

Вадим Розин

**Мир художника Романа
Фаерштейна**



**Жизнь и творчество Любови
и Анны Зимоненко**

Вадим Розин

**Мир художника
Романа Фаерштейна**

**Жизнь и творчество
Любови и Анны Зимоненко**



Москва 2020

УДК [94(47).08:75(47+57)(092)](093.3)

ББК 63.3(2)6ю14+85.143(2)6-8ю14

Р 64

*В оформлении обложки использованы рисунки Романа Фаерштейна –
Музей Гугенхайм в Бильбао (Испания):
Интерьер в ракурсе (слева) и Фасад музея (справа)*

Вадим Розин

Р 64 **Мир художника Романа Фаерштейна. Жизнь и творчество
Любови и Анны Зимоненко.** – М.: Новый Хронограф, 2019. –
196 с., илл.
ISBN 978-5-94881-483-4

В книге известного российского философа, культуролога и психолога рассматривается история жизни сначала в России, а затем в Германии его родственников, семьи архитекторов. Глава семейства Роман Фаерштейн, архитектор и дизайнер, автор ряда больших выставок, на которых в свое время демонстрировались достижения народного хозяйства и промышленности СССР, его жена и дочь – Любовь и Анна Зимоненко – тоже архитекторы и дизайнеры, а Анна еще и научный сотрудник. Переехав в Германию, семья продолжала организовывать выставки, но уже небольшие, причем все контакты и, так сказать, рыночное обеспечение взяла на себя Анна. Материалом для исследования послужили не только перипетии жизни, но и творчество еврейской семьи Фаерштейна-Зимоненко, оказавшейся вполне успешной как в России, так и в Германии. Автор показывает, что в их творчестве органично соединились классическая и авангардистская традиции, дизайн, архитектура и научная рефлексия, российская, еврейская и европейская культуры. Излагает автор в качестве отступлений и свои взгляды на авангард, конструктивизм, современное искусство, самоопределение российского еврея. Книга адресована широкому кругу читателей – архитекторам, дизайнерам, ученым-гуманитариям, всем, кого интересует искусство и судьбы интеллигенции на рубеже третьего тысячелетия.

ISBN 978-5-94881-483-4

© В. М. Розин, 2020

© Издательство «Новый Хронограф», 2020

В память об Анне Зимоненко



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
-------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖИЗНЬ В СССР И РОССИИ ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ

Глава первая Роман Фаерштейн. Становление мастера художника, проектировщика, организатора	14
Глава вторая Любовь Зимоненко. Обыкновенная еврейская история талантливого человека в СССР	68
Глава третья Некоторые особенности семейного творчества. От авангарда и конструктивизма к выставочному пространству и «нефигуративному изображению»	79
Глава четвертая Анна Зимоненко – «ребенок» поколения X	111

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО СЕМЬИ В ЭМИГРАЦИИ

Глава первая Решение сменить страну и первые успехи	120
Глава вторая Особенности семейного творчества в Германии	130
Глава третья Еврейские и семейные мотивы	151
Глава четвертая Записные книжки Романа Фаерштейна	166
Послесловие	191
Благодарности	195

ПРЕДИСЛОВИЕ

Роман Фаерштейн, муж моей тети Любви Семеновны Зимоненко, ушел из жизни в Германии в самые первые дни 2017 года. До 1993 года Роман с женой Любовью Семеновной и дочерью Анной Зимоненко (архитекторы и дизайнеры, а Анна еще научный сотрудник) жили и работали в Москве. Анна – моя двоюродная сестра, но у нас была разница в возрасте – 16 лет. Может быть, поэтому мы не были особенно близки, т. е. не делились друг с другом и не знали о личной жизни и проблемах каждого. Хотя с другой стороны, Аня очень меня уважала, вероятно, как известного в прикладной архитектурной науке философа, да и всегда с готовностью отвечала на все мои вопросы. Но думаю, отвечала таким образом, что ее подлинные экзистенциальные проблемы всегда оставались только с ней. Тем не менее уверен – мы друг друга любили, правда, на расстоянии, прежде всего внутреннем.

Неожиданная трагическая смерть Ани, от чумы XXI века, болезни, о которой не знали даже ее родители, посеяла в моей душе какую-то вину, хотя я вроде бы ни в чем не виноват, напротив, всегда ее поддерживал. Но раз чувствую вину, значит надо что-то делать, поэтому и пишу.

Я много раз пытался понять, что происходит с Аней и почему вся семья уехала в Германию, ведь, известно, что инициатором переезда была моя двоюродная сестра. Люба эту инициативу объясняет так: «В это время в России уже был развал. Плюс этот “еврейский комплекс”,

эта больная тема... Жилищные условия у нас были одни из лучших в те времена, материальные тоже. Основная причина была в комплексе. Инициатором отъезда была Аня: она жила нашей жизнью, и ей не давала покоя обида за отца»¹.

Здесь верно только то, что причина была комплексной и, возможно, главное – фигура отца. Однако чтобы понять, какую роль во всем этом сыграл Роман, приходится реконструировать его личность, да и отчасти, личности моей тети и самой Анны. Что я и попробую дальше сделать, имея в этой области некоторый навык (у меня есть ряд исследований личностей философов, ученых и художников)². Опираясь я буду на рассказы Любы и Романа, а также материал Татьяны Зборовской, использованный мной с ее согласия в статье «Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов)»³. Это будет именно реконструкция, а что там было на самом деле, обычно говорю я своим студентам, предлагая очередную реконструкцию, знает один Бог. Сначала кратко о судьбе Романа и его семьи.

Роман был известный крупный специалист, спроектировавший десятки советских выставок и музеев. Но перестройка и реформы обрушили налаженные государством институты и производства, и Роман со товарищами архитекторами и дизайнерами оказались практически без работы. Сам Роман в 2009 году об этом пишет

¹ Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов) // Культура и искусство. – 2019. – № 1. – С. 70.

² Розин В. М. Мышление и творчество. – М.: «ПЕР-СЭ», 2006. – 360 с.; Розин В. М. Реконструкция творчества и портретов философов, ученых и художников. – М.: «Ресурс», 2018. – 396 с.

³ Татьяна Зборовская пишет книгу о творчестве Романа Фаерштейна. Она ездила в Германию и успела взять интервью у Романа (оно оказалось последним). В статье «Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна...» я использовал с ее разрешения некоторые сведения из этого интервью. Другие представляют мои собственные воспоминания из общения с Романом и Любой.

так: «Привычная мне за десятилетия работы система государственных заказов на создание крупных выставочных, музейных и городских ансамблей, система их финансирования и проектирования – все это осталось в далеком советском прошлом. Остались в прошлом почти безграничные возможности, предоставлявшиеся мне и моим коллегам при создании государственно значимых объектов, какими являлись, например, национальные павильоны и экспозиции СССР»⁴.

Но зато перед семьей открылась возможность уехать на Запад и наконец-то осуществить давнюю мечту советских архитекторов – увидеть знакомые со студенческой скамьи по фотографиям архитектурные произведения. «В Советское время, – вспоминает Роман, – меня, как и многих других, никуда за границы нашей Родины не пускали (5-й пункт!). Как архитектор, дизайнер, художник я мечтал собственными глазами увидеть шедевры архитектуры мира, города, музеи, стили, страны. После «перестройки» 1991 года появилась возможность выезда в ФРГ. Наша семья использовала ее. Мы, семья архитекторов, стали много ездить – “сбылась мечта!!!”. Обьездили Европу (Париж, Лондон, Берлин, Стокгольм, Брюссель, Афины и еще много стран и городов). Появилась моя серия графики “Шедевры Архитектуры”»⁵.

Помимо вопроса, почему семья уехала в эмиграцию (меня не совсем удовлетворило объяснение Романа и Любы), я задавал себе и другие вопросы. Почему Роман и Люба так и не овладели немецким языком, и это при том, что они занимались гуманитарным делом и нужно было общаться по поводу немалого количества авторских выставок, пусть и небольших, которые мои род-

4 Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 73.

5 Записная книжка Романа Фаерштейна «Gamburg 2012» (из архива автора).



Роман Фаерштейн и Анна Зимоненко. Венеция, 1996 г.

ственники спроектировали и организовали в Германии? Конечно, можно жить и работать везде. Но, спрашивается, какую страну семья считала родиной? Россию? Тогда почему уехали, разве не права поговорка «где родился, там и пригодился»? Роман, а тем более Люба и Аня, никогда не были диссидентами, им ничто не угрожало. Интересовал меня и вопрос, кто в этой семье был главой, на первый взгляд, безусловно, Роман. Все вокруг него вертелось, и если что-нибудь делалось не так, как Роман хотел, мог довести до слез.

Но с другой стороны, в Германии ни Роман, ни Люба буквально шагу не могли сделать самостоятельно, ведь только Анна знала язык и вела все дела: договаривалась о встречах, заказывала гостиницы, переводила обоим родителям, в ее руках была вся переписка и т. д. Вообще, как можно осмыслить и оценить жизнь Романа и Анны? Оба уже ушли, многое сделали, но Анна рассталась с этим миром трагически, еще достаточно молодая, а Роман в самые последние годы переживал, правильно ли он сделал, уехав из России, а также что не сумел написать книгу, посвященную дочери, рассказав в ней, в том числе, и о своем творчестве.

Дело в том, что Аня скрывала свою болезнь и умерла неожиданно, не подготовив своих родителей. Думаю, она до самой последней минуты надеялась на чудо: что выздоровеет, и поэтому оттягивала страшный разговор. Роман последний год своей жизни много болел и спал, не желая просыпаться, чтобы не видеть этот опустевший без дочери мир, но когда все же вставал, делая усилия, собирая материал, переживал, что не знает, как этот материал превратить в настоящую книгу, как издать ее. «С книжкой, – рассуждает он, – проблема... Здесь я развожу руками. Ничего сделать не могу. Потому что привык, что под руками у меня десятки, сотни людей.

В том числе мастеров, которые работали на больших комплексах. Как когда-то, когда существовал Худфонд. А сегодня я сижу в Гамбурге. Языка не знаю: ни я, ни Люся. Неизвестно, к кому обратиться, хотя мы члены союза художников и архитекторов Германии. Неизвестно, какие правила передачи рукописи в издательство. Ведь можно было бы найти в Гамбурге возможность напечатать. Материал – вот он, собран. Книжка должна быть посвящена ребенку (*так Роман всегда называл Анну. – В. Р.*). Я пишу на титульном листе: “В память о дочери”. Это не просто издание – оно имеет адрес. По сути дела, сейчас я проделываю интервью с собой. Непривычный труд. Чистый лист бумаги – это то, с чего я обычно начинаю работу. Но я – не писатель и не журналист, поэтому любую строчку мне придумать и записать очень непросто. Значительно сложнее, чем нарисовать. Поэтому все время после кончины дочери я, не имея ни желания, ни возможности ничего делать, год не занимаюсь творчеством, а занимаюсь писанием биографии. И езжу на переливание крови. Для того чтобы закончить с книгой, я должен как минимум быть живым. А это очень непросто. Значит, я при деле»⁶.

Мне кажется, что история жизни семьи Фаерштейн-Зимоненко интересна не только перипетиями их судьбы на великом переломе России конца XX – начала XXI века. Интересна она и особенностями их творчества. Перед нами не теоретики архитектуры и дизайна, а практики, спроектировавшие и создавшие не один десяток выставок, инсталляций, множество интерьеров. На первый взгляд, их вел только собственный опыт, талант и мастерство. Но это не так, ниже мы увидим, что они опирались на оригинальные теоретические и экспе-

⁶ Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 77.

риментальные разработки русских авангардистов и конструктивистов 1920-х годов, разработки советских теоретиков дизайна и архитектуры 1960-х годов, собственные теоретические размышления. Перефразируя Скрябина, однажды сказавшего, «музыка жива мыслью», можно утверждать, что архитектура и дизайн столько же практика, сколько и теория, это практика, оплодотворенная и преображенная теорией.

Как я уже сказал, нужно реконструировать личность Романа, а также отчасти, личности моей тети и самой Анны. Начну.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**ЖИЗНЬ В СССР
И РОССИИ
ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ**

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РОМАН ФАЕРШТЕЙН СТАНОВЛЕНИЕ МАСТЕРА – ХУДОЖНИКА, ПРОЕКТИРОВЩИКА, ОРГАНИЗАТОРА

Роман – выходец из простой еврейской семьи, но уже с детства, вероятно, почувствовал значимость личности и духовного руководства. Вот что говорит он сам: «Все мое детство, юность, годы студенчества прошли в доме деда, который перевез семью в Москву после того, как перестали существовать “зоны оседлости” для проживания евреев в России. Наступили годы НЭПа. Наши предки, жившие на Украине, в Латвии и Белоруссии, получили возможность относительно свободно передвигаться по стране. Дед Л. Гохман приобрел квартиру, стал руководителем одной из московских еврейских общин вокруг синагоги в Марьиной роще и был избран третейским судьей. Хорошо помню паломничество в наш дом евреев, обращавшихся к деду с самыми разными житейскими, деловыми, финансовыми проблемами, с которыми было невозможно прийти в государственное учреждение. Дед любил сажать меня рядом во время этих “разборок” и говорил: “Слушай внимательно, это тебе в жизни пригодится”»¹.

¹ Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 70–71.

Профессия Романа, особенно организация больших выставок, потребовала от него умения договариваться с властями, организовывать людей и производство. Не сказались ли здесь рекомендации его деда? Но, пожалуй, не меньшее значение на личность Романа оказала эпоха, суровое время войны и послевоенного периода. Начало трудовой биографии Романа (ему было всего 16 лет) совпадает с периодом Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Его работа на оборонном заводе «Калибр» была отмечена присвоением ему в 1943 году звания «отличного токаря-револьверщика военного времени» и награждением в более поздние годы юбилейными медалями в ознаменование победы в Великой Отечественной войне. Да, было очень трудно жить, но в преодолении этих тягот, в атмосфере борьбы с врагом и ощущении фронта (пусть трудового, он был не менее героичен) часто складывались масштабные личности. Такой личностью был и мой учитель, известный философ Георгий Петрович Щедровицкий, такой личностью в своей области был и Роман Фаерштейн. Не случайно поэтому в своей профессии он много смог сделать, поэтому в самом конце жизни хотел в книге рассказать о своем опыте и его результатах.

Уже в период учебы в МАРХИ (*Московский архитектурный институт. – В. Р.*) у Романа проявились качества, не так часто встречающиеся у советского человека: во-первых, это интерес к истории своей профессии, а именно к наследию представителей авангарда, конструктивизма и функционализма в архитектуре и проектировании. Его учителями, например, были известный конструктивист начала века В. Ф. Кринский, классик авангарда Владимир Августович Стенберг, к которому Роман часто обращался за советами, столкнувшись со сложными проблемами художественного проектирова-

ния. Работы студентов МАРХИ разбирали и оценивали работавшие еще в героический период авангарда двадцатых годов художники В. Роскин, К. Левин, В. Храковский, С. Семенов.



Роман Фаерштейн. Москва, 1945 или 1946 г.

«Анализируя лучшие работы второй половины XX века в области художественного проектирования, – рассказывает Роман, – нельзя не отметить, что несмотря на существовавший в стране жесткий идеологический контроль и господство принципа социалистического реализма, нам удавалось не только использовать опыт авангарда, который иначе как “формалистским” не назывался, но и изучать – пусть и на основе литературных источников – принципы работы лучших архитекторов и художников мира. Сложилась счастливая для нас ситуация, когда системы, контролировавшие изобразительное искусство, не заметили – а может быть, не хотели замечать – в наших работах, часто демонстрировавшихся в стране и за рубежом на многочисленных международных выставках, – направление, основанное на приемах авангарда, не имевшего тогда право на существование в искусстве и архитектуре. Ведь в музейной практике и искусствоведении в Европе и США сложился определенный имидж России и российского: икона, авангард и конструктивизм особенно высоко ценятся в мире»².

Когда позднее Роман формулировал свое творческое кредо («Каждый раз, – разъясняет он, – мне хотелось придумать принципиально новое решение. В одном случае несколько проще, в другом несколько сложнее, в одном сделать упор на цвет, в другом – на графику. Но все они основывались на решении архитектурном: прежде всего, шло решение пространства, планировка, а затем уже различные декоративные элементы, средства, которыми осуществлялся образ»³), он прямо отсылает к идеологии авангардистов и конструктивистов.

Однако, что спрашивается, имели ввиду Роман и Люба, говоря о конструктивизме или авангарде? Роман восхищается тем, что конструктивисты двадцатых годов умели из

² Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 71.

³ Там же.

любого, почти случайного и очень простого материала – обломков металлических конструкций, листов металла, дерева или фанеры – создавать произведения, которые в настоящее время считаются шедеврами, как например, павильоны, киоски, пространственные композиции Родченко. «Еще в студенческие времена, – вспоминал Роман, – когда упоминание о русском авангарде или конструктивизме считалось чуть ли не идеологическим преступлением и соответственно каралось, у меня, как и у многих коллег, появилось громадное желание познакомиться с этими течениями искусства и архитектуры. Как известно, запретный плод сладок... Многочисленные книги, посвященные русскому авангарду, начиная с изданных еще в 1960-е годы в ГДР и Венгрии монографий об Эль Лисицком и Татлине, занимают достойное место в моей семейной библиотеке»⁴.

Рассказывая о проекте «Ностальгия по Русскому авангарду и конструктивизму», Анна в журнале «Культура и искусство» за 2014 год пишет следующее. «В числе основных источников творческого вдохновения в нашей семье были и остаются произведения мастеров архитектуры, изобразительного искусства и дизайна начала XX-го века: Эль Лисицкого, Родченко, Мельникова, Татлина...

В послевоенном МАРХИ, где учились в то время Роман Фаерштейн и Любовь Зимоненко, преподавали известные конструктивисты, такие, как В. Кринский. Уже позднее, в 1950-е и 1960-е годы, оказались возможными профессиональные контакты с художниками-ветеранами, активно работавшими в эпоху Авангарда. Свой огромный творческий опыт передавали В. Стенберг, К. Рождественский, В. Роскин, К. Левин, В. Храковский, С. Семенов...

⁴ Роман Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши "Кохинор" и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного». Интервью для портала «Архплатформа»: <http://archplatforma.ru/?act=2&tgid=2819&stchng=2> [Дата обращения: 2.05.2020].

Характерные для школы Русского авангарда образы, методы и приемы работы с пространством, формой, плоскостью, материалом, цветом, шрифтом отчетливо видны в объектах художественного проектирования, осуществленных Фаерштейном и Зимоненко в течение всей их профессиональной деятельности⁵.

Но только в 2003-м году, в ситуации постоянного и напряженного поиска актуальных тем для творчества, из личных предпочтений, ностальгических эмоций и неослабевающего интереса европейцев к Русскому авангарду и конструктивизму родился наш новый художественный и выставочный проект.

Это создание трехметровых текстильных композиций и серий коллажей Любови Зимоненко, многочисленных графических циклов Романа Фаерштейна – его «Архитектурных фантазий русского и латинского алфавитов», разнообразнейших арт- и фотообъектов и наконец, пространственных инсталляций, включающих в себя наши станковые работы⁶.

Сама среда превращалась на наших выставках в самостоятельное произведение искусства.

Среда с атмосферой праздника, полная цветовых и образных контрастов, исторических и культурных ассоциаций⁷.

Каждый раз по-новому, с тщательной разработкой архитектурно-художественного решения каждой новой экспозиционной площадки (а их, в рамках описываемого проекта, насчитывается сегодня более десяти в Москве, Гамбурге и Галле)»⁸.

⁵ Р. Фаерштейн. Оформительское оборудование – строительные леса // Наглядная агитация. Вып. 19. М., 1987. С. 30–33.

⁶ Roman Feierstein, Ljubow Simonenko, Anna Simonenko. Das grosse A. Architekturphantasien. Ein Familienprojekt / Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко. Большое А. Архитектурные фантазии. Hamburg / Гамбург, 2005.

⁷ Анна Зимоненко. Das grosse A – Большое А // Персона. № 4–5 (58). М., 2006. С. 26–33.

⁸ Зимоненко А. Р. Попыты проектирования художественных выставок (записки куратора) // Культура и искусство. 2014. N 4 [22]. С. 471.



Верхний ряд:

1. Роман Фаерштейн, Л. Зимошенко и А. Зимошенко. Фрагмент выставки-инсталляции «Конструктивизм по-русски», Projekthaus, Гамбург, 2012 г.
2. Роман Фаерштейн, Л. Зимошенко, А. Зимошенко. Фрагмент выставки-инсталляции «Пространства искусства», галерея ВХУТЕМАС, Москва, 2009 г.
3. Р. Фаерштейн. Буква «О. Острота Открытия» из графической серии «Архитектурные фантазии русского алфавита», 2004 г.

Нижний ряд:

1. Роман Фаерштейн, Л. Зимошенко, А. Зимошенко. Фрагмент выставки-инсталляции «Конструктивизм по-русски», Projekthaus, Гамбург, 2012 г.
2. Л. Зимошенко. Коллаж из серии «Ностальгия по Русскому авангарду», 2005 г.
3. Роман Фаерштейн, Л. Зимошенко, А. Зимошенко. Фрагмент выставки-Инсталляции «Das grosse A — Большое А», Центр «Hühnerposten», Гамбург, 2005 г.

Размышляя над темой конструктивизма и авангарда, я выделил у Романа несколько центральных категорий – «среда», «пространство», «конструкция», «конструкция-скульптура», «простые средства и формы». Например, Роман, всегда поддерживающий связи с архитекторами, нередко получал просьбы: «Не знаем, что делать с пространством, подскажи». И Роман, как правило, решал проблему. Часто он говорил своим последователям: не держитесь за стены, выходите в пространство, создавайте среду, выставочная экспозиция – это не оформление стен. И кивал на художников авангарда – Родченко, Лисицкого, Малевича. Рассказывал, как на Всемирной выставке во Франции авангардисты удивили мир, сделав пространственный павильон из самых простых материалов.

В мастерской на Ленинском проспекте, где жила семья, висят под потолком две авангардистские композиции из листового металла, которые сделала Люба.



*Из записной книжки Романа Фаерштейна**

* Из архива автора.

Потом подобные пространственные композиции, она использовала при проектировании оформления ЗАГСа в г. Видное. Люба вспоминает, что обсуждала с двумя дизайнерами, один из которых был Виктор Рафаилов, проект обустройства городской среды и рекомендовала поставить подобные композиции на пленэр. Но для этого их нужно было развернуть и вписать в среду, при этом меняются их функции, они становятся скульптурой на земле.

Сравнивая две крупные свои работы, в проектировании которых Роман принимал участие – *Ленинский мемориал в Ульяновске и международную выставку «Электро-72»*, мой дядя объяснял, что если в «ленинском» проекте экспозиция выстраивалась на основе дизайнерского оборудования и витрин, то в Ульяновске – из светильников, ламп и мало кому еще известных технологических объектов. К удивлению, даже для самого автора, из этой новой техники получаются очень интересные современные абстрактные скульптуры. Нередко при изготовлении этих скульптур Роман использовал экспонаты заводов и других производств, которые присылались на выставки. Он вспоминает, как на четырех выставках программы «Электро» задействовал электрооборудование и светильники для создания привлекающих посетителей свето-динамических композиций и настоящих скульптур. «Я, – говорил Роман, – любил конструировать подобные объекты из металла, светостержней, дерева».

При этом Роман вспоминал Эрнста Неизвестного, на которого Хрущев кричал: «А это что такое?!» – и топал ногами. Но на Электро-72 скульптура «Прометей» Неизвестного была в центре композиции и одинаково одетые ответственные товарищи из ЦК КПСС промолчали, утвердили, и даже не было никаких замечаний.



*Эрнст Неизвестный. «Прометей»
Международная выставка «Электро-72». Павильон СССР*

И это притом, что на Неизвестном было клеймо — опального и почти антисоветского художника. Для выставки в Сокольниках Эрнст Неизвестный сварил гигантскую 15-метровую скульптуру, взяв за основу центральную фигуры из своей знаменитой 150-метровой композиции в камне «Прометей и дети мира» (1966). Она оказалась самым масштабным и зрелищным объектом в экспозиции СССР. Прометей как бы шел навстречу посетителям, направляя на них молнию из люминесцентных ламп, попеременно мигающих и гаснущих, что создавало потрясающий эффект прорезающего купольное небо разряда⁹.

Отступление

Раздумывая над представлениями Романа и Любы об авангарде и контруктивизме, я вспомнил и свои размышления на эту тему. Прежде всего, вероятно, эти художественные течения и концепции создавались и развертывались в оппозиции к старому миру XVIII–XIX столетий, традиционной эстетике прекрасного, традиционной художественной коммуникации с ее салонами и выставками для тонких знатоков и лишь позднее для зрителей демократических масс. Может быть, я не прав, но эта традиционная эстетика и коммуникация основывались на уходящую в историю и теряющуюся в средних веках и античности реальность божественного (языческих богов и христианского Бога). Уверен, архитектура здесь не исключение. Известный теоретик архитектуры Александр Раппапорт пишет, что не понятно, как возникала древнеегипетская архитектура или готика. То есть он считает, что в Древнем Египте уже была архитектура. Я в этом сомневаюсь. Что собой представляло строительство пирамид и бесчисленных гробниц знати в древнем Египте? Как я показываю в своих культурологических реконструкциях, оно понималось как создание миров, где могли продолжать свою загробную жизнь фараон и знатные люди. По пирамиде душа фараона после его земной жизни шла на небо и сливалась с солнцем (ведь фараон и был

⁹ <https://otvet.mail.ru/question/179420679>

богом-солнце Ра], а тело его пребывало в самой пирамиде, причем не как труп: бессмертный фараон спал.

В гробнице знатный египтянин, заказавший её изготовление, мог созерцать себя на границе этого и того (загробного) мира. Свое изображение, также как и изображения своей супруги и цветущего хозяйства, он понимал натурально: вот мир, где он продолжает жить и получает воздаяния за свою трудную жизнь здесь, на земле.

Что такое древнеегипетские храмы и дворцы? Мир и дома богов, где человек встречался с богами, обращался к ним с просьбами, осуществлял совместные деяния¹⁰. Почему все эти сооружения были или столь грандиозные или необычные, если их сравнивать с жилыми домами древних? А потому, что они создавались для богов, общения с ними или для загробной жизни. И осознавалось такое строительство сакрально: вместе с богами и с их помощью, и не этот мир, а тот или на границе миров. Архитектурой *в нашем понимании* здесь и не пахло; или нужно всю историю архитектуры делить на два этапа: древняя, «*квазиархитектура*», и современная, *собственно архитектура*. То же самое, думаю, с готикой. Но в отличие от языческих богов древнего мира в средневековых церквях человек встречался и общался с христианским Богом и святыми (Бог же – это свет, тайна, любовь, благодать и много других трансцендентальных характеристик, которые и пытались выразить в своих творениях средневековые зодчие).

Почему же уходит с исторической сцены египетская архитектура и исчезают тающие в небе готические сооружения? Меняется культура и мир, с исторической сцены уходят (или отходят на второй план) боги и Творец всего. Очень интересно читать тексты Возрождения, эпохи, когда вера в богов еще сохраняется, но она уже достаточно условная и сквозь неё просвечивает рационализм. Да, соглашается теоретик Возрождения, красота архитектурных сооружений обязана Богу (ангелу) и она бестелесна, но обеспечивает эту красоту архитектор, создавая нужное и вполне материальное сооружение. Но это еще Возрождение, только переход к новой картине мира, окончательно она становится в культуре Нового времени. Здесь уже царствует приро-

¹⁰ Розин В. М. Теоретическая и прикладная культурология. Учебное пособие. М., 2007.

да и творческая личность; Бог или на заднем плане и пассивен, или его нет вообще (Бог умер, по словам Ницше). Зато на сцену истории вступает социальность – социальные и экономические реалии, социальные институты, социальный индивид. Складывается инженерия, а в конце XIX – начале XX столетия,, как я показываю, их законное дитя – проектирование. В результате кардинально меняется и архитектура. В этом изменении можно выделить три основные линии.

Одна – это смена целей архитектурного строительства. Не дома для богов и загробного мира, а для людей, их деятельности, для выражения социальных реалий (власти, социального значения, идей, ценностей и прочее). Другая линия связана с изменившимся пониманием красоты. Первоначально, еще в древнем мире, это понимание сакрально: прекрасно только то, что касается богов. Потом – у Платона в «Пире» – прекрасно то, что упорядочено, духовно, идеально, бессмертно, а по сути, что является, как показывает Пьер Адо, идеалом философской жизни. Затем прекрасно (у Аристотеля и ренессансных философов и художников) не только идеальное, но искусно созданное, гармоничное. Наконец, в интересующее нас время прекрасное – это скорее *разные концепции прекрасного* (включая их воплощение в творчестве). А таких концепций сегодня не счесть.

Наконец, третья линия изменений архитектуры – кардинальная трансформация её под влиянием логики проектирования. Именно в результате подобного влияния архитектура из организации строительства сооружений довольно быстро превращается в архитектурное проектирование, в котором широко используются не только эстетические концепции и представления, но и научные знания, нормы, архитектурные и строительные прототипы. Архитектура все больше понимается и концептуализируется как семиотическое творчество, повернутое в сторону проектирования, науки и искусства.

Указанная здесь метаморфоза архитектуры относится к концу XIX – началу XX столетия, т.е. ко времени становления и расцвета авангарда, конструктивизма и концептуализма. Мыслители и художники этого периода, особенно в России, были одержимы идеей конца старого мира и построения нового. Да и как иначе, ведь, казалось,

мир сословного и буржуазного общества окончательно уходит и будущее за демократическими массами и рабочими. Будущее в хозяйстве и экономике не за лошадьми, быками и ветряными мельницами, а за паровыми и электрическими машинами. Автомобиль и самолет символизировали время, они меняли время, скорость и развитие, становились социальной реальностью.

Фигуративное искусство, зодчество и даже музыка выражали и осмыслили этот новый мир. Вот, например, воспоминания Святослава Рихтера и Альфреда Шнитке о музыке Прокофьева. «Одно из сильнейших впечатлений, – пишет Рихтер, – было от исполнения его Третьей симфонии в 1939 году. Дирижировал автор. Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопреставление. Прокофьев использует в симфонии сверхинтенсивные средства выражения. В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша – разверзаются и опрокидываются грандиозные массы – «конец вселенной», потом после некоторого затишья все начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола. Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спрятаться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красный... В антракте меня еще пробирали мурашки»¹¹. «А между тем, – размышляет Шнитке, – начало XX века обещало человечеству долгожданную надежность исторического маршрута. Войны, во всяком случае, великие, казались уже невозможными. Наука вытеснила веру. Любые еще непреодоленные препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда – холодная, спортивная жизненная установка на наименее полезное, равно как и одухотвореннейшее, в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе. Это был естественный оптимизм – не идеологически внушенный, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и ее атрибутами – скорыми поездами, автомобилями, самолетами, телеграфом, радио и так далее, – что давала отрезвляюще-экстатическую, раз и

¹¹ Цит. по: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 459.

навсегда достигнутую, точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева...»¹²

Эстетика авангарда и конструктивизма – это не эстетика созерцания и любования божественным миром, а эстетика созидания, инженерии и проектирования, эстетика масс, неискушенных в художественной культуре, зато понимающих толк в машинах, конструкциях, материалах. Для архитектора идеал прекрасного теперь не художественный фасад, напоминающий огромную картину на фоне других зданий и неба, фасад, за которым совершенно не видны (скрыты) конструкции, а наоборот, конструкция, в которой подчеркнуты основные функции. Все честно, налицо, понятно. Видно, как сделано и должно работать. И лучше, если из надежных и простых материалов – бетон, железо, стекло, дерево и пр. Именно конструкция символизирует теперь вещи нового мира, а функции то, как они должны быть организованы и работать.

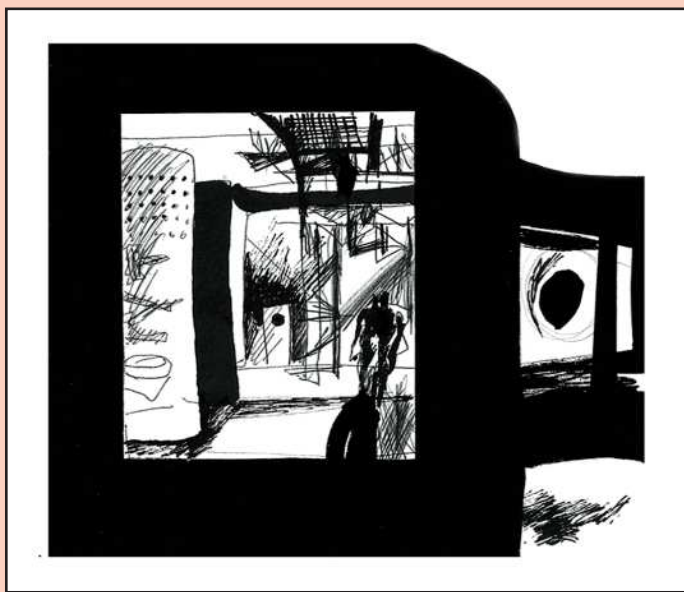
И пространство теперь другое: не прямая перспектива художественной картинной эстетической реальности, а реальности движения автомобиля и самолета, смена ракурсов, видов в ходе этого движения. Реальности созидания, работы, организации. А что такое, с этой точки зрения, современная большая выставка типа, скажем, «Электро-72»? Арена для соревнования и сравнения двух социальных систем, социализма с капитализмом. Школа для учебы и конкуренции. Место для праздника масс и воспитания. Взгляд в ближайшее будущее. Помню, рассказывая мне о спроектированной им «Всесоюзной выставке игрушки» (1965) в Манеже, Роман именно так и сформулировал ее назначение – организовать для москвичей праздник. И опять, с точки зрения Романа, главное было выстроить в огромном здании архитектурное пространство.

Выставка того времени, утверждал Роман, имела целью конкуренцию с капиталистическими странами – Америкой, Англией Францией, Японией и др. И с этой сверхзадачей, говорит Роман, мы неплохо справлялись. Профессиональная задача – создать экспозицию не хуже, а если получится, лучше рядом расположенных зарубежных.

¹² Шнитке А. Г. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. С. 210.

Конкуренция – это желание работать на уровне, а не только победить. Здесь вспоминались учителя – авангардисты и конструктивисты.

На выставке за относительно короткое время (два, три, четыре часа) нужно успеть познакомиться с этим миром, прожить его события, получить информацию, заразиться новым. Поэтому среда и пространство выставки должны направлять, сообщать, организовывать, внушать и вменять, а если это праздник и будущее, то и поражать. Роман со товарищи, продолжая дело авангардистов и конструктивистов, проектировали и создавали именно такое пространство и такую среду.



Роман Фаерштейн

*Из серии «Пространство Музея геологии», 1990 г.**

* Роман Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши “Кохинор” и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного». Интервью для портала «Архплатформа»: <http://archplatforma.ru/?act=2&tgid=2819&stchnng=2>

Но вернемся к прохождению Романом своих университетов и становлению его как мастера. Как бы мы сегодня сказали, у Романа еще в МАРХИ обнаружилась предпринимательская жилка. Он организовал группу студентов и брался за самостоятельные работы, к которым они часто не были готовы: учились и совершенствовались мастерство на ходу. Как предприниматель Роман, конечно, был не похож на буржуазного деятеля, рискующего всей своей наличностью, а часто и жизнью. В советское время получение заказов и конкуренция, которая тоже была достаточно жесткой, существенно зависели от институциональной структуры, связей и отношения с властями. Но и мастерство в условиях советской конкуренции имело большое значение.

«У нас, – вспоминает Роман, – была большая внутренняя конкуренция: сотрудников в КДОИ (Комбинат декоративно-оформительского искусства, входивший в систему Художественного фонда РСФСР. – В. Р.) было очень много, и не одна мастерская – кажется шесть. В отличие от команды Торговой палаты, не допускавшей никакого стороннего вмешательства – что делали, то делали, – наши ворота были более-менее открыты. Я упоминаю около десятка имен: все они – архитекторы, окончили архитектурный институт. Рядом со мной проектировали не менее умные люди – но, как и всюду, работали мы по-разному, с разной степенью успешности: одни результаты нравились больше, другие – меньше. Для того, чтобы решить, кто сделал лучшую работу, собиралась команда с участием Кликса и Рождественского, определявшая, кто из нас работает по гамбургскому счету»¹³. Только в 90-е годы, а затем в Германии Роман познакомился с настоящими рыночными отношениями.

¹³ Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 71–72.

Роман прошел большой путь от простого студента до председателя художественного совета Комбината декоративно-оформительского искусства Художественного фонда РСФСР и руководителя крупного творческо-производственного объединения, где он являлся автором архитектурно-художественного решения многих градостроительных комплексов, объектов праздничной городской среды, крупных ансамблей общественных зданий, выставочных и музейных экспозиций в России и за рубежом, а также произведений живописи, графики и монументально-декоративного искусства.

Интересно, каким образом Роман вошел в номенклатуру ведущих выставочников и дизайнеров СССР. Еще в студенческие времена он начал работать на ВДНХ. Роман вспоминает, что главным художником ВДНХ был Р. Кликс и у него целый штат помощников. Но проектировщиков не было, поэтому благосклонно отнеслись даже к студенту архитектурного института. Кликс спросил Романа, умеет ли тот рисовать и чертить. И получив утвердительный ответ, добавил, а думать и сочинять? «Хорошо, – сказал, Кликс, – попробуем. У нас есть большой, пустой павильон “Дальний восток”. Превратите его в экспозиционный зал». Роман спросил, что конкретно Кликс хочет. Тот ответил. «Представь, ты посетитель, вошел в зал и... попал на Дальний восток».

«Конечно, – вспоминал Роман, – я не знал, каким образом эту задачу решить, но отступать было нельзя. Стал думать, собрал команду студентов, которые умели рисовать и хотели подзаработать. Это были Женя Агроскин, Миша Шишков и Саша Сорокин. С ними мы и приступили к проектированию трех или четырех павильонов ВДНХ – “Дальний Восток”, “Молдавия”, “Азербайджан».

После окончания МАРХИ Роман работал в разных институтах и участвовал в организации нескольких выставок, но главным проектом, открывшим ему возможность проектировать крупные, в том числе международные выставки, он считает участие в проекте Музея-мемориала В. И. Ленина в Ульяновске. Пригласил Романа в этот проект его шефы и учитель Б. И. Мезенцев.

Дополнение

«Хорошо помню тот день. – Вспоминает Любовь Семеновна. – Мезенцев пригласил Романа в Дом архитектора. Это был наш клуб. Роман взял меня с собой. Ближе друга не было, наверно. Сидели мы в отдельном кабинете. Борис Сергеевич – известный любитель женщин, довольно нескромно разглядывал меня. Я стала бояться скандала. Оба были уже слегка навеселе. Обошлось... Вот, в таком настрое, Б. С. предложил Роману работу – интерьер и экспозицию музея «Ленина» в Ульяновске. Роман тут же согласился. А как же, сам Босс пригласил. Почему выбор пал на Романа? Ведь у Мезенцева были другие группы на разных курсах. В общем, Роман его не подвел. И для Романа это был важный переломный момент в его творческой биографии. Сколько здоровья Роману стоила эта работа! В те времена такие объекты курировались "наверху". Признаться, плохо помню этот период. Но знаю, один автор-архитектор умер во время работы над проектом здания КГБ. А Роман – гипертонию заработал. И тоже в Польше, в Варшаве, упал во время приступа. Оказался в больнице. Что касается музея, то на открытие (мы с Аней были) не был приглашен основной автор – Мезенцев. Он всех вокруг "отматерил". Был лишен всех наград. Для Романа этот объект не был любимым. Тоже терзали его "кураторы". Выжил. Закалился в боях. Пригодилось позже. Быть гл. художником советского раздела международной выставки – тоже нелегко».

«Моим учителем в МАРХИ – пишет Роман, – был Борис Сергеевич Мезенцев, известный мастер советской архитектуры. Часто, консультируя студента, он

брал в руки не линейку или угольник, а кисть или флейц. В желании во всем подражать ему я тоже научился свободно обращаться с красками и кистями при создании архитектурных проектов, перспектив, фасадов, макетов <...> В конце 1960-х Б. С. Мезенцев как автор Ленинского мемориала в Ульяновске пригласил меня спроектировать и реализовать там огромную по масштабам музейную экспозицию. Я воспринял это приглашение с гордостью – ведь это была возможность выступить в соавторстве с любимым учителем»¹⁴.

Но не тут-то было. Большинство смелых, конструктивистских решений Романа, например, гигантскую пространственную композицию-скульптуру из света на мотив числа 100, товарищи из ЦК, следившие за тем, чтобы проекты были выдержаны в правильном идеологическом духе, отклонили, говоря «это перебор, речь идет о столетнем юбилее Владимира Ильича, все должно быть спокойно, строго и качественно, проще, проще, проще». В конце концов, предложения Романа, от которых остались «рожки да ножки» были утверждены, за разработку интерьера и экспозиции он награждается юбилейной медалью Президиума Верховного Совета СССР «За доблестный труд. В ознаменование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина», а также нагрудным знаком «Строитель Ленинского мемориального комплекса. 1967–1970».

Но главное, конечно, не в медалях, Фаерштейн получает одобрение в ЦК и пропускной билет, уже без излишнего контроля, в большое государственное проектирование. Роман считает, что его проект в Ульяновске, хотя и не лучший, но вполне достойный, а сто раз

¹⁴ Роман Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши "Кохинор" и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного».



*Фрагмент проектной концепции Романа Фаерштейна
Музей В. И. Ленина в Ульяновске, 1970 г.**



Интерьеры в Музее-мемориале В. И. Ленина в Ульяновске

* Роман Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши "Кохинор" и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного».



Интерьеры в Музее-мемориале В. И. Ленина в Ульяновске

проверенный партийными комиссиями, позволил в дальнейшем сделать очень много для выставочного дела в СССР. После Ульяновска Роман рассказывал, что он стал свободен, не боялся никаких идеологических проверок ЦК. Ему как бы сказали: творите без оглядки, вас проверили. А позднее, после переезда в Германию, иронически — «в лагерь не отправляли, не сажали».

Люба в связи с этой историей замечала, что из всех институтских друзей Романа, многие из которых выросли в семьях генералов и народных артистов, только он, вышедший из самой простой семьи, выбился в люди. И большую роль здесь сыграло приглашение Мезенцева принять участие в проектировании музея в Ульяновске. Открылись ворота для проектирования международных выставок.

Отступление

Как для автора открылся путь в официальную философию

Я около десяти лет работал заведующим сектора «Социально-экономических обоснований» в ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева. Этот институт, действительно, создал Борис Сергеевич. Если для Романа пропуском в большое проектирование выступило его участие в проекте Музея-мемориала В. И. Ленина, то для меня в тот период своеобразным пропуском в главный философский журнал «Вопросы философии», где конечно, подразумевался идеологический контроль, и отчасти в другие философские журналы, выступило заседание редколлегии журнала в конце 1979 года, когда обсуждалась моя первая в этом журнале статья «Городская культура, человек, окружающая среда». Представил ее сотрудник журнала, мой ученик Виталий Горохов и заведующий отделом Владислав Лекторский (позднее он стал главным редактором «Вопросов философии»). Владислав Александрович перед обсуждением, на которое пригласили и меня, автора статьи, сказал: «Вадим Маркович, будьте готовы ко всему, сегодня редколлегию ведет академик Константинов». Вошел Константинов, взял ксерокопию моей статьи, полистал

и затем, задумчиво глядя в окошко в направлении Кремля, изрек. «Вот тут автор пишет про город. А вот Кремль, гармония, пропорции, красота, написал бы он что-нибудь про Кремль. А так статья ничего, неплохая». Вторым слово взял член-корреспондент Теодор Ильич Ойзерман. Он уже понял направление ветра и решил тоже поддержать статью, но и соблюсти традицию, как же без замечаний. «Да, – сказал он, – статья молодого автора небезынтересная. Но что на странице такой-то Розин пишет – человек в городе не целостен. Это в каком городе не целостен? В капиталистическом! А в нашем социалистическом городе человек целостен. Обязательно нужно исправить. А так статья ничего, я «за». После редколлегии меня вызвал Полторацкий – идеологический секретарь журнал. Вся статья пестрела его замечаниями. Разъясняя их, он приговаривал, что и это утверждение могут понять превратно и другое, и третье, и пятое, и десятое. Получалось, что все надо менять и кардинально, иначе статья не пройдет по идеологическим соображениям. Надо сказать, что сначала я загрустил, но, подумав, решил сделать следующее. Внимательно прочел стенограмму выступлений и выписал ключевые слова выступающих. Затем разбросал десятка полтора этих слов по тексту статьи и переставил местами три части. И на голубом глазу передал статью Полторацкому. Через неделю последний пригласил меня к себе в кабинет. «Ну вот, – сказал Полторацкий, – сразу видно, что вы хорошо поработали и кардинально исправили статью». Статья вышла в первом номере 1980 года.

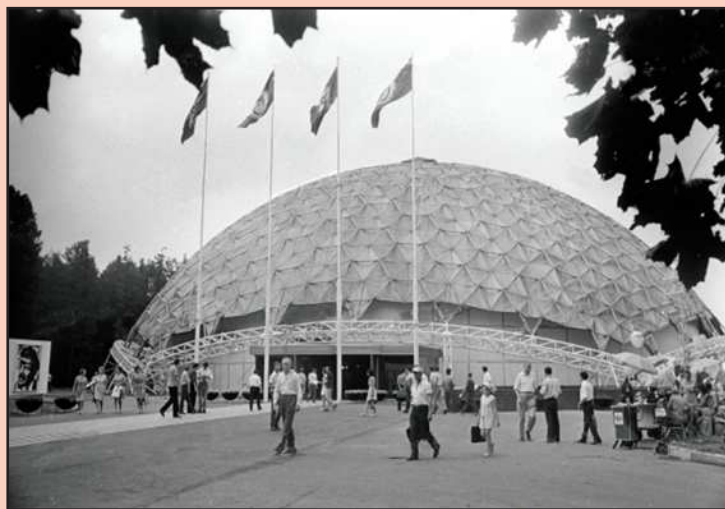
Получив от Партии добро, Роман проектирует одну международную выставку за другой.

По сути, Роман с рядом других архитекторов и дизайнеров создали не существовавшую в России новую отрасль деятельности и производства. Это в общественном плане, но и в личном Роман был вполне успешным человеком: хорошо зарабатывал, имел прекрасную квартиру и машину, был значимой фигурой у товарищей и друзей, нравился женщинам. Немалую роль в создании семейного благосостояния сыграла и моя тетя. Например, за одно

изобретение, позволившее городу сэкономить 2500 кв. м., Моссовет премировал Любовь Зимоненко комнатой (позже путем обмена эта комната превратилась в стометровую квартиру на набережной Шевченко).

Стоит обратить внимание, что и создание новой сферы деятельности (проектирование выставок и внутренней среды зданий разного назначения¹⁵), а также личный успех и благополучие в советское время были неотделимы от государственного руководства и участия. В этом плане Роман был успешный государственный специалист, работавший на государство, что, в свою очередь, обеспечивало ему вполне достойное существование. Ког-

¹⁵ Глазычев В. Л. Городская среда. Технология развития. М.: Лада, 1995, 241 с.; Кони́к М. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. – М.: «Индекс Дизайн & Пабблишинг», 2003. – С. 15.; Сидоренко В. Ф. Эстетические концепции в дизайне XX века: смысл и абсурд. <http://prometa.ru/colleague/11/1/1>.



Выставочный павильон «Электро-72»

да Марк Коник, соавтор Романа, пишет, что «так прошли 25 быстрых лет, сформировавших личный и коллективный опыт, который сегодня, с дистанции, видится как своего рода культурный жест небольшой группы людей в смутной истории моей страны, жест, который помог содержательно и полно прожить эти годы»¹⁶, то он, с одной стороны, тоже говорит от имени специалистов, работавших на государство в известной Сенежской студии, но с другой стороны, как мне кажется, все же говорит от имени художников, стоявших в определенной оппозиции к государству.

Роман, напротив, даже хорошо понимая недостатки советского государства, всецело был за социализм. Он считал, что ему и коллегам здорово повезло, поскольку в отличие от большинства архитекторов, корпевших над типовыми проектами, где творчеством и не пахло, они были свободны и приобщены к большому государственному делу. Проектировали выставки в стране и за рубежом, экспозиции музеев, благоустройство городов, стадионы, праздники, интерьеры общественных зданий. Все эти работы заказывались государством, не оставались на бумаге, адресовались самой широкой публике, собирали массы посетителей.

«Создание выставочных экспозиций (то, что сегодня зачастую называется тотальными инсталляциями), – пишет Анна, – вне сомнения, было в СССР сферой официально дозволенного свободного творчества. Советские павильоны на международных выставках являлись, с одной стороны, объектами политического и государственного престижа, с другой – идеальными площадками для архитектурных и художественных экспериментов и соревнования с современной “западной” культурой.

¹⁶ Коник М. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. – М.: «Индекс Дизайн & Пабблишинг», 2003. – С. 15.

Конечно, Государство, как заказчик, не только давало возможность проектировщику осуществить задуманное, но и внимательно наблюдало за присутствием в его искусстве принципа социалистического реализма. Однако в случае с международными выставками этот принцип мог уступить место и приемам других художественных направлений – авангарда, конструктивизма, суперграфики, абстракции...»¹⁷

Роман возмущался, когда некоторые диссидентствующие критики обзывали его товарищей «сталинскими прихвостнями» и «прислужниками советской идеологии». «Мы, – говорил Роман, – служили не идеологии, а стране, России. Другое дело, что нам в виде исключения, чтобы выиграть соревнование с капиталистами, разрешили не оглядываться на социалистический реализм, предоставили возможность проектировать, как мы считаем нужным. При этом мы опирались на прочитанные в Союзе Архитекторов еще в студенческие годы, как бы из-под полы, работы авангардистов и конструктивистов, на хороший для того времени польский и финский архитектурный опыт. Но их еще нужно было осмыслить и правильно применить к текущему моменту. Это вам не семечки лузгать, а настоящее творчество. Наш этап профессионального развития падает на правление Хрущева и Брежнева, но впереди, – предсказывал Роман, – новый второй авангард».

Однако не стоит думать, что в соревновании с Западом Роман с коллегами основывались только на авангардистских концепциях 20–30 годов. Они учились и у своих соперников, которые в профессии во многих областях ушли далеко вперед. Характерный пример – «фулеровский купол» (Ричард Бакминстер Фуллер (1895–1983) –

¹⁷ Зимоненко А. Р. Попыты проектирования художественных выставок [записки куратора]. С. 469.



Верхний ряд:

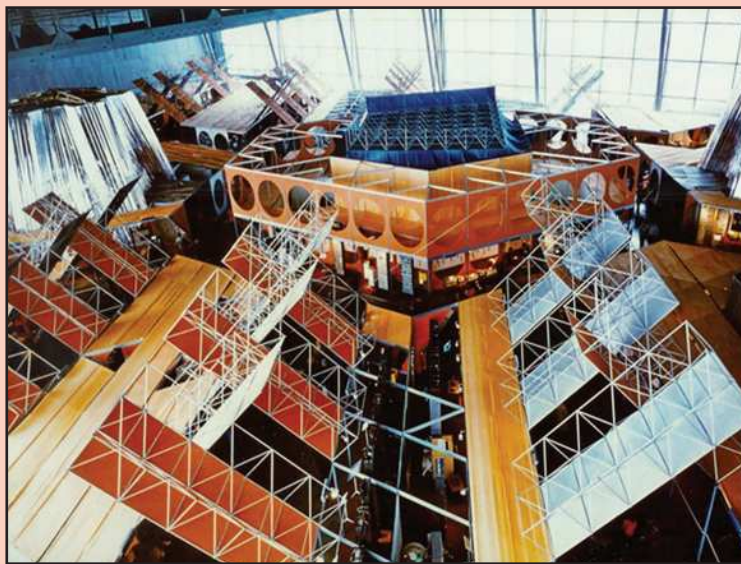
1. Р. Фаерштейн (автор и руководитель авторского коллектива) Павильоны СССР на международной промышленной выставке «Электро», Москва, 1982 г.
2. Р. Фаерштейн (автор и руководитель авторского коллектива) Павильоны СССР на международной промышленной выставке «Связь», Москва, 1975 г.
3. Р. Фаерштейн, (автор и руководитель авторского коллектива) Павильоны СССР на международной промышленной выставке «Электро», Москва, 1982 г.

Нижний ряд:

1. Р. Фаерштейн (автор и руководитель авторского коллектива) Интерьер Дворца культуры «Геолог», Тюмень, 1986 г.
2. Р. Фаерштейн. Цветографическое решение стадиона «Динамо», Олимпиада-80, Москва, 1980 г.
3. Р. Фаерштейн. Фрагмент городской среды, Всемирный фестиваль молодежи, Москва, 1980 г.*

* Зимоненко А. Р. Опыты проектирования художественных выставок (записки куратора). С. 470.

известный американский архитектор, дизайнер, инженер и изобретатель. – В. Р.). В 1959 году, вспоминает Роман, «в Москве открылась выставка США. Толпы зрителей – москвичей и гостей столицы. Громадный интерес к экспозиции одной из ведущих капиталистических стран не ослабевал в течение всего времени проведения. Мы, тогда уже профессионалы, проектировщики-выставочники, воспринимали американскую экспозицию как объект внимательного изучения. Покрытая золотистой оболочкой большая купольная конструкция была выдающимся произведением современной архитектуры и инженерного



*Фрагмент экспозиции Р. Фаерштейна: павильон СССР на международной выставке «Связь-81» в Москве**

* Роман Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши "Кохинор" и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного».

искусства, чье появление в Москве оказало значительное влияние на советских художников-проектировщиков и их выставочную практику. <...>

Специально для выставки спроектировать купол, и спроектировать так, как это сделал Фуллер – из отдельных одинаковых оболочек собрать такую штуку! Это само по себе на всех профессионалов – и архитекторов, и художников, и нас, которые занимались конкретно выставочными делами, – конечно, произвело впечатление очень серьезное. <...> Фуллеровский купол в конце концов разобрали. Вместо него должны были вырасти новые строения, а перед нами встала очередная архитектурная задача – решить территорию выставочного центра. К моему опыту работы относится не только создание экспозиций в геодоме, но и – после его демонтажа – проектирование и установка на том же месте системы из нескольких куполов для выставки “Электро-82”. (...) Мы повторили лейтмотив, но в ином ракурсе: вместо одного строения было воздвигнуто пять маленьких купольных оболочек. Они были меньше фуллеровского геодома, но все-таки значительными по высоте – примерно три-четыре человеческих роста, – и при этом оставались внутри обозримыми. В пределах страны их никто изготовить не мог – сделали финны, но по нашему проекту.

Любовь Зимоненко. Помнишь, ты рассказывал, как их монтировали? Они лежали на земле, а потом подъемный кран брал их за верхушку и поднимал. Финны, как казалось нам, боги. Никогда еще в России купола так не работали»¹⁸.

Роман признается, что иногда удавалось, как он выражается, слямзить и у своих коллег. Например, когда была изобретена конструкция «шар-труба» (шарик с мно-

¹⁸ Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 74.

жеством дырок и трубка о двух концах), это новшество быстро подхватили остальные выставочники-дизайнеры. Другой пример, заглушки, помогавшие конструировать разнообразные скульптуры, третий – светодинамика.

Было бы странно, если бы Роман не пытался осмыслить особенности своей профессии и творчества, тем более что он учил других и делился опытом на известной Сенежской студии. Его соавтор по ряду проектов и друг Марк Коник в 1964-м стал руководителем мастерской средового дизайна Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР, больше известной у советских дизайнеров и архитекторов как Сенежская студия. С основателями этой школы-мастерской Е. А. Розенблюмом и К. М. Кантором, а также его преподавателями О. И. Генисаретским, В. Л. Глазычевым, А. Г. Раппапортом, Г. П. Щедровицким (моим учителем) я тоже был хорошо знаком. В частности, Карл Моисеевич Кантор давал отзыв на мою книгу «Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир» (2015, шестое издание; мне приятно, что студенты МАРХИ и сегодня пишут по этой книге рефераты).

Мой друг Вячеслав Глазычев, ученик Розенблюма, тоже преподававший на Сенежской студии, рассказывает о первых семинарах студии. «Мы все без различия возраста знали очень мало, но как при этом работало воображение, домыслившее содержание журналов из другого мира! Смею настаивать: как ни парадоксально, более чем слабая информированность о дизайне была мощным стимулом изобретательства в теории и экспериментальной практике. В этом особом искусстве у моего учителя не было равных, и я не раз поражался тому, как он мог составить верное представление о неизвестных вещах, опираясь почти исключительно на художественную интуицию и собственный проектный опыт... Съе-

хавшиеся со всего Союза художники-оформители привезли с собой темы текущих заказных проектов, были не прочь выслушать пару лекций, но в целом считали себя вполