичным телом, приурочена к особому пространственно-временному месту и питается особым и ограниченным чувственным материалом ощущений, и, с другой стороны, тем, что она управляется особой энтелехией, которая формирует чувства и стремления человека и подбирает подходящий себе субъективный «предметный мирок». В силу этого и интерес каждого человека, и его предметное сознание суть нечто «субъективное», обособленное, единичное («своя рубашка ближе к телу!» и «сколько голов, столько умов!»). Но эта обособленность и единичность не только не исключает общности душевной жизни, но скорее целиком на нее опирается.

Мы здесь объединены самым содержанием разъединяющих нас страстей и ограниченностей; самый факт существования общей психологии (и даже психопатологии, как описание общих отклонений от нормального содержания или общих же типических видоизменений этого содержания или строения) есть свидетельство этой коренной общности душевной жизни. Кроме общности эгоистических целей, которую так остроумно отметил еще Кант и в силу которой каждый хочет — для себя — того же самого, чего хочет и другой, тоже лишь для себя, — в нас и общность целей и душевных переживаний, которую мы непосредственно переживаем и сознаем, как возвышающуюся над единичностью и раздельностью наших обособленных существ общность жизни. Известен первобытный коммунизм именно жизни низших народов, при котором индивид чувствует себя лишь орудием и слугой общей жизни или интересов своего племени: в лице единства семьи, материнской и супружеской любви, национальной жизни.

Элементарный факт общения между людьми, выливающийся в сложное и многообразное единство социальной жизни и общечеловеческой духовной культуры, есть выражение этой первичной общности, надъединичности, как бы слитности духовной жизни вообще, в которой наша личная жизнь есть вместе с тем изживание чуждого, объективного для нас бытия, т. е. наша жизнь преодолевает противоположность между единичным и общим, субъективностью и объективностью. Всякая общность человеческой жизни, солидарность и взаимопригодность человеческого поведения, наличность взаимного жизненного понимания, объективность духовной культуры — религии, искусства, нравственной и правовой жизни — возможны лишь в силу внутреннего единства и коренной общности духовной жизни.

Мы не только вправе, но и обязаны признать бытие не одних лишь единичных «душ» или сознаний, но и общеродовой, национальной, общечеловеческой, вселенской «душ». Такие начала, как «душа народа» или «гений человечества», суть не пустая абстракция, не чисто «словесные» единства, а подлинные живые, конкретные единства, на каждом шагу обнаруживающие свою силу и не утрачивающие объективного бытия от того, что в составе единичных душевных реальностей они суть лишь абстрактно выделяемые стороны, слитые с моментами индивидуализирующего, обособляющего значения.

Преобладающий в современном сознании индивидуалистический психологизм делает просто невозможным все обществоведение; а это значит, что он обнаруживает свою несостоятельность перед фактами социальной жизни человека. Такие неоспоримые, практически важные и грозные реальности, как, например, государство, нация, закон, нравственность и т. п., с точки зрения индивидуалистического психологизма превращаются в фикцию, в обманчивые призраки.

Мы наталкиваемся и на третью сторону душевной жизни — на ее индивидуальность; ибо духовная жизнь, как мы видели, будучи, с одной стороны, объективным знанием, есть вместе с тем выражение глубочайшего качественного своеобразия души. Единичность, как таковая, есть лишь раздельность и обособленность; индивидуальность есть внутреннее качественное своеобразие. Казалось бы, что в лице индивидуальности мы имеем начало, уже коренным образом противоположное общности душевной жизни. В действительности это, однако, не так.

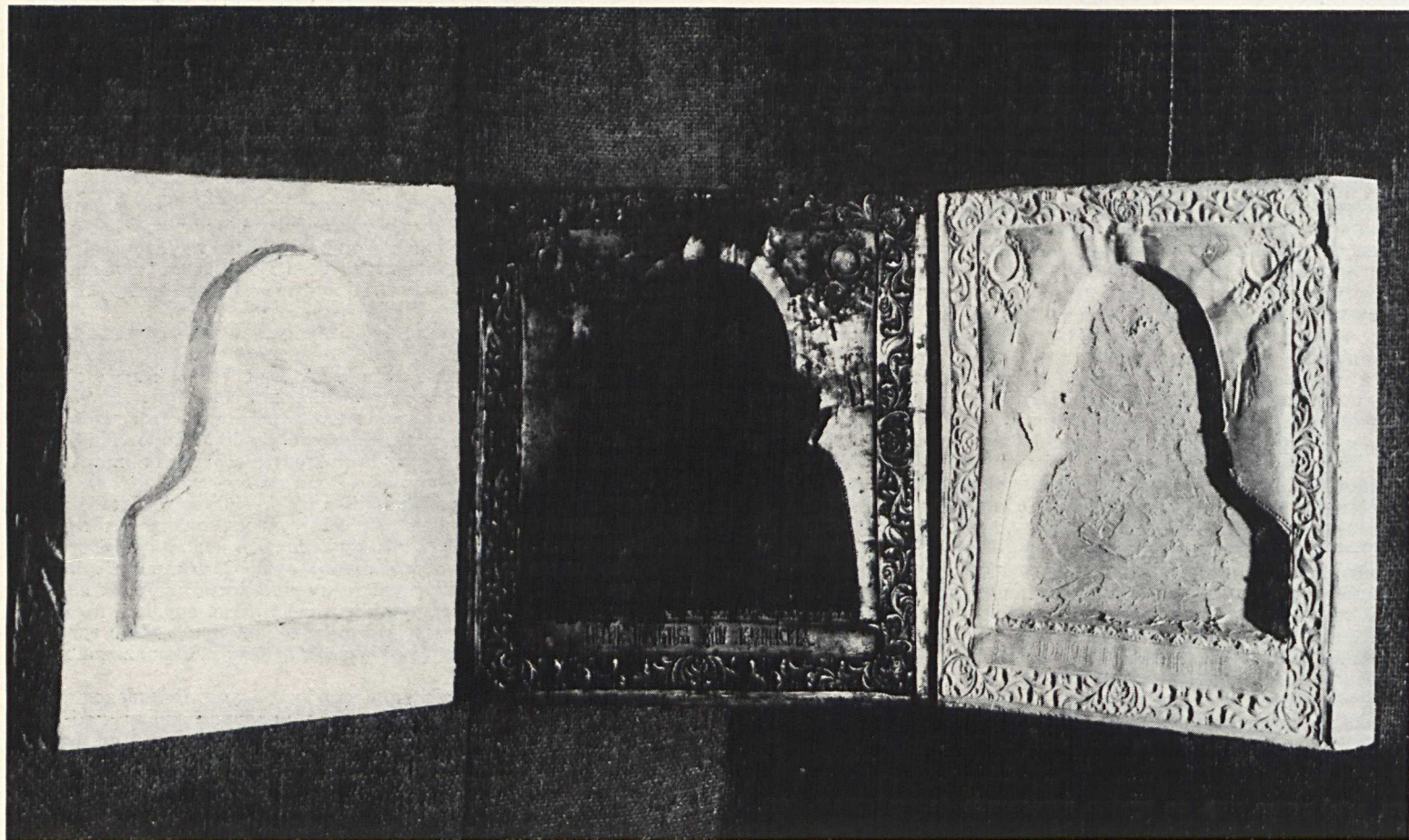
Как совместима подлинная, неповторимая оригинальность с общностью? Дело в том, что общность и индивидуальность суть вообще не разнородные, противоборствующие начала, а относительные, взаимно-связанные стороны высшего единства. Общность, которая с внешне-эмпирической своей стороны есть одинаковость многих, сама в себе есть единство, соучастие и укорененность многообразия в единстве, именно в определенной стороне абсолютного всеединства. С другой стороны, индивидуальность есть лишь — как уже было намечено — своеобразное конкретное выражение объективного, наиндивидуального единства. Индивидуальность есть самая глубокая, ибо вполне конкретная общность, тогда как общность в смысле «средней одинаковости» есть лишь поверхностная, абстрактная общность.

История одного покинутого дома, или Негромкий разговор вещей

Что в мнении тебе моем?

Олег Генисаретский

Складень
Неправильная Калитка
Шкаф
Окно 1 (Ожидание)



Авторы проекта Р. Абаев, И. Артамонов, С. Баев, В. Букачаков, В. Выборнов, А. Жарницкий, А. Завадский, К. Зуев, В. Кайко, В. Княтин, А. Крюков, А. Комаров, В. Лемент, А. Ли, В. Малафеев, Н. Мингалеев, О. Морозов, В. Москалец, Е. Осередчук, Б. Прохоров, А. Родиков, Г. Садовский, Е. Синиченков, В. Соловьев, А. Тартыков, Р. Уринов, Ю. Харлов, А. Эдоков. Консультанты В. Сизов, Е. Голубцов.
Художественный руководитель М. Коник.

Давно уже на каждом проектном семинаре под руководством М. А. Коника после языковой разминки происходят вылазки в окрестности озера Сенеж — откуда в стены мастерских обычно попадают разные отходы, никому уже не нужные вещи, что-то из вещей природы... Иногда они подвергаются пропедевтическим трансформациям, иногда включаются в ткань будущей проектной экспозиции, и на этом их служебная роль обычно заканчивается. Правда, мне всегда виделось в этих вылазках и нечто большее: может быть, пусть и минутные, контакты с окружающей нас реальностью, о проектном благоустройстве которой больше говорят, чем стараются. Но без связи с ней творчество обречено на вымороченность.

Вылазка на последнем семинаре принесла обильные, хотя, как потом выяснилось, довольно горькие плоды: брошенный (неизвестно, по каким причинам) дом постепенно переселился внутрь Дома творчества и стал оживать какой-то другой, в бытии дома не предусмотренной, жизнью. Уже при первом знакомстве с тем, что в конце концов из этого вышло, мне стало казаться, что вследствие встречи с этим домом и — заочно — с его обитателями в душах художников состоялось некое событие, имя которому захотелось найти.

С точки зрения знакомой мне техно-

логии проектирования, практикуемой на Сенеже, все было вроде бы внятно. Вылазка, в рабочем порядке именуемая «экологическим днем», поиском подручного материала, обернулась выбором объекта для проектирования. Стоит заметить, что привычка к выполнению социальных, коммерческих или, как теперь предпочитают говорить, культурных заказов стала плотной завесой над этой первичной и для автора характеристической проектной процедурой. Непомерное доверие к магии художественного языка и концептуальности еще более послужило отводу глаз от этой первичной интуиции: найти и выбрать объект означает в первую очередь — найти и выбрать себя, свой образ автора в данной работе, свой проектный жест, определяющий ценность будущего произведения.

И как всякая первичная интуиция, поиск/выбор находится на грани профессионального сознания с чем-то иным, к будням профессии не относящимся. Предопределяется не столько профессиональными намерениями, сколько целостным жизненным миром художника. Это как черта оюема, сама отчетливо видимая незамутненному взору, но прячущая за собой то, о чем можно лишь догадываться. У этой черты и вспыхивают события сознания, вокруг которых вяжутся нетривиальные творческие усилия. К ним надо

лишь быть расположенным, открытым, чтобы смогли они засветить пленку памяти и войти в наблюдаемый, доказательный творческий опыт.

Найденный в Подмосковье дом, оставленный вместе с уймой вещей, инструментов, фотографий и писем (почти за столет). Найденный художниками и превращенный в экспозицию о жизни нескольких поколений людей, живших в нем, рождавшихся и умиравших. Грустное, хотя и красочное зрелище, вызывающее у многих единственное желание — помолчать. Боже мой, ведь не в тайге, не в тундре, не в далекой степи, а совсем рядом с нами, среди нас!

Людам, в жизни устроенным и не питающим симпатий к так живущим (не по доброй воле) согражданам, кажется: пусть себе уходит эта жизнь и по возможности незаметно. Тем, кто имел к этой жизни некое прикосновение, вспоминается старозаветное «где родился, там и пригодился». Но и те, и другие, и третьи, как правило, молча проходят комнатухи экспозиции, не спеша высказать свой приговор. Ясно, что не ностальгия, не экологическая охранительность, не музейность. Так что?

Дом — не музей, где смотрят образцы, вперившись в них с нарочитым вниманием, но и не мастерская, где пользуют вещи как орудия жизни, принимая их помощь.

Да, в доме есть и то, и другое, но поскольку обитателям все в доме издetsки знакомо, образы его в смотреии не нуждаются, а поскольку сподручно, нет в его вещах энергии орудийности. Все здесь надежно, оправдано, завершено и... утаено в переживании самоценности домашней жизни, все открыто для дыхания ее, окутанного свободой.

Поэтому, строго говоря, дом и домашняя жизнь не могли бы стать ни объектом проектирования, ни даже темой экспозиции, по крайней мере, в привычном значении этих слов, с точки зрения окружающего нас проектного и экспозиционного опыта.

Но что тогда перед нами? И силоу какого сознания явлено?

Сновидение. Сон, никуда не зовущий, ничего не предлагающий и не решающий, а лишь показывающий. Сон как естественная, вседоступная форма феноменологического эпоха (воздержания от естественного дневного сознания), отвлекающий душу от обыденной жизненной заинтересованности. Сознание, безотносительное к пользе и вреду, приязненности и отвращению, окрашенное несколько лунатическим привкусом волшебного удивления.

Два свойства смотра и видения, общих сновидческому и художественному опыту, вполне отчетливо явлены в экспозиции и создают ее сквозное зрительское воздействие.

Внутренний рисунок дома, конструктивная расчлененность его пространства, утраченные уже в ходе его саморазрушения, почти совсем приглушены в экспозиции. Разъятость целого на части, взаимоудаление обычно вблизи лежащего и сближение далековатого, свойственные сновидческому зрению, воссозданы художественно. Пространственное дальновидение, имеющее своим художественным эквивалентом графику (в данном случае проектную), теряет опору в предъявленных образах, отчего пространство бывшего дома, жизни в нем и самой экспозиции обретает прозрачность, в которой отстранение, дистанцирование от того, что перед тобой здесь, уже почти невозможно.

С другой стороны, старые, потертые временем вещи, получив сгущенную колористику в экспозиции, становятся живописно-осозательными, зовут прикоснуться к себе, усиливая интимную близость показываемого, создавая эффект присутствия, правда, не вполне очевидный, в чем. Хотя и нечасто, мы все видим цветные сны, своей радужностью свидетельствующие об энергийности переживаемого в них, а также — о софийной умудренности, свойственной тому родовому сознанию, что таится в душе каждого под личностными покрывами.

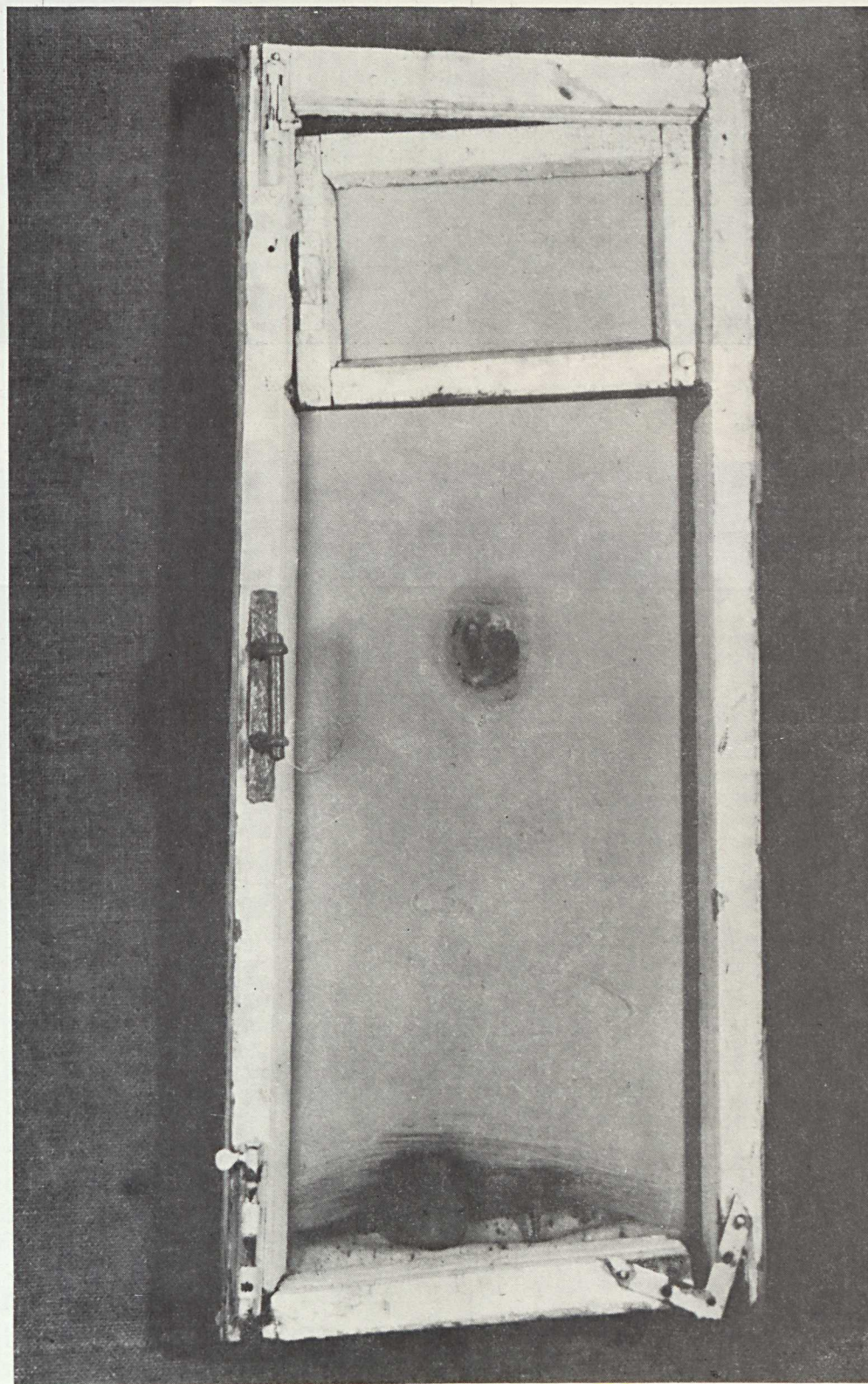
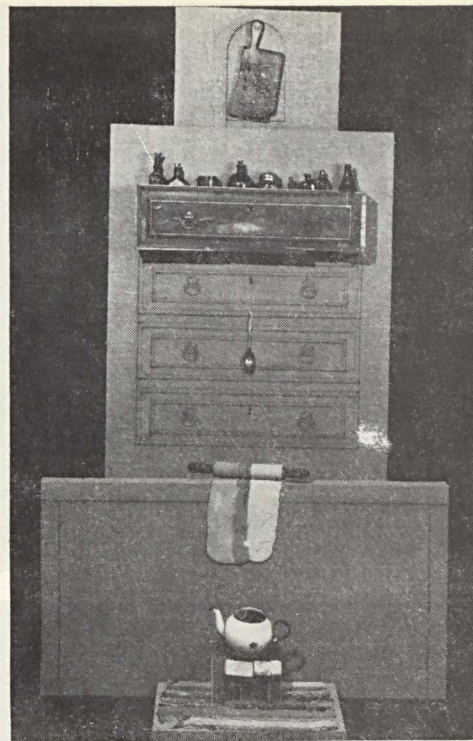
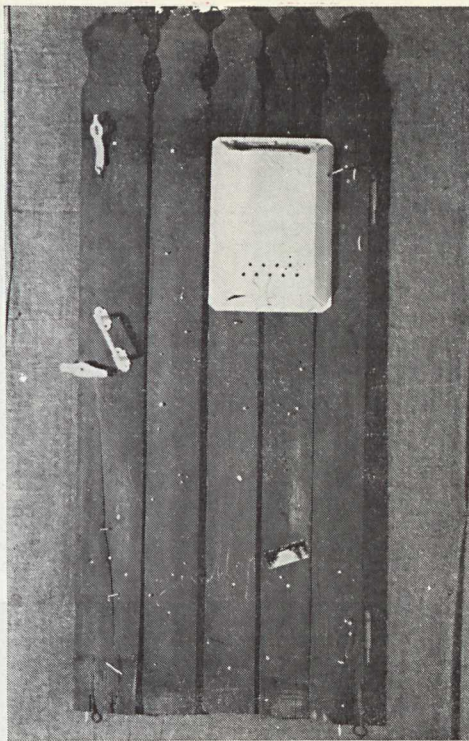
Сон, нашедший нас в брошенном доме. Сон дома о себе и о жизни, бывшей в нем. О нашей собственной оставленности, сиротстве, с которыми так не стоит примиряться. Полнолунное ожидание покоя, где заканчивается всякая суета и томление духа, где доступен только покой, но, увы, не свет.

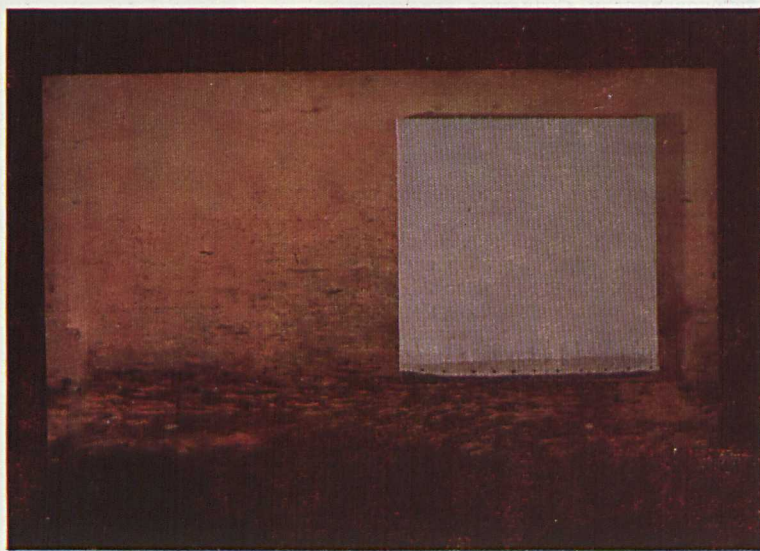
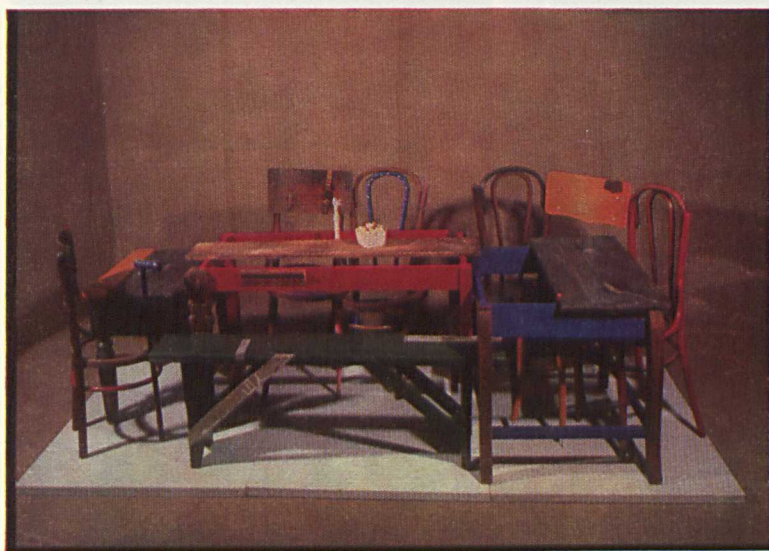
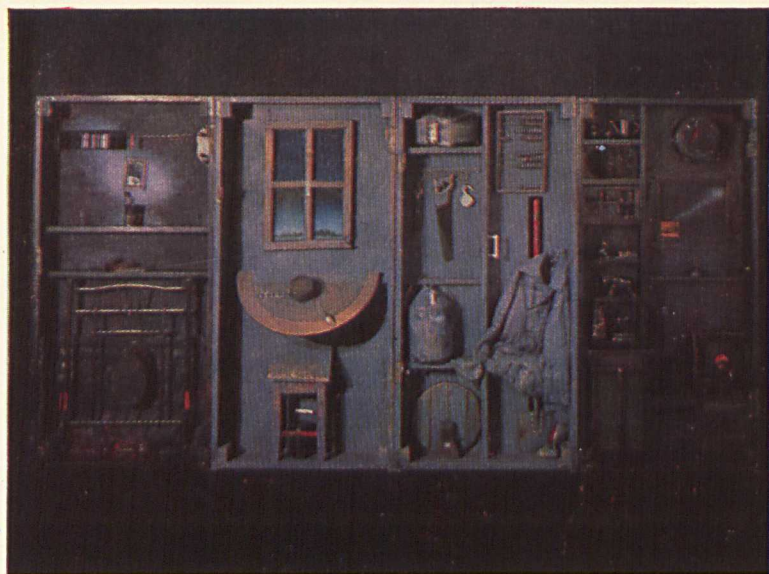
*«И вот тогда горчайшее приходит,
Мы сознаем, что не могли вместить
то прошлое в границы нашей жизни...»*

И только пустой оклад, также найденный среди брошенного, намекает на то, что брошено было, может быть, не все. Возможно, вместе с унесенной иконой все-то как раз и было взято с собой. Все то, вокруг чего жизнь жива и пребывает вовеки. И что, видит Бог, не подвластно ни экспозиционному показу и разоблачению, ни проектному насилию над реальностью.

Ну а если и сон, то что? А то, что и сны, и грезы, и упования, ничуть не менее сродни проектной культуре, чем бойкие концепции и нахрапистые конструкции. Скорее напротив, ими, быть может, и питается сегодня надежда на проектирование у тех, кто на него все еще надеется.

Ты не из их числа, мой недоверчивый читатель?





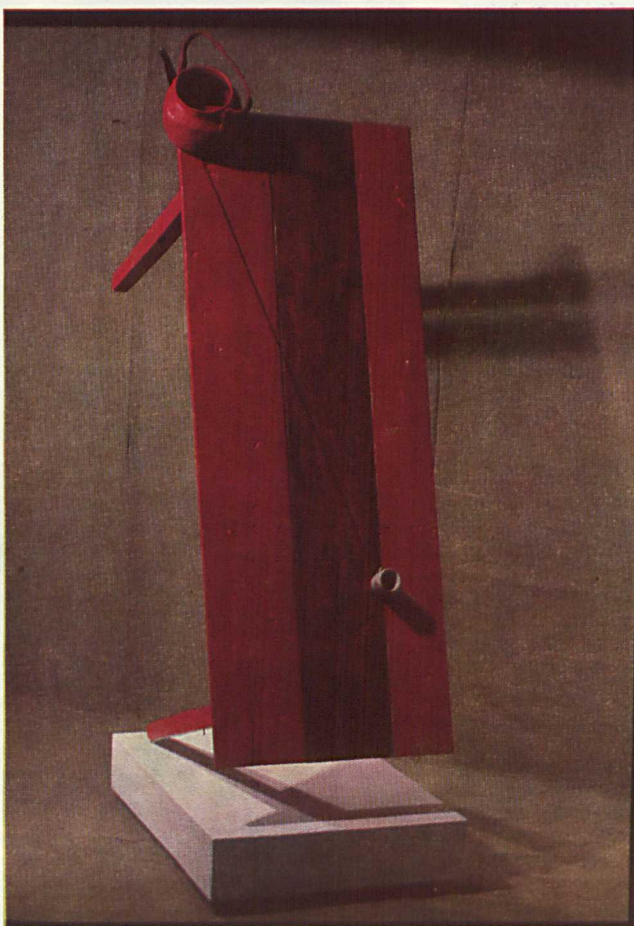
Будни
Праздничный стол

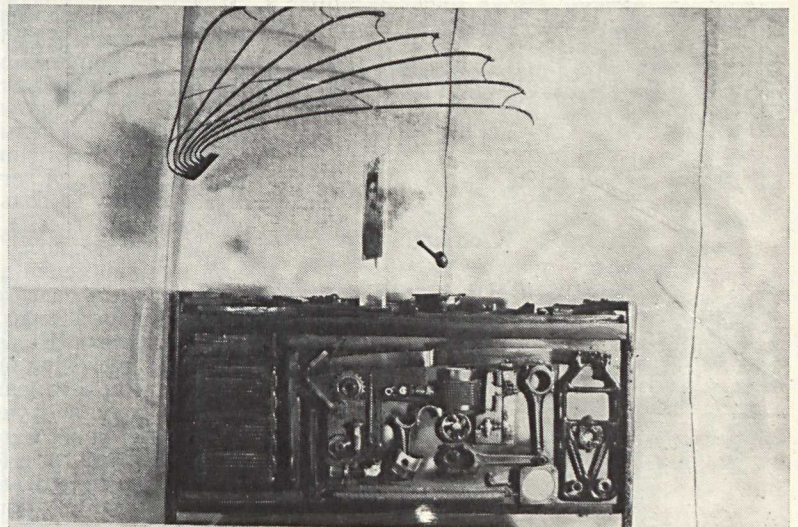
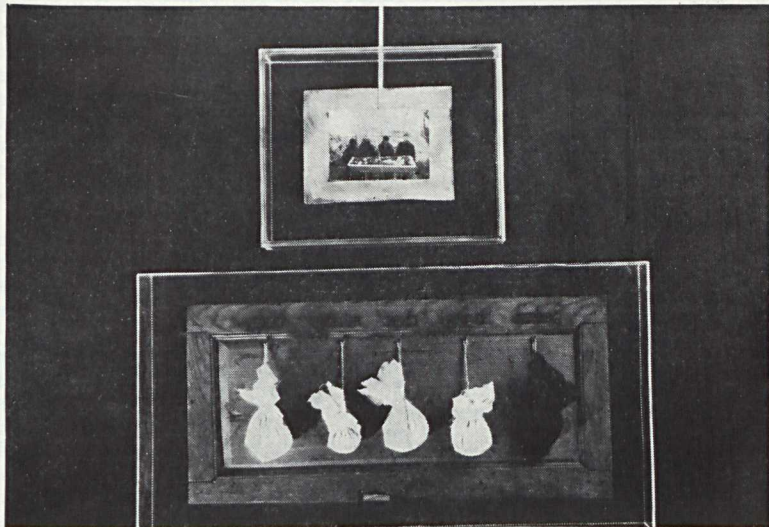
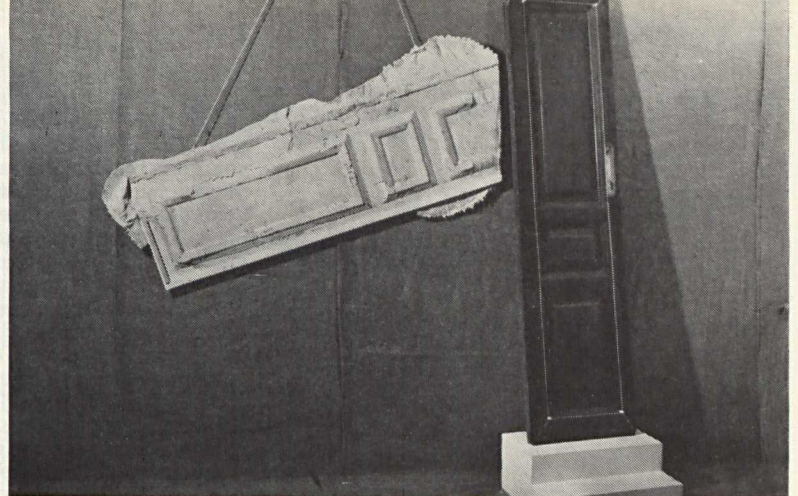
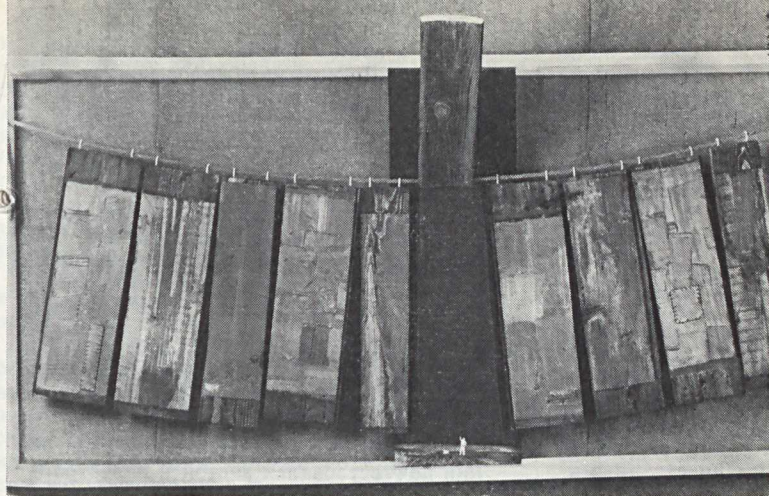
Семейный портрет, или Обои за
100 лет
Пейзаж, или Двор

Фотограф И. Суходаев

Укрытие, или Стол детства

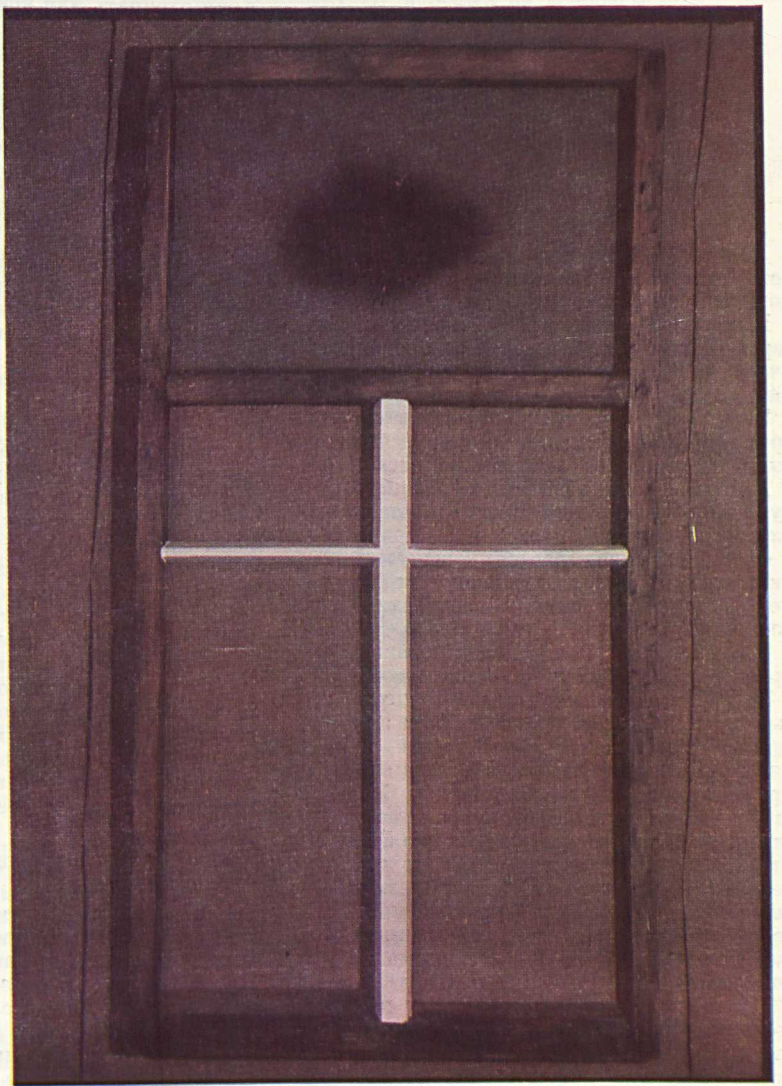
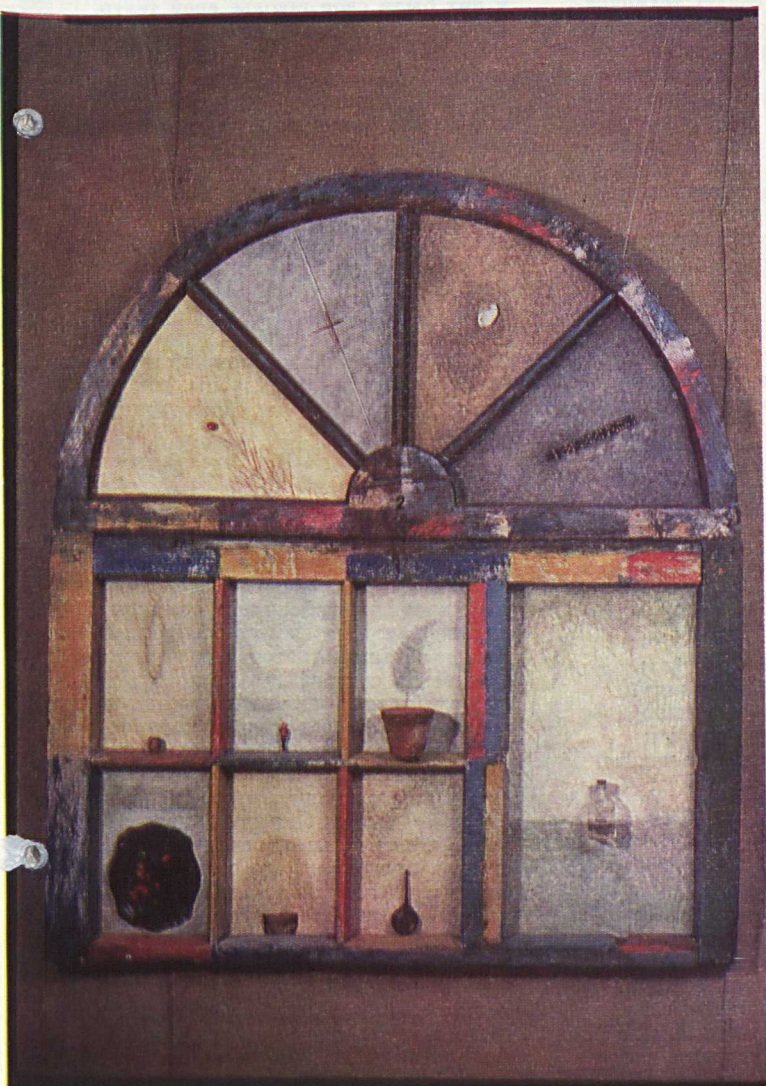
Ссора





Забор
Мешочки с землей
Окно 2 (Домашние мелочи)

Рождение и Смерть
Памятник Мастеру
Окно 3 (Прощание, или Смерть)



Художник и политика

Ресси Каэра

Обращаясь с этим вопросом к Энну Пылдроосу.

Энн Пылдроос: С одной стороны, я старался освободить себя от общественной и другой деятельности, отрывающей меня от творческой работы. С другой стороны, я все глубже погружаюсь в «боло-то» политической жизни. Так что мои устремления как бы идут в двух противоположных направлениях. На самом же деле у меня не было выбора: раз уж вступил на определенный путь, его следует пройти до конца. Это касается не меня одного, сходное положение сложилось не только в Эстонии. Поворотным пунктом в моей судьбе стал объединенный Пленум творческих союзов Эстонии (2 и 3 апреля 1988 г.).

Испокон веков интеллигенция играла роль совести народа, служила посредником между различными общественными силами. Эта особенность состоит еще и в том, что у интеллигенции отсутствуют личные мотивы и амбиции в отношении власти. Поэтому она может выступать как бы с позиции чистой истины. Не случайно это происходит в периоды, когда политические силы еще не консолидировались. В Эстонии интеллигенция взаимосвязана, ей легче достичь единства. Поэтому ее роль в процессах «высвобождения» весьма значительна. И только позднее, после того как творческая интеллигенция дала первый толчок общественным процессам, стали формироваться другие силы, выявляться активные деятели. Не зачинателем общественных движений была интеллигенция, она и теперь, в изменяющихся условиях выполняет ту же функцию инициатора.

— Какие акции и начинания, помимо уж названных, Вы имеете в виду?

— Например, создание Либерально-демократической партии Эстонии. В определенный момент мы, то есть творческая интеллигенция, почувствовали, что необходимо снова активизироваться, поскольку в ходе обновления жизни стало доминировать технократическое начало. Это вполне естественно, когда на первый план выступают вопросы экономики, когда допускается частное предпринимательство, а обогащение воспринимается как вполне положительное явление. Не хочу отрицать или критиковать технократический образ мысли, но его преобладание в обществе может привести к тяжелым последствиям. Весь вопрос в сохранении равновесия, в разумном соотношении разных подходов. Мы почувствовали, что настало время заново объединиться, тем более, что сегодня все другие силы сплотились, например, производственники, сельские труженики, «зеленые», христианские демократы и т. д. В то же время гуманитарная интеллигенция, положившая начало всему происходящему сейчас, расплылась между другими и не представляет собой единого целого. Стало ясно, что равновесия ради надо вновь призвать к гуманным идеалам, подчеркнуть важность образования, культуры. При этом созданная нами Либерально-демократическая партия ставит во главу угла политику, служащую человеку, в центре внимания которой стоит человек. Мы рассматриваем общество не как соединение различных социальных групп. Мы ставим право отдельной личности в любом случае выше классовых, групповых интересов, во многом выше интересов государства (которое призвано создавать условия для деятельности индивида). Для нас главные ценности: индивид и семья. Человек имеет право на свои мысли, на свои истины. Свободу человека может ограничить только аналогичная свобода другого человека.

— Такой подход, на Ваш взгляд, не исключает расхождения во взглядах, инкомпромиссы?

— Нисколько. Вопрос именно в терпимости. Если мы отдаем приоритет человеку, его истине, его внутреннему миру, то это означает и уважение к его образу и направлению мысли, к его праву жить по-своему, даже если это нам не нравится. Но только при условии, что его жизнедеятельность не идет во вред,

не ограничивает свободу ближнего. Так что, повторяю, дело в терпимости, которая в нашем обществе, к сожалению, исчезла. По моему, тяжелое критическое состояние сознания наших людей выражается в том, что, начиная понимать необходимость новых политических оценок и точек зрения, наш образ мысли все еще в плену внушенной нам с детского сада сталинской «концепции»: кто нам не друг, тот наш враг. Поиск образа врага, нетерпимость по отношению к другому человеку и его правде — губительнейшие явления в нашем обществе.

— Что же послужило причиной, отправной точкой изменений, к которым стремится большая часть народа Эстонии?

— Более двух лет тому назад в Эстонии почувствовался застой в перестройке, топтание на месте. В тот момент буквально взорвался кризис в области экологии, в частности, в районах залежей фосфорита и горючего сланца. Чрезмерные планы их добычи и переработки угрожали экологической катастрофой во всей Эстонии. Эта проблема стала детонатором и вызвала особую общественную активность населения Эстонии. Вторая причина в том, что наряду с общими для страны проблемами перестройки в Эстонии имеются еще и свои, специфические. Они касаются прежде всего демографического положения. Здесь произошли доселе неведомые миру процессы. В 40-х да еще и в начале 50-х годов народонаселение Эстонии было достаточно однородным: проживало более 90 процентов эстонцев, жили также русские, немцы, евреи, шведы и другие. Отношение к национальным меньшинствам было вполне толерантным. В этом отношении Эстония могла служить примером. Невзирая на то что по разным историческим причинам немцев здесь не любили, после обретения государственной независимости в 1918 году вся эта нетерпимость очень скоро исчезла. Воцарилось полное взаимопонимание. В эстонской классической литературе не было ни одного карикатурного образа русского. Русские вполне акклиматизировались в Эстонии, у них были свои школы, свой театр, свои газеты. Так же у немцев, у евреев. Не проявлялось и признаков антисемитизма. Эстония была первой страной в Европе, узаконившей культурную автономии для национальных меньшинств.

— Откуда же возникли имеющие сейчас место межнациональные напряжения?

— Если сейчас мы являемся свидетелями острых межнациональных напряжений, то надо прямо сказать: они возникли в условиях социалистического строя, как результат проводившейся в Эстонии политики. Они обусловлены не национальным характером, не историческим прошлым, а вызваны, как я уже сказал, изменившимся общественным строем.

— В чем это, на Ваш взгляд, конкретно выражается?

— Хотя бы в том, что доля эстонцев на своей родной земле уменьшилась до 60 процентов. При этом основная волна иммиграции пришлась на последние два десятилетия. Прибавилась примерно половина народонаселения республики, не говоря об армии, которой тоже немало. Изменение состава населения в такой короткий срок вызвало шок у коренного населения. Это означало изменение всего привычного уклада жизни, создало проблему в области языка. Эстонцы, всюду пользовавшиеся родным языком, вдруг не смогли больше общаться на нем с иноязычными милиционером, врачом, продавцом, что оказалось особенно затруднительно для детей и стариков. Целые области жизненной и производственной сферы перешли в руки приезжих. Как бы, например, отнеслись москвичи к тому, если бы они должны были, покупая в магазине хлеб, разговаривать с врачом, скажем, на французском, не говоря уж на китайском, языке?

Хотелось бы в конце концов рассмотреть этот феномен нового времени: художник, ставший политическим деятелем.

Пылдроос — один из... Живописцы, актеры, режиссура... Кто бы мог предвидеть вчера, из кого будут формироваться кадры власти?

Ведь в сущности происходит вот что: зрелый профессионал на полном, что называется, скаку — меняет профессию!

Да более того: ведь рыцари нашего искусства обычно были противопоставлены власти по определению.

Очевидно, складывается новый тип политического деятеля. Наверное, в ближайшем будущем возникнет новый тип художника.

Корреспондент Ресси Каэра по нашей просьбе ведет беседу с Пылдроосом.

Энн Пылдроос, известный художник, был дважды избран председателем правления Союза художников. В то же время Энн Пылдроос входил в Народный фронт Эстонии, затем стал членом Совета уполномоченных Либерально-демократической партии Эстонии. Недавно Энн Пылдроос избран депутатом Верховного Совета ЭССР и вошел в состав Президиума Верховного Совета. При всем при этом на значительных художественных выставках мы видим новые полотна Энна Пылдрооса.

Чем вызвано участие художника в столь обширной общественной деятельности? Как ему удается совмещать ее с художественным творчеством?

Люди любой прожизненной в Эстонии национальности имеют право на свою культуру, образование, свою среду. Никто не собирается этого оспаривать или отбирать. Но если приезжий решил обосноваться в Эстонии и считать ее своим домом, было бы справедливо ожидать от него знания эстонского языка хотя бы в минимальном, необходимом для профессиональной пригодности, объеме.

— Но дело ведь не только в языке, в трудностях, связанных с бытом, с перегрузкой социальной сферы.?

— Безусловно. Когда целые районы республики населены преимущественно некоренными жителями и иммиграции не видно конца, невольно возникают опасения насчет исчезновения с лица земли коренной нации, аналогично тому, как это произошло со многими народностями Севера. Так что вопрос не в межнациональной нетерпимости, а в последствиях сознательно проведенной политики. Как выйти из положения, как решить эту сложную проблему — это особая статья. Требуется приемлемое для всех отрегулирование национальных отношений на основах, принятых в демократических обществах.

— Эстонцев нередко обвиняют в национальном эгоизме, национализме, стремление к независимости расценивают как самоизоляцию, захлопывание дверей.

— Превратное представление. Эстония не собирается замыкаться в себе. Наоборот — расширять и углублять взаимовыгодные экономические и культурные связи. С Востоком и с Западом. Не с позиции силы или по принуждению, а по доброй, разумной воле. В мире немало небольших, благополучно существующих независимых стран.

— Если вернуться к началу нашей беседы, то я, кажется, упомянула не все Ваши общественные занятия?

— Действительно. Я назвал бы лишь еще одно, а именно — членство в Совете по культуре творческих союзов Эстонии. Совет существует уже давно, у него нет никакого статуса, он не обладает никакой властью. Зато значительным авторитетом. Слово Совета весомо, к его критическим суждениям прислушиваются широкая общественность и сильные мира сего. Какой бы области жизни они ни касались.

— Что Вы считаете сейчас главным в политической жизни Эстонии?

— Вся суть политической жизни Эстонии, все устремления демократических движений — а они составляют в республике большинство — преследуют единую цель — восстановление ликвидированной в 1940 году государственной независимости. Мы считаем, что многие политические принципы, а также экономические проблемы можно решить только в условиях самостоятельности. Для нас вопрос демократизации всей страны не встает, поскольку Советский Союз зиждется на великодержавной основе и искусственно созданной взаимозависимости республик. Целесообразное сотрудничество строится на независимых, взаимозаинтересованных началах, как это принято между всеми нормально существующими народами и государствами.

— При этой нагрузке Вам удастся писать картины?

— Признаться, в своем ателье, за мольбертом я отвлекаюсь, снимаю напряжение. В количественном отношении я своим творчеством не удовлетворен. Но я установил себе определенные правила игры: свою политическую деятельность я рассматриваю как временную, пока существует в ней необходимость, пока не будет достигнута поставленная цель, — сказал в заключение Энн Пылдрос.

События развиваются с такой быстротой, что ко времени выхода этого номера журнала многое, вероятно, произойдет, изменится. В любых случаях и ситуациях Энн Пылдрос остается всегда мудрым, самостоятельно мыслящим художником и политиком.

Ни один из «Ракурсов» не вызвал такой почты, как «Ракурс-15»: стихографика. Среди писем — статья, которая по не зависящим от автора и от редакции причинам не смогла попасть в 15-й выпуск. Мы убеждены, что работа Ольги Хрусталева должна быть опубликована хотя бы в виде запоздавшего приложения...

Стихографика

Слово, предложенное в качестве названия или темы (что, в общем, одно и то же) для данного текста, в разъяснении не нуждается, но все же, рука автоматически тянется к словарю и вот: ГРАФИКА (гр. Γράφω — пишу, черчу, рисую) — 1) вид изобразительного искусства, основанный на рисунке, выполненном штрихами и линиями, без красок, а также печатные художественные изображения, в основе которых лежит рисунок такой; 2) лингв. — часть учения о письме, исследующая соотношения между буквами и звуками.

Стало быть, две половинки соединены изначально. Стихос же по-гречески значит «ряд».

Нет ли какого-то отклонения в самом желании писать именно рядами? Тем более в XX веке, где все, так написанное, и будет выглядеть как стихи:

Призывы к праздничной демонстрации,
телефонная книга,
меню,
любые списки, сводки, таблицы
и прихоть автора,
начинающего каждое слово
с красной строки.

А. Шёнберг придумал двенадцатитоновую систему, чтобы не сведушим в музыке не хотелось любое нагромождение звуков выдавать за симфонию. Чем защитить данное предположение, чтобы теперь графоманы не бросились все подряд писать столбцами, ставя в тупик вежливых редакторов?

Проблема существеннее, чем может показаться на первый взгляд. Как объяснить, что карточки Льва Рубинштейна — именно поэзия, а не бред сошедшего с ума библиографа? Рифмы? — Кто без них не обходился? Ритм? — А у меня вот ритм такой! Какой параметр предложить для — с научной точностью — определения: это «стихи», а это — «черт знает что»? К тому же, как уверяет Г. Забелшанский, авангард — это то, о чем сегодня нельзя с уверенностью сказать, искусство ли это.

К тому же (это — банальность) стихи, написанные рукой, вовсе не такие, как напечатанные на машинке. И они уж совсем отличаются от исполненных типографским способом. (В данном контексте читателю было бы не безразлично — просто он об этом не догадается — знать, как производился данный текст: ручной или пальчиками по клавишам, — т. е. был ли у него ограничивающий посредник или каждая буквочка выводилась с любовью).

Мы забыли (это — патетика), как пишутся письма. Мы обходимся телефонными звонками. Самиздат (!) перешел на ксероксы и принтеры.

Когда кругом компьютеры (это — метафора), жаждет рукотворного (чего-нибудь рукотворного нам, пожалуйста): книжечек со старательно перебеленной лирикой, листочков, на которых остался авторский след (хотя бы — рукава, если не отпечатка пальцев). Нечто, выдающее присутствие. Нечто, зрительно не фиксирующее.

Говорят, западные немцы (экие — прямодушно-лукавые) так и выпустили сборник Рубинштейна: стопочка карточек в аккуратном кожаном футлярике.

Друзьям и просто приятным людям Д. А. Пригов дарит пронумерованные «гробики» (два листочка, аккуратно скрепленные по четырем сторонам, с клочками, обрывками, комочками внутри) отринутых стихов:

«...но пасаран, но пасаран, но пасаран
или
но пасаран, но пасаран, но пасаран»...

Что меняется при переходе взгляда от отдельно расположенного союза к следующему ряду? Да неужто же только графика сигнализирует нам о поэзии? Впрочем, мы имеем дело с художниками. Пригов — точно художник и еще какой. Т. Щербина (сейчас и до нее доберемся) — все время рисует и смотреть приятно (не говоря уже о названиях сборников — «Цветные решетки», «Натюрморт с превращениями»). Рубинштейн? Пусть решают, глядя на карточки, специалисты, а редакции журналов с ними (карточками) уже и так измучились, изыскивая способы печати. Потому что Рубинштейн сам все придумал и вторичного вмешательства другого художника не требуется — хуже будет.

Вернемся к Щербине. Как доказать (не — констатировать), что ее книга «Новый Пантеон» написана, какой подход ни возьми, на трех языках? То есть: стихами, прозой и литературо(?)ведением. То есть: каллиграфией столбцов и рядов, сочетанием рисунков и линией строчек и машинописью. То есть: столь же предназначена для смотреть и разглядывать, как читать и раздумывать.

Как может называться часть учения о письме, исследующая соотношение между смыслом слов и их внешним видом? Что это — черные значки на белом листе, расположенные определенным образом и то слитно, то раздельно?

«Верен отказ и неверно согласие,
Голос всевластен и нищ.
В недвиженьи покалывает запястье,
И бессильно немеет кисть».

Это — из «Нового Пантеона». А искать символа умолкания при работе с печатной машинкой я, пожалуй, не буду.

Ольга Хрусталева

Из индийской серии...

Никита Иванов

Валерий Малолетков вошел в художественную жизнь в начале 70-х годов, вошел стремительно и уверенно — рядом с другими художниками-«семидесятиниками». Новаторски изменив, своеобразно переосмыслив привычные принципы обращения с таким типично «прикладным» материалом, как керамика, он отказался от исконно присущей материалу функциональности, чисто декоративного назначения избранного им искусства — привнес в него философское начало, многогранность поэтического образа, интимность и психологизм станковых форм. Он осознал искусство керамики как единство трех категорий — цвета, пластики и пространства.

Что могла прибавить к этому Индия?

Художник отвечает: «Я был приглашен поработать с индийскими коллегами на творческой базе Академии изящных искусств — в Герхи-студио, расположенной на окраине столицы. Живописные, графические, скульптурные и керамические мастерские размещены в современных двухэтажных коттеджах. Здесь многое было для меня совершенно новым. И прежде всего — незнакомый материал: белая китайская глина, пластичная при работе на гончарном круге, но капризная в выполнении крупных пространственных композиций. Новыми были и матовые глазури, да и сам обжиг готовых работ, который мы проводили в течение восемнадцати часов подряд.

В керамической мастерской работает десять художников разных поколений и творческих пристрастий. Трудятся они дружно, самозабвенно. У них есть две печи для обжига керамики на высокую температуру — до 1280 градусов — и небольшой горн с использованием дров. Есть и гончарные круги, на которых художники выполняют свои произведения. Приготовление глины, глазури и обжиг проходят при их непосредственном участии. Сырьем служит белая глина — каолин. Для цветного решения используется широкая палитра цветных глиняных ангобов и матовых глазурей.

Какие моменты оставили во мне особенные чувства во время общения с коллегами? Прежде всего, их философское мирозерцание и неистребимая любовь к жизни во всех ее проявлениях и противоречиях. Умение отделять временное от вечного, ложное от истинного. Встреча с Индией подтвердила мое убеждение в том, что высокий дух не существует без совершенной, отработанной формы...»

В. Малолетков
«Театр марионеток» из серии
«Индия»

Встреча в Нью-Дели. Семья.
Керамика





**Бойчук
Михаил Львович**

Живописец,
монументалист

1882—1937. Расстрелян. Окончил Краковскую Академию изящных искусств в 1905 году. Учился также в Мюнхене и Вене, работал в Париже. В 1912 году возвратился на Украину. С 1917 года руководил монументальной мастерской Академии художеств в Киеве. Член АРМУ с 1925 года. Репрессирован в 1936 году. 13 июля приговорен к ВМН. В тот же день приговор приведен в исполнение. Реабилитирован в 1958 году.



**Решетников
Юрий Александрович**

Студент художественного отд.

Московского полиграфического института

1914—1937 (?)

Репрессирован 12 января 1934 года, на I курсе института. Приговорен к 10 годам ИТЛ. Срок отбывал сначала в Медвежьегорске (строительство Беломорско-Балтийского канала), года через полтора отправлен на Соловки. Пытался бежать из лагеря вплавь, к английскому пароходу (сведения из неофициального источника). Был пойман. Погиб или убит летом 1937 года.



**Воронова
Ольга Порфирьевна**

Искусствовед
1924—1985

Родилась в Кисловодске. Окончила Московский государственный педагогический институт (1948). Репрессирована в 1952 году. В ставропольской тюрьме подвергалась пыткам. Осуждена по статье 58-10. Срок отбывала в ИТЛ Астрахани. Освобождена и реабилитирована в 1955 году. С 1959 года — член Союза художников. Автор ряда книг по изобразительному искусству.



**Салтыков
Александр Борисович**

Искусствовед
1900—1959

Окончил Московский университет. С 1921 года работал в Историческом музее. Доцент керамического факультета Вхутеина (1929—1930). В 1930 году арестован и по обвинению в «церковной контрреволюции» осужден на 5 лет ИТЛ. Отбывал в Мариинске (Кемеровская обл.). Освобожден в 1934 году без права проживания в крупных городах. Работал в области декоративно-прикладного искусства (по керамике и стеклу).



**Блюм (Квятковский)
Феликс Григорьевич**

Скульптор
1896—1939

Родился в Варшаве. В СССР приехал около 1924 года. Был ответственным секретарем секции Московского областного профсоюза работников искусств СССР. В Москве поставил ряд статуй. Репрессирован 17 сентября 1937 года. Приговорен к 10 годам ИТЛ. Срок отбывал в лагере под Владивостоком, где умер от тифа. Реабилитирован в 1956 году.



**Гальперин
Марк Иосифович**

Скульптор

1897—1937. Расстрелян. Родился в Польше. В СССР приехал в 1922 году. Совмещал творчество с работой на заводе. Репрессирован в 1937 году. 7 сентября того же года осужден тройкой на «десять лет без права переписки», то есть к ВМН.



**Россошанский
Александр Васильевич**

Живописец

Род. 1928. Репрессирован в 1947 году, будучи студентом Свердловского художественного училища. Инкриминировали участие в антисоветской молодежной организации. Осужден на 10 лет лагерей и 5 лет поражения в правах. Срок отбывал в ИТЛ Северного Урала и Колымы. Лагерный номер Г-1-874. Освобожден по зачетам в 1954 году. В 1966 году реабилитирован.



**Васильева
Алла Федоровна**

Живописец, график

Родилась в 1902 году. Окончила Вхутемас в 1922 году. Репрессирована в 1938 году как ЧСИР (член семьи изменника родины). Приговорена ОСО к 5 годам ИТЛ и 3 годам поражения в правах. Срок отбывала в Дблінке Карагандинских лагерей. Реабилитирована в 1956 году.

Когда в первый раз мы приняли под свою крышу фотографии Хельмута Ньютона, журнал «Декоративное искусство СССР» провозгласил, что он собирается проводить собственную выставочную политику.

На сей раз мы демонстрируем вам плоды нашей выставочной политики. В этом номере нашли себе место люди, в разное время, показавшие свои работы в «ДИ СССР»: Гарри Файф, Антонина Воронова, и наконец, гости рубрики «Экспо ДИ» Сергей Святченко, Александр Джикия, Нина Керцелли и Дмитрий Врубель. Диапазон — от искусства среды до изысканной графики, от живописи до гобелена.

Многие искусствоведческие журналы мира имеют при себе галерею. Видимо,

Работы, представленные на моей выставке в «ДИ», объединяет одно начало — химеризм. Будучи по знаку Зодиака драконом, я создал серию, выполненную в 1989 — начале 90-х годов. Эта серия — мое внутреннее состояние, осознанное и спроектированное.

Химеры — это мои люди, мои солдаты, готовые защитить меня, которых я люблю и не люблю, превращаю и играю.

Таков я в 1989.

1990 год — это год проектирования «Нового города искусства». И я проектирую фасады для этого города — живописные холсты в масштабе 1 : 5. Это новый дизайн, новая живопись (на мой взгляд).

Сергей Святченко

щей экзальтированные плоды, — безусловно обольщают. Здесь надо быть обязательно первым, и стратегический график — это сплошная восходящая. Генерал — консул — император, но не в империи зла, а в культурном пространстве, в священном ареале непуганых зверей и образов. Общение с этими — по большей части химерическими — созданиями делает персонаж похожим на Франциска Ассизского. Главное, успевай их подкармливать ферментами состояний, когда красочный слой послушен только до определенного момента и, вырвавшись из национального парка витальных эфемерид, люминесцирует жадностью познания, захватом, оккупированием новых территорий смысла. Окруженный со всех сторон, смысл может сдаться, просить о пощаде, но бесполезно. Генерал Святченко, подвесив его на некоторое время на стенку собственной мастерской, через несколько дней так отредактирует ослабшего, что идентификации данная инкарнация не поддается. Напрягайте сенсоры. Стабилизируйте дыхание и выдыхание. Перед собой вы видите пейзаж после битвы. Расхристано, размазано, рассечено стрелой, остались только завитки да всполохи краплака, на стронциановом фоне — черный, аспидный лак — клад всевозможных конструкций... Но не надо мародерствовать. Оставьте завоеванное на милость победителя, ибо тактика главного удара не будет понята вами без перцептуального напряжения, когда вы стараетесь восстановить архитектуру экс-композиции. Априорные доты взорваны давно, еще в начале века. Собственно, генерал ничего не разрушал. Маневренно-кинжальными ударами смысл был атакован и прижат к реке времени, где сдался и, будучи репатрированным в социум перманентной резервации, разложился и стал похожим на бывшего когда-то великим, но потерявшего былой лоск Логоса. В таких случаях бесполезно подумать, хотя бы из гуманных побуждений, о здоровье плененного. Военный по призванию — это деидеологизированный профессионал, который получает седуктивную энергию только от самого процесса искусства побеждать. А после сражения это нормальный человек, уважающий общечеловеческие ценности, формированию которых, будучи свободной личностью, он посвящает себя без остатка. Политический экстремизм, бесконечность изматывающих парадов, где в большей степени усыпляется бдительность, чем аккумулируется готовность, вызывают полное равнодушие генерала. Уважая суверенитет Логоса и ему подобных, он не тратит время на пустые борения. В новой серии его деяний вы найдете гарантию конвертируемости и конвертируемости объектов славной виктории. Сергей Святченко строит. Это не казармы, это новое жилье смысла, прикоснуться к которому можно, став на цыпочки и подняв руки вверх.

Фейерверк в честь «генерала» С

Химеры — мои солдаты...

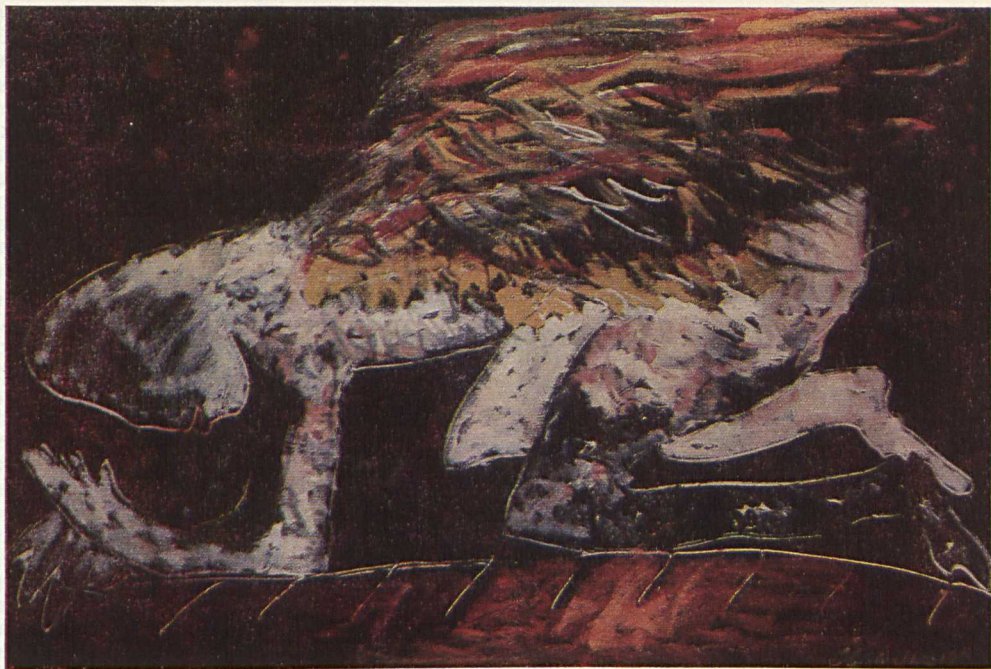
это правильно: журнал про искусство не может жить без искусства. Мы не устраиваем коммерческих выставок, но мы стремимся к тому, чтобы все экспозиции в нашем маленьком выставочном зале были интересны и приятны. Мы избрали лучший принцип отбора: стараемся приглашать художников, нам симпатичных. Мы старательно следим за тем, чтобы в день открытия на выставке не было никого... кроме гостей и приятелей художника, наших гостей и приятелей, избранных критиков (а кто еще бывает на выставках!). Это в полном смысле слова закрытые вернисажи. А уже нам потом предстоит найти (для наших художников) самых интересных критиков, чтобы открыть эту выставку (уже на страницах журнала) минимум для тридцати восьми тысяч посетителей.

Энвер

Легче всего было бы начать так:

Жил-был на свете художник Сергей Святченко, писал себе картины, клеил коллажи и не думал, что мысли и деяния будут послушны ему, как солдаты генералу.

Но от такого начала сразу придется отказаться по многим причинам и прежде всего потому, что Сергей родился генералом сразу, то есть в рубашке военного покроя с погонами и лампасами на штанах. Такое неортодоксальное явление смутило не только родителей, но и всех родственников по Адаму, которые тут же разжаловали его, заставив посещать ясли, школу, институт, учить историю КПСС, стоять у мольберта и в очередях. Служба, как известно, не мед, хотя какие-то характеристики в оговорках, мифах о сладостях творчества, репрезентативном характере жизни, превращенной по мановению собственной воли в поле битвы, в поражение или в победу и даю-



Краткий курс совершенства
С. Святченко



Сергей Святченко
Родился в 1952 в Харькове
Живет в Киеве
Окончил Харьковский архи-
тектурно-строительный инсти-
тут в 1975
Член Союза архитекторов
СССР с 1980
В выставках участвует с 1983
Выставка в «ДИ СССР» в 1990

С. Святченко
Перелет с той стороны I



С. Святченко
Благоприятное превращение

Александр Джикия
Родился в 1963 в Тбилиси
Живет в Москве
Окончил Московский
архитектурный институт
в 1985
В выставках участвует
с 1987
Выставка в «ДИ СССР»
в 1990

Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло...

Ольга Холмогорова

Нина Керцелли
Родилась в 1962 в Москве
Живет в Москве
Окончила Московский
архитектурный институт
в 1986
В выставках участвует
с 1988
Выставка в «ДИ СССР»
в 1990

Это написал Д. Хармс, обучившийся ловить моменты и запечатлеть ими эпоху, «потому что ведь из моментов складывается эпоха»¹. Мы еще не раз будем апеллировать к Хармсу, так как герои этого сюжета, несомненно, близки ему, да, осмелюсь предположить, что и сам «правдивый писатель абсурда»², усмехнувшись, не возражал бы против такого невероятного родства. Вычерчивать хронологически невозможные связи — забавное и весьма полезное занятие: воображаемый контекст уточняет масштаб рассматриваемого настоящего, безошибочно определяет его «пробу», пародийно раздувая его ничтожность или, напротив, подтверждая его истинную величину.

Дмитрия Врубеля, Александра Джикию и Нину Керцелли, о которых идет речь, нетрудно вывести за рамки хронологически конкретного сегодня в простран-

ство уже состоявшихся и еще вызревающих художественных значимостей. Их искусство родилось на гребне двух времен, а точнее — в овраге междувременья конца 80-х. В известном смысле они оказались на переломе двух состояний, когда десятилетиями раздваивавшаяся советская культура в одночасье сменила свои ориентиры, расправившись с догмами и выбросив анархо-плюралистический флаг из окна, в который уже раз прорубленного в Европу.

Волею судьбы наши герои оказались на обочине нового «шелкового круга», осознанно или инстинктивно сосредоточившись на себе, отчасти — друг на друге и уйдя в «скорлупу», которой почти два года им служила мастерская Дмитрия Врубеля, органично поддерживавшая столь свойственную русскому мироощущению традицию квартирных выставок, своего рода кружковства. В течение нескольких лет непритязательная «галерея» на Полежаевской, наряду с уже канувшим в историю Фурманским переулком, была одним из немногих очагов неформальной художественной жизни Москвы, поддерживавших ее заметно снизившийся культурный «тонус». Причем обитатели «скорлупы» вовсе не культивировали своей элитарной избранности. Напротив, ежемесячные квартирные выставки становились своего рода культурными акциями, или «тусовками», стягивавшими в своем словесном поле целую когорту молодых поэтов, музыкантов, художников, явно воздействующих друг на друга и во многом «заряжающих» деятельность интересующих нас персонажей.

Та заметность, которую получила «галерея Врубеля» на московской художественной альтернативной площадке, а также уже достаточные известность и признание причастных к ней авторов невольно подталкивают некоторых экзальтированных критиков³ к гипертрофированному взвинчиванию рассматриваемого феномена, к прямолинейному противопоставлению его «насквозь коммерческому» соцарту, который якобы «умер для авангарда», и навешиваемым хлестким, но преждевременным ярлыкам типа «поколения пост-Сотби», «нового андерграунда» и т. д. Да, мы имеем дело с действительно рубежным (не переходным, а именно — рубежным) явлением, своеобразно интегрирующим уникальный опыт советского социума и «методику» постмодернистского мышления в качественно новый сплав, обладающий большим внутренним потенциалом. Но не сосредоточиваясь специально на вечной проблеме отцов и детей, мы просто воздержимся от безапелляционного оттенения и без того привлекательного облика молодых художников силуэтами их «предков». Сначала о них самих — об их союзе, совместности или единстве. Скорее единстве, так как союз предполагает обоюдные обязательства и даже подчинение, которые здесь неприемлемы; совместность — буквальное сотворчество и сомыслие, сейчас вполне закономерно отвергаемое художниками. Сегодня они не вместе и заодно — а рядом, но по отдельности. И это сознательно принятое размежевание — не признак ссоры или борьбы за первенство, а естественный результат перерастания границ любой, пусть даже самой желанной, «упряжки». Ведь искусство — не только способ жизни, а и момент противостояния, своего рода инакомыслия по отношению к окружающей, пусть даже самой близкой тебе среде. Совместно освоив первичную ритуальную сторону пребывания в искусстве, обжив его как форму не столько цехового, сколько духовного братства, каждый из них теперь утверждает право на свое, отличное — инакомыслие, вырабатывая свою транскрипцию уже достаточно привычной и быстро схватываемой поставангардной лексики.

Для Дмитрия Врубеля — это изобретенный им жанр «психоидеологического портрета» — уникальный симбиоз социально отрефлексированного личного или, быть может, наоборот, — версия интимно воспринимаемой идеологии, являющаяся одним из наиболее заметных «неологизмов»

Дмитрий Врубель
Родился в 1960 в Москве
Живет в Москве
В выставках участвует
с 1985
Выставка в «ДИ СССР»
в 1990

пост-соц-артовской эволюции. Для Александра Джикии — это тончайшая стилистика неосимволистского «лубка», многоярусно сочетающая в себе, казалось бы, взаимоисключающие традиции фольклорного площадного смеха, рафинированного мифослагательства декаданса, абсурдистского «цинизма» обэриутов и механизм воздействия современного комикса. Для Нины Керцелли — это бытие собственного «я», перипетии которого и являются единственным плацдармом для сведения ее человеческих и художнических «счетов».

«Мне надо с головой окунуться в болото скучной жизни, не отказываясь быть второстепенным и серым человечком, а сидеть в этой шкуре и маяться, и переживать, и злиться, и тосковать, и недоумевать — и все это рисовать», — писал Врубель из Парижа, «где не мог рисовать, потому что там общество просыпается каждое утро с чувством собственной полнотенности»⁴. Что это — бравада, кокетство или вызывающая поза? Возможно, нет. Советский феномен или, точнее, специфическая «советская поправка», пройдя через судьбы и плоть вот уже нескольких поколений художников, проецируется на сегодняшних молодых двумя «световыми пучками»: во-первых, принимая облик выгодного, броского «фирменного» знака, легко опознаваемого на мировом художественном рынке, и во-вторых, становясь устойчивым генофоном, подсознательно корректирующим любую попадающую в поле зрения художника информацию. Для наших героев эта «советская поправка» срабатывает, несомненно, в последнем направлении, обращаясь в особую пезирную энергетику, «вроде ощущения посторонней силы в комнате, где никого нет»⁵. Ее можно не принимать, ее можно самозабвенно разоблачать, ею можно даже торговать, «расфасовав» в не лишние «национального своеобразия» упаковки, но лучше всего ее укротить, приручить, обратить в свой язык, в героев своих картин, ощутить как свойство собственного бытия, переживаемого как драма или смехотворность своих же судеб. «Внутри меня тоже парламент» — эта фраза Врубеля точно очерчивает формулу психологического состояния наших авторов, уничтожающего всякую дистанционность между «эго» и «социо» — неприкосновенным миром души и стереотипами обезличенного общественного; спрессовывающего эти две извечно противостоящие силы в парадигме своего искусства.

И здесь мы вновь возвращаемся к проблеме преемственности, к разветвленной корневой системе подобной, условно говоря, «интимной политики», стержневой образующей которой является, на мой взгляд, именно так усердно противопоставляемый им соц-арт. Речь идет не о прямом влиянии последнего, а скорее о подсознательном облудении всего поколения мощным соц-артистским восприятием. Пятнадцатилетний опыт «обезвреживания» фантомов нашей истории и действительности очистил их от ореола страха и сакральности до уровня обычных составляющих изобразительного алфавита, свободно живящихся теперь молодыми авторами в свой личный художнический «диалект». «Зоны жизни», обостренно выявлявшиеся соц-артом в, казалось бы, необратимо умерщвленном пространстве социо-тотемов, перерастают у последних в мощный поток социально-отрафлексированных личных жизнеощущений, выражаемых своеобразным пост-модернистским «эсперанто», органично переплавляющим в своем «наречии» романтику и идеологию, иронию и миф, непроницаемость и неприкрытый инфантилизм.

Так как назвать наших героев — явлением, группой? Керцелли, Джикия и Врубель скорее интуитивно, чем программно, никак не называли себя, избегая любых манифестов нормативности и, очевидно, предвидя все более обозначающуюся сейчас разность своих художнических «биографий». И все же однажды и ненадолго к ним «прилипло» эффектно звучащее «Кварт-арт», емко отразившее не только житейскую предназначенность для квар-

тирного, то есть интимного, восприятия не менее интимной «исповеди» художника. Однако «квартирность», интимность этих работ носит тоже особый, непривычный, монументальный, как ни парадоксально это звучит, оттенок. И дело не в буквальном разрастании формата работ, которым «страдает» не только экстремистски завоевывающая целые выставочные зоны фарс-исповедь Врубеля, но и тонкая живопись Н. Керцелли, и даже почти миниатюрные графические листы А. Джикии, превращающиеся в последнее время в предельно увеличенные «стоп-кадры» еще недавно утонченного эстетского линейного эпоса. Гораздо важнее скрытая внутренняя масштабность их искусства, выводящая авторов за рамки по-прежнему процветающего, хотя по сути своей уже отцветшего монтажного «надкультурного» сознания в лоно более целостной, сплавленной, очищенной и от «обиходной шелухи», и от «зауми» философии, имя которой миф — миф, по точному замечанию близкого круга наших авторов литератора Ю. Романова, «заново рожденных людей, открывших глаза после циклопической эпохи соц. реализма»⁶.

«Но позвольте, — резонно возразят мне, — разве не жажда мифа, то есть «слова», — как пишет Р. Барт, — «похищенного и возвращенного», движет всем искусством XX века, не говоря уже о неоавангарде последнего десятилетия, мифослагательство которого является его мировоззренческой и формообразующей основой?» Но для него миф выступает осознанной потребностью в утраченной целостности, способом выразить «невыразимость невыраженного»⁷ либо путем развенчания захватанных, греховных банальностей, либо конструированием своего незапятнанного пространства высоких, в известном смысле стерильных чувств и идей.

Для поколения же сегодняшних тридцатилетних (к которым относятся и наши авторы), самым временем — исходом апокалиптического столетия — поставленного в ситуацию как бы заново рожденных для иного жизнеустройства людей, мифологизированный взгляд на мир выступает естественной и абсолютной необходимостью, синтезирующей вековую мудрость и детскую наивность, цивилизованный цинизм и архаическое чутье единственно верной «чистоты порядка». В этом смысле молодые художники смотрят на мир «голыми», как говорили обэриуты, глазами, шокируя привычный светский-отстраненный взгляд абсурдностью, несущей, вычурной «простотой» своих работ.

Ну разве не оскорбительно для привычного к «доброотно эстетическому» зрителя воспринимаются оскалившиеся фантомы Дмитрия Врубеля? Имитация анемичного, как бы плакатного исполнения, оформительские, априори лишённые художественной ценности материалы (крафт, сухая кисть), подчеркнуто трафаретная трактовка фигур, невнятный грязный колорит — все это работает на вполне котировющийся сейчас жанр политического памфлета. Но парадокс заключается в том, что Врубель не делает карикатур на власть имущих, он пишет ими себя — ведет стенограмму собственной судьбы, заставляя искажаться в гримасах отчаяния и конвульсиях восторга бутафорские лики этих призраков всемогущей государственной машины. Так что это — крайняя степень духовного кича, пристрастие к художественной ереси или холодное самобичевание, измеряющее сокровенное «я» профанированными, избитыми символами? Не будем выносить оценок, фиксировать динамичное, обещающее неустойчивое состояние автора, лучше снова вспомним Хармса, сказавшего, как будто для нас: «Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текущей. Старая человеческая мысль говорит про новую, что она „тронулась“».

Наглядным воплощением этой «тронувшейся», текущей, выворачивающейся наизнанку и вновь обретающей первопорядок пластической реальности служит лукаво-символистская графика Александра Джикии, в которой, цитируя название одного из его листов, все «плохое упо-

ляет, хорошее остается». Хотя «плохое» и «хорошее» здесь в чистом виде нет, как нет вообще ни явных акцентов, ни односложных состояний, ни навязчивой назидательности. Есть виртуозно обозначенная своя мифопланета, населенная столь противоречивыми и так легко сплавляемыми художником в единое целое несводимостями, как фантастика и житейский бытовизм, отвлеченная романтика и остросоциальная сатира, прозрачная наивность и черный юмор, мечта и цинизм. Да и сам Джикия выступает и как автор своих необычайно сценичных, хотя и очень лаконичных композиций, и как их главный герой — не лишенный автопортретности потерянный великан, странствующий из серии в серию и проигрывающий все отведенные ему роли от творящего насилие тирана до ангела, падшего под бременем несбывшихся надежд.

Правоучительная направленность смягчается известной автопортретностью действия. Это не значит, что автор буквально прожил и пережил моделируемые образы и состояния, но он проецирует их прежде всего именно на себя, не претендуя на глобальные суждения и обобщающие приговоры.

Вообще автопортретность, понимаемая не как буквально присутствующая в произведении авторская «тень», а как мера нескрываемой личностью ответственности за предлагаемую концепцию мира, заметно отличает «кварт-искусство от программной трагедийности других поставангардных тенденций, переводит его в иную систему убедительности, строящуюся не на раскодировании замысла, а на непосредственном эмоциональном живании в него. Откровеннее всего «обнажает» свое лицо Нина Керцелли. Почти вся живопись ее о себе, вернее — об ощущении себя в пространстве «опрокинутой» реальности и обретающих живую плоть «фантазий»: литературных, исторических, библейских. Вернее, воспринимаемое нами — сторонними судьями — как «фантазии» и есть ее противорассудочное «житие», влекущее своей абсолютной органичностью и недоступное «умудренному» наблюдателю, как недоступна ему игра ребенка, где сливаются факт и вымысел, знакомое и воображаемое.

После многих лет, перегруженных этико-социальной ответственностью существования нашего искусства («Когда, — по ироничному выражению Врубеля, — мы горели идеологическим огнем и пламенили кистром духовности»), они могут не ставить перед собой общественно полезных задач и не осваивать торопливо новые тенденции, а быть самими собой — не демидургами, не пророками, не обличителями, а просто художниками, запечатлевающими то, где ничего как будто бы и не происходит. Их ощущения в хаосе сегодняшнего московского «пост-Сотбис» напоминают мне позднего ребенка, на которого в многолетней, беспокойной и чрезвычайно целеустремленной семье, к счастью, просто не хватает сил. И вот он забыт в углу, не охваченный назойливым воспитанием, не «окрыленный» высокими целями и мутными идеалами, а представленный сам себе — дерзай или зачехни, «смоги» или растворись среди таких же безликостей. И наши герои смогли. Смогли не вопреки, а именно благодаря столь необходимой художнику, но, увы, почти утраченной «забытости».

¹ Д. Хармс. Я решил расстрелять одну компанию. — В кн.: Хармс Д. Полет в небеса. Л., Сов. писатель, 1988, с. 449.

² Определение А. Александрова. См. вступительную статью к кн. Д. Хармса.

³ Пивоварова Е. Поколение Пост-Сотбис. — Новое время, 1990, № 6, с. 36.

⁴ Врубель. Письма из Парижа. Рукопись, с. 3.

⁵ Там же.

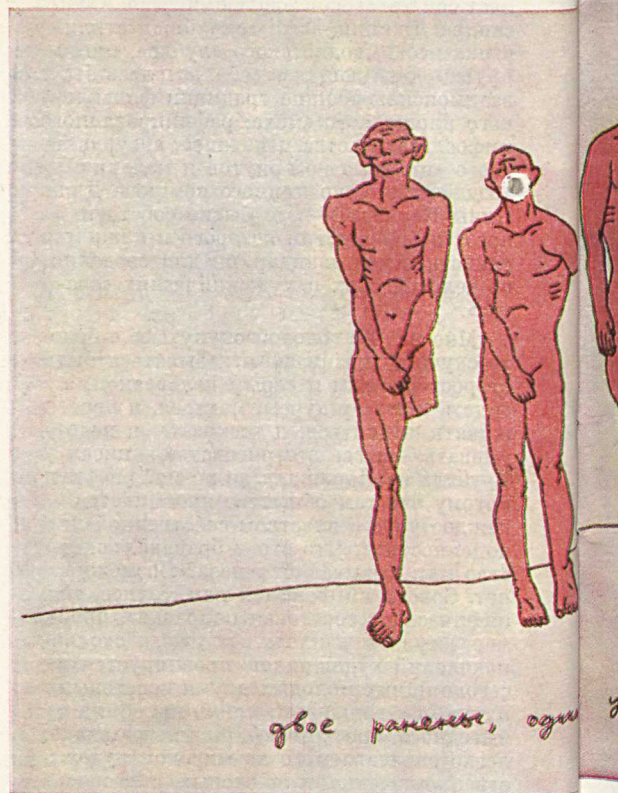
⁶ Романов Ю. Родина — это МЫ. Рукопись.

⁷ Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание. — Новый мир, 1989, № 12, с. 224.

⁸ «Чистота порядка» — требование, применявшееся к литературе Д. Хармсом.



А. Джикия. Мертвый четвероногий



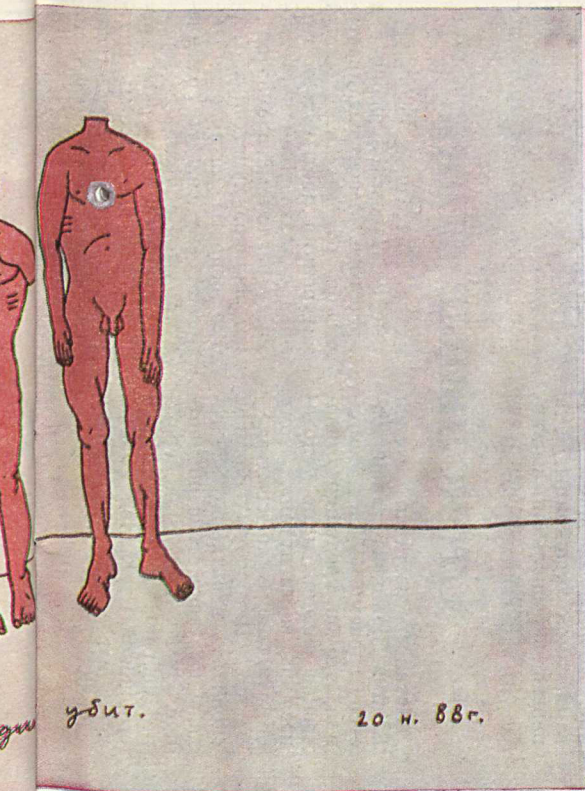
А. Джикия. Двое ранены, один убит



Н. Керцелли. Портрет Моны Нины (Улыбка)

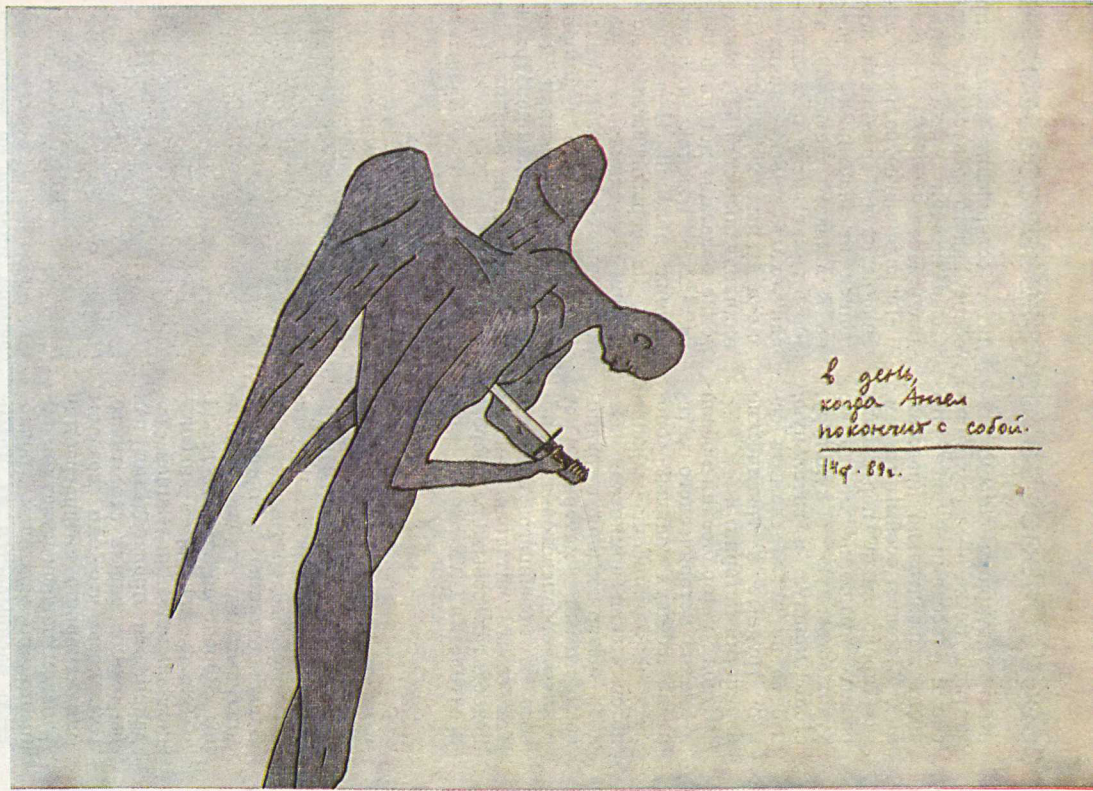
Д. Врубель
Господи, почему я такой? Триптих





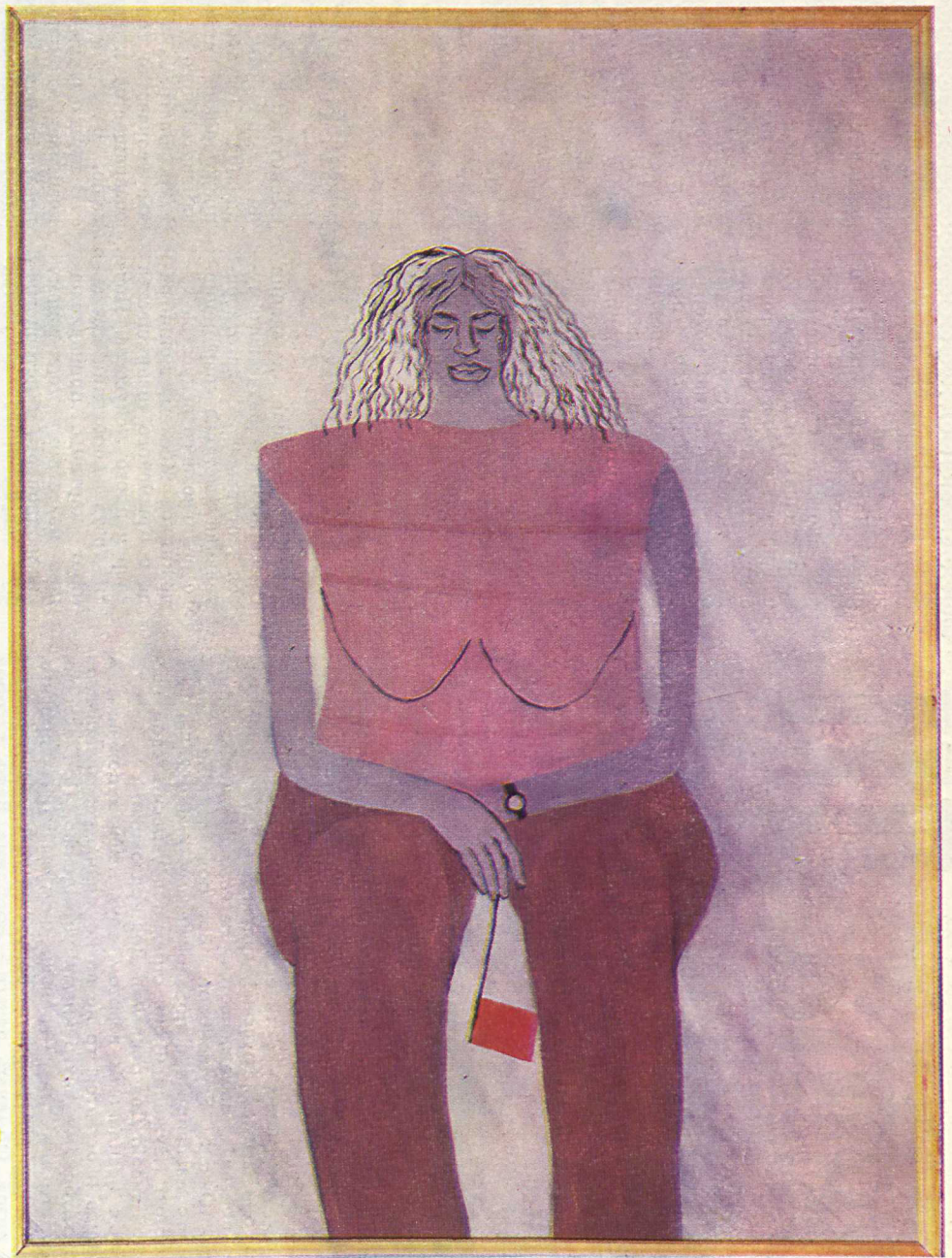
убит.

20 н. 88г.



В день,
когда Ангел
покончил с собой.
14г. 89г.

А. Джиния. В день, когда Ангел покончил с собой



Н. Керцелли. Родина-мать

- Восток? Запад?
- Нонна Степанян «Искусство Армени»
- Эсно ДИ

В Москве начался вполне «театральный развезд». Это — нормальное состояние преуспевающего советского художника. Приезд — частность, пауза перед отъездом. Одни уезжают реже, другие чаще, третьи вообще возвращаются на историческую родину лишь для неких мистических пассов, напоминающих о том, что они все-таки русские художники: это важно. На московских вокзалах высаживаются пассажиры международных вагонов. Юнкер... Раушенберг... Вот появился Жан Тенгеберт и Джордж! Неужели и они стремятся украсить свой паспорт советской визой? Для рекламы? Для коллекции?

Навстречу с невиданным азартом едут наши художники. А если кто-нибудь и остается, то не по неумению устраивать свои дела, а по глубокому внутреннему убеждению. При встрече они объясняют это вам сразу — раньше, чем вы у них спросите. Выехать тяжело. «Аэрофлот» берет штурмом. Выстаивают очередь за визой. Обменять деньги — проблема. Взять с собой картины — еще большая. Постоянно ужесточается контроль на границе. Правительством вседозволено поверило журналистам, что из страны вывозится истинное искусство — как раз тогда, когда «искусство на вывоз» кончилось.

Две выставки на фоне идеологии

В тексте весенне-летнего выставочного сезона обе они — скорее не образы, а значимые купюры.

Купюра первая — «Рыбная выставка». Двое ее участников — Игорь Макаревич и Елена Елагина — произвели «свободную реконструкцию» выставки произведений, созданных пятьдесят лет

вали классическую модель советского космоса, перенеся смысловые акценты в нем с центральных «небесных» зон

на периферийную, «общечеловеческую», материально-физиологическую почву, а Мостырский просто трансцендировал идеологическую тематику, совершив художественные манипуляции с ее

плотности здесь и не обнаруживает, находя ее лишь на самом Дальнем Востоке. И по мере того, добавив мы от себя, как плотные идеологические слои смещаются к своему последнему восточному горизонту, художники, использующие «идеологическое» в качестве топлива, на котором работает их искусство, в прямом соответствии с третьим законом механики смещаются в противоположном направлении. Путешествуя уже не в плотной идеологической атмосфере, но еще на фоне идеологии.

¹ Например, в каталоге значится: «худ. Иванов А. В. Этнод. Масло». На Рыбной выставке

Религиозное искусство

В Симферополе, в здании Областного краеведческого музея открылась благотворительная выставка современного религиозного искусства художников Москвы, Ленинграда и Крымского товарищества современного искусства. Почти треть экспозиции составляют картины, принадлежащие известному московскому коллекционеру и историографу современного искусства Леониду Талочкину. В экспозиции рядом с такими мастерами современного искусства, как живущий ныне в Париже Александр Рабин, участник аукциона Sotheby's-88 Дмитрий Плавинский, Александр Харитонов и Олег Скляров из Москвы, Юрий Галецкий из Ленинграда, — совсем молодые авторы, для которых такое

статье 1990 года этому соответствует композиции, составленная из бумажной упаковки из-под масла и обрывка нотной записи Эгюда А. Гречанинова.

² Первая Рыбная выставка 1935 года была проведена в Доме Парактива в Астрахани — соответственно, первый этап реконструкции был осуществлен в Загородном музее МАНИ (Московский архив нового искусства — ред.); вторая выставка 1935 года — в Госпитальном музее в Москве — и второй этап реконструкции — тоже в Москве, в мастерской П. Макаревича и Е. Елагинной.

Владимир Левашов

ным культурным миром, Византией, позже — мусульманскими соседями — все это очень выразительно представляется Армению особым типом, где происходила переплавка разных традиций в единую художественную культуру, столь мощную и витальную, что ее не могли сломить самые трудные и трагические перипетии истории.

Строя исторический обзор и анализ исторического материала на двух главных «опорах» — «армянский народ и историческая армянская земля», — автор соединяет трудное, совместимый материал от раннего средневековья до настоящего и новейшего времени. Тем самым читателя как бы подводит к событиям второго десятилетия XX века, вво-

дят в совершенно новый мир современного искусства, связывая в один узел шестидцать веков.

Проводя магистральную линию развития армянской живописи от Мартirosa Сарьяна к Минасу Аветисяну, автор в то же время дает широкий охват многих ярких и значительных художников индивидуальностей. В тексте тонко показаны истоки и связи более поздних и более ранних явлений. И в сложном, на первый взгляд, логичном конгломерате художественных направлений и течений на свое место в истории армянские художники Тифлиса, художники-репатрианты, художники, жившие в Париже.

С. Ерашова

Письмо друга

Дорогая редакция «ДИ». Разрешите через Вашу газету поблагодарить автора и Вашу редакцию за организацию выставки работ Антонио Воронова-Свионгковской.

Только теперь, в небольшом поместье Вашей редакции ее произведения как бы ожили, нашли свое место. Оказалось, что они созданы для камерного интерьера и в близком непосредственном общении со зрителем полностью раскрываются их красота и эмоциональное содержание. Хочется закончить словами самой художницы: «Эта первая персональная выставка, как первая любовь, на-



верное, никогда не забудется. С искренним уважением и благодарностью.

П. Волков, художник

Стекольные лики

Каталог выставки стекла Вадима Воликова заканчивается словами: «...нет сомнения, что он продолжит творческие искания и не успокоится на достигнутом». Этому не суждено было сбыться — Вадим Петрович Воликов скончался в октябре 1989 года, и выставка стала посмертной. Экспозиция была бережно собрана и организована женой Светланы Рязановой, известной художницей стекла.

Конец 70-х годов, выполненные на Львовской фабрике в Ростове. Массивные пластические объемы и сложный внутренний цвет, гутная техника с включением в стекло массу различных элементов — вот палитра художника. Обычные секреты технологии помогают ему создать графический узор в толще материала, похожий на черное кружево, что дает жизнь внутреннему пространству стекла. Изобретает он и особый спо-

Первая галерея: Марк Костаби?

Куратно исполняет, и обменная выставка советского искусства открывается в Америке. Первая галерея предоставила критикам массу возможностей спорить о том, являлись ли эти работы произведе-

Простое, изящное и современное решение всех технических проблем международной торговли искусством предложила московская Первая галерея. Не так давно здесь устроили выставку аме-

назад на рыбо-птицевую тему известными художниками, работавшими по заданию своего начальства в Волго-Каспийском бассейне. В основном реконструкция лег скромный каталог без единой иллюстрации, в полном соответствии с которым буквально и предметно — были воспроизведены¹ и отдельные произведения².

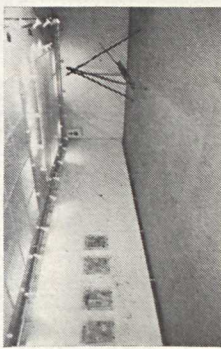
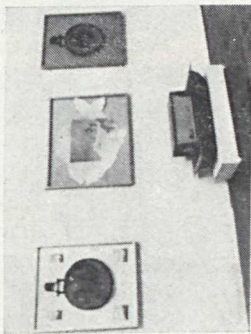
Купюра вторая — выставка «Особенные Истории» с участием Конрада Аткинсона (Великобритания) и Андрея Монастырского (СССР, Москва), основная тема которой — идеология (политика) и искусство (эстетическая практика).

В пригласительном билете на Рыбную выставку эта последняя была поименована «закрытой» и, соответственно, проводилась в частных пространствах (дача художника Н. Паниткова, мастерская Макаревича — Елагиной). Такой же приватный оттенок имела и выставка «Особенные Истории». Дело не только в ее камерном размере: подобный оттенок имелся в самом названии, где «особенные» — перевод английского слова *particular*, что могло быть передано также другими словами. Скажем, как «частные», «индивидуальные» и т. п. истории, то есть такие, которые, может быть, и нежелательно навязывать постороннему зрителю.

Что же тогда демонстрируется зрителю? Почти что ничего, кроме самого явственного ухода, перемещения в другие пространства. Со зрительской позиции пока не очень ясно, куда именно, зато понятно, откуда — из пространства идеологии. На обеих выставках мы могли присутствовать при прощании с тем, что многие годы служило источником вдохновения новому московскому искусству, хотя, что забавно, расставались с идеологией как раз те лица, которые в своем творчестве никогда ею особенно и не интересовались.

Трактуя Идеологическое как Пищевое, Макаревич и Елагина существенно деформируют

иностранным — корейским — субстратом. Их «измена» Идеологии совершилась через децентрализацию ее главного символа — Книги. В качестве последнего в первом случае выступал каталог 1935 года, в последнем — современное серо-корейское идеологическое издание. И хотя Елагина и Макаревич совершают лишь выборочное цитирование, исходный текст в обоих случаях распадается на вполне материальные осколки объектов, уходящие из нечетвертого идеологического



пространства во вполне физическое, экспозиционное.

Как известно, уже само цитирование есть трансформация цитируемого. Цитата неминуемо выпадает из текста, зовет за его пределы. Она — дыра, купюра в тексте, знак исчезновения из него, перемещения в другое пространство. Обе выставки демонстрируют искусство как искусство работы с цитатами и потому как опыт перемещения «откуда-то отсюда куда-то туда». Как заметил И. Бакштейн, куратор выставки «Особенные Истории», если Аткинсон, работающий с тематикой политики и искусства, ищет плотную идеологическую среду в России, то Монастырский именно этой

денными Костаби или нет, об авторстве и анонимности творчества, о подлинниках и суррогатах и многих прочих умных вещах. Впрочем, не так уж важно, смогли ли наши художники проникнуть в тайны авторской манеры Марка Костаби. Не столь интересно, смогут ли американцы в отсвет адекватно воспроизвести свирепо-бесобразные фактуры Звездочетова или Волкова. Это не изменит самого главного, что было в этой акции: вкус веселого хопенинга, профессиональная игра с государственными институтами да плюс еще возможность показать язык Министрству культуры и его экспертной комиссии, в частности, Союзу художников и Московской таможне.

«Искусство Армении»: Золотая медаль АХ СССР

единая концепцией, связывающей разные временные пласты, разные географические центры, разные виды армянского искусства.

Армьяне — один из немногих древнейших народов европейской цивилизации, сохранившийся в современном мире этнически, языково и культурно. Автор доказательно убеждает читателя, что подлинным началом сложения общенациональной культуры, в том числе и художественной, является принятие христианства как общенародной государственной религии. Именно христианство объединяет армян в единое целое, сдентимировало армянский язык «своей» письменностью. Долгая предшествовавшая культурная история на территории Армении, включающая и мир древневосточных деспотов, и мир эллинизма, является как бы протокультурой, так или иначе вошедшей в состав христианской традиции.

Выбор памятников, их анализ, выявление глубоких связей с древневосточным, антич-

На протяжении своей творческой биографии Волков (окончивший училище им. Бенкова, театральное отделение и МИПИДИ) занимался сценеографией, станковой и книжной графикой, плакатом, исполнял витражи. Это был «мастер на все руки», он любил материал, владел различными приемами его обработки, увлекаясь экспериментами с технологиями и умел извлекать из нее неожиданные художественные эффекты.

На персональной выставке В. Волкова были представлены его работы в стекле, на котором он сосредоточился с

Б. И. ШРАГИН

В Нью-Йорке в эмиграции скончался Борис Иосифович Шрагин — философ, эстетик, теоретик искусства, общественный деятель и публицист.

Читатели «ДИ» в первое десятилетие существования журнала хорошо знали это имя. Он был одним из ведущих авторов, его статьи входили в теоретический фундамент молодого издания. Именно ему не случайно поручила редакция «ДИ» подвести итоги десятилетнего пути своего журнала. Обзор у Шрагина получился критическим, в том числе и по отношению к своим собственным первым выступлениям. Позиция уточнялась на ходу, широта углублялась и требовательность к себе развинулась очень быстро. В этом быстром развитии был свой драматизм. Груз догматики, которым обременило молодого ученого его философское образование, было нелегко сбросить. Для полного преодоления нужны были годы сознательного напряженного труда. Борис Шрагин прошел этот путь последовательно и до конца, но обретенная духовная свобода в те годы обходилась недорого. Упоминанная статья «За десять лет» (1967, № 12) оказалась последней.

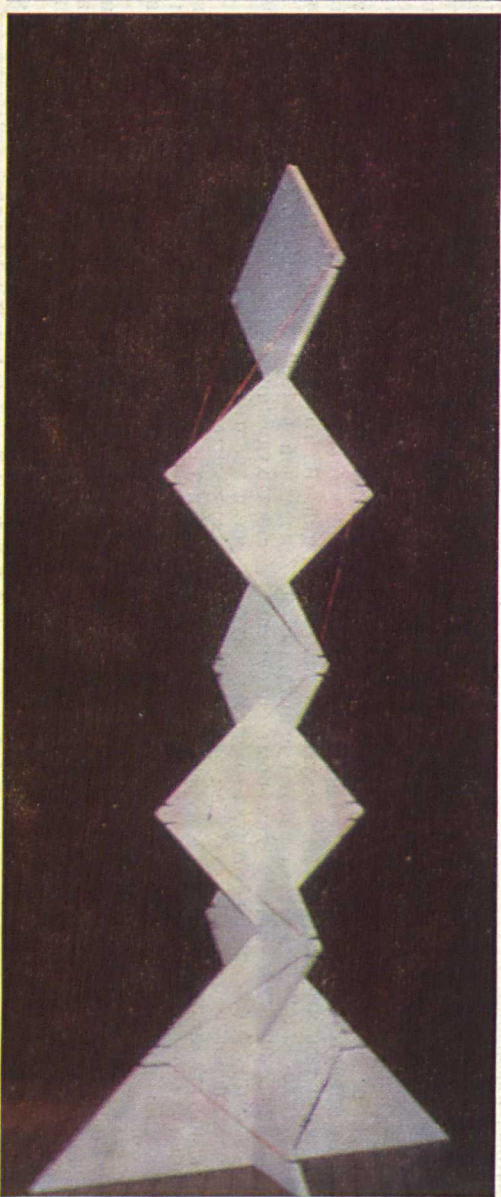
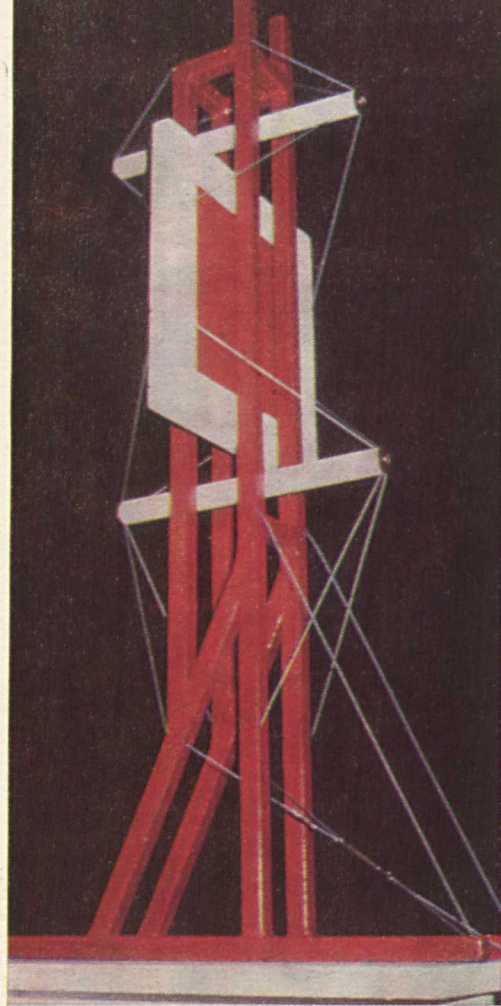
Вступавшейся после смещения Хрущева атмосфере политических судов и арестов, обострявшегося противостояния

собою выпавшая металл в стекломассу, обобщая изделия рельефности и металлизированную фактуру. Тонко организуя все эти приемы современного стеклodelия, Волков создает романтические образы, в которых находят отклик впечатления от природы и архитектуры, мотивы Востока и поэзия Ахматовой. Последняя работа Бадида — серия «Пики» и «Оклады», в которой он отдал дань памяти культуре Древней Руси. На этой высокой ноте закончил свой творческий путь художник.

ния культуры и власти эстетическая просветительская программа, утверждавшаяся недавно с молодым энтузиазмом, оборачивалась очердной утопией. А смелое участие в попытках общественной защиты несправедливо преследуемых единомышленников лишило Б. Шрагина возможности публиковаться в советской печати.

С конца 60-х годов начинался процесс мучительного самоопределения интеллигенции в ее новых испытаниях. От проблем эстетических, волновавших его в период общественного подъема, он обращается к социальной и философской проблематике насущного духовного кризиса. Все эти проблемы невозможно было обсуждать в стране открыто. Единственным выходом оставалась эмиграция. И он уехал — весной 1974 года. Теперь его голос доносялся до нас урывками, вначале сквозь хрипы глушилок: Шрагин был одним из обозревателей радиостанции «Свобода».

Он был так далеко отсюда, когда пришло наконец «его время». И не успел приехать домой хотя бы ненадолго. А между тем в нынешних слюневых баталиях как нам не достает его ясной головы и спокойного, трезвого голоса, немитинговых, размышляющих интонаций... Юрий Герчук



ва» ведут борьбу за поэта. И эта борьба всякий раз оказывается на переднем фронте культурного строительства России.

Мы мучительно осознаем крах социальных и функциональных ценностей и возвращение к культурному смыслу бытия. Постмодерн и все следующие за ним многочисленные направления в архитектуре и искусстве потому и являются постмодерном, что возвращают нас к мировоззрению «серебряного века» русской культуры, провозгласившему дефиницию «искусство для искусства».

*Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битья,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.*

В этой системе воинственно сменяющих друг друга ценностей интересно проследить творческую судьбу Гарри Файфа.

В середине 50-х годов советская архитектура была отлучена от искусства, более того, исключена из сферы культуры. Ликвидирована Академия архитектуры, Союз архитекторов стал усиленно пополняться прорабами, страна покрылась единообразными бараками хрущевских пятиэтажек. Однако почти в это же время подспудно, в проектной «самиздате», зрело возрождение искусства архитектуры. Сначала была группа НЭР (Новый элемент расселения), где пусть под социальными лозунгами, но уже возрождалась подлинно гуманистическая концепция архитектуры — это А. Гутнов, И. Лежава, А. Кудрявцев. Вслед за ними при Союзе архитекторов возникла группа в составе: А. Боков, И. Корбут, Б. Мухаметшин, В. Гурков, С. Шеров. Одновременно работает группа «Мир» — это Г. Файф, В. Колейчук, Г. Рыкунов. В это же время активно прорывается через запреты и ограничения «Сенежская студия», в работе которой принимали участие большинство из вышеперечисленных проектировщиков. Сегодня их деятельность продолжают и развивают уже ученики Лежавы и Кудрявцева, последователи идей Сенежа, выигравшие многие международные конкурсы, участники группы «Бумажная архитектура» — Н. Бронзова, А. Бродский, И. Уткин, М. Белов, Ю. Аввакумов, Л. Евзович, М. Хайсман.

«Для меня Франция, — говорит Файф, — это возможность реализовать то, что я не смог бы сделать, живя в СССР. Что может быть прекрасней — я продолжаю традиции русского авангарда в условиях свободы». Действительно, Файф осуществляет синтез таких истинно русских направлений в искусстве, как конструктивизм, супрематизм, кинетизм, структурализм, и все это в системе опять-таки христианской семиотики. Может быть, я неточно назвал составляющие синтетичное искусство Файфа художественные школы русскими, точнее было бы сказать, что это русское направление этих художественных течений. Пере-

числяя своих учителей, Файф называет их последователями И. Ладовского, а отличие И. Ладовского от других направлений авангарда в том, что он в архитектуре, как и А. Таиров в театре, стремился создать новое искусство не на отрицании, а на утверждении художественных ценностей, достигнутых всемирной историей развития культуры.

Файф утверждает космические смыслы своих композиций. Он говорит, что сила их внутренних связей такова, что они могут освободиться от земного тяготения и самостоятельно существовать в космосе. И в этом утверждении, как и во всем своем творчестве, развивает ценностные достижения русского авангарда. «Супрематическая композиция, — писал Малевич, — способна стать искусственным спутником Земли». Таким образом, величайшее достижение, открывшее космическую эру, даже в самом своем термине — «искусственный спутник Земли», как и ранее термин «конструктивизм», родились в России в смысле искусства, в системе культурных значений, культурных ценностей.

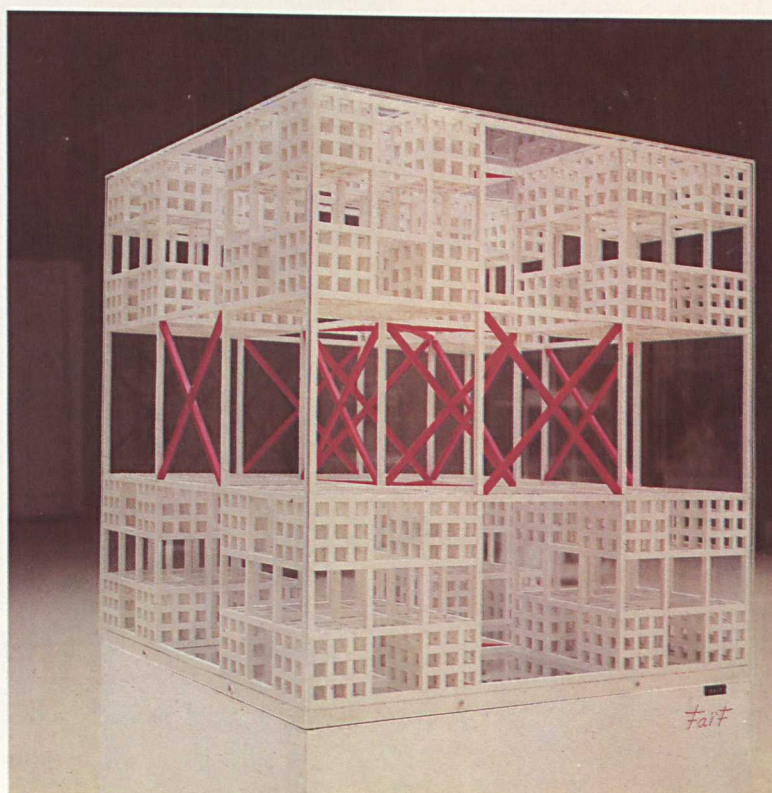
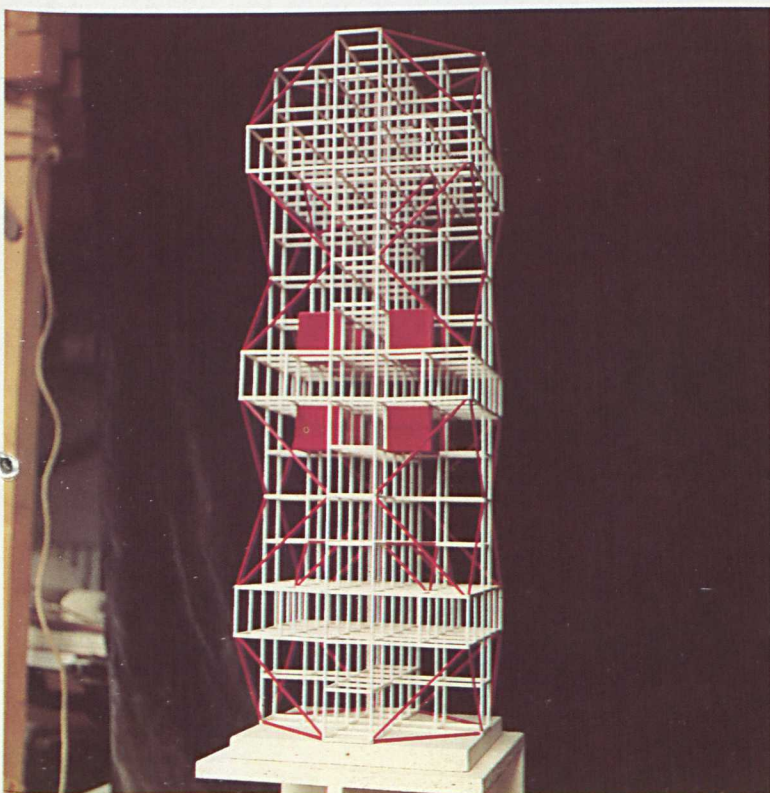
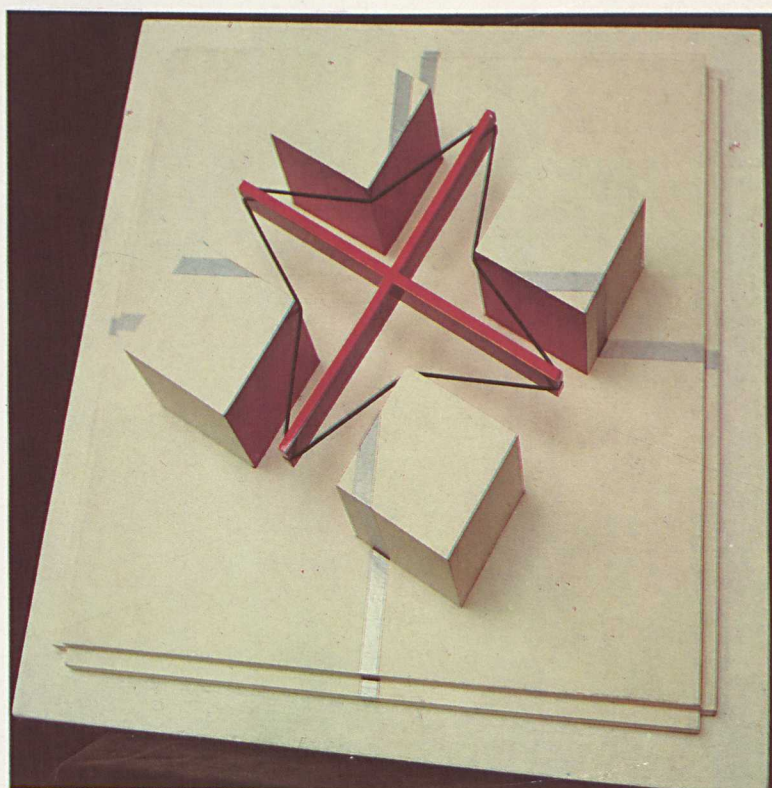
Гарри Файф утверждает, что его успехи определяются духом свободы, которого он был лишен на родине, но думаю, что это не так, или, точнее, не совсем так. Дух свободы — перестройка, гласность, демократия — всколыхнул страну. Свобода самовыражения, как политического, так и творческого, пожалуй, ничем не ограничена. Однако и сейчас успех Гарри был бы у нас еще невозможен.

Девиз «искусство для искусства» может быть расширен, сегодня возможна уже и дефиниция «техники для техники». И искусство, и техника — специализированные сферы культуры, и поэтому, когда их рассматривают в конечном, а не функционально-обыденном сознании, они переходят от прикладных к своим собственно культурным основам. Появившийся на базе высочайших достижений технической революции хай-тек (высокая технология) и есть выражение высших ценностных характеристик техники.

Соединение высочайшей, отсутствующей еще, к сожалению, у нас, технологии, с художественными достижениями русского авангарда создало феномен Гарри Файфа. Однако значение творчества Файфа не только и не столько в его супрематических скульптурах, оно в стремлении слить скульптурные композиции с архитектурой. Файф стремится архитектурные объекты реализовать как скульптор. «Это неважно, — говорит он, — что моя работа называется скульптурой. Я претендую на архитектуру. Для меня важнее всего значение и культура пространства».

И вслед за утверждением дефиниции «техники для техники» наконец пришло, или скорее возвратилось, время «архитектуры для архитектуры», и Гарри Файф безусловно является одним из значимых мастеров этого направления.

Сначала славянофилы и западники, потом демократы и аристократы, сейчас вокруг книги А. Синявского «Прогулки с Пушкиным» специалисты и сторонники «чистого искусства»



Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 10 (395). 1990

Основан в декабре 1957 года

В номере:

1	Метаморфозы
	«Я продолжаю традиции русского авангарда в условиях свободы»
2	Форма, пространство, материал
	О власти пространства над русской душой
4	
	Конфигуративность: следы в пространстве
6	
	Из мифа о прозрачности
8	
	Сейф-пространство Ольги Астафьевой
10	
	Автоинтервью
11	Художник и театр
	«Батлейка» в разных измерениях
13	
	«...Что мне, ни в чем не знавшей меры!»
16	
	Вступление к фестивалю Фестиваль в «Эрмитаже» «Ах, ремонт, ремонт, Первококин и Кинеб...»
21	Точки над «и»
	Андерграунд вчера. А что сегодня?
24	Эхо
	«Флэш Арт» по-русски
26	SOS
	Кто спасет надгробие Н. Тарасова?
28	Этнос, история, культура
	Предисловие Смысл жизни
32	Дизайн
	Что в мнении тебе моем?
36	
	Художник и политика
37	
	Стихография
38	
	Из индийской серии
39	
	Хотелось бы всех поименно назвать...
40	
	Фейерверк в честь «генерала» С
42	
	Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло...
46—47	Газета «ДИ»
48	Последняя страница
	Гарри Файф

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор	Базазянц С. Б.
Зав. отделом Главный художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. Б. Канцеликас А. С. Коник М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Курчки А. И. Левашов В. Г. Мадий И. А. Невлер Л. И. Сажин Т. П. Степанян Н. С. Хорошилов П. В. Шаховской Д. М. Якимович А. К.
Ответственный секретарь Зав. отделом	КОНСУЛЬТАНТЫ Василенко В. М. Глазыхев 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:	Курбатова Т. М. Перчихина М. К. Шорсткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Алексеев Н. Сухудаев И.

На 1-й стр. обложки:
Плакат Ю. К.
Курбатова

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

Адрес редакции:
103009 Москва, К-9
Тверская ул., 9
Тел.: 229-19-10, 229-68-45
Fax (095) 200-42-44
D·ART USSR

Сдано в набор 10.08.90
Подписано в печать 18.09.90
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,587
Тираж 38 000 экз. Заказ 332
Московская типография № 5
при Госкомпечати СССР
129243, Москва
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфического
брака в экземплярах журнала
обращайтесь в типографию № 5
Всеми вопросами подписки и до-
ставки журнала занимаются
местные и областные отделения
«Союзпечати»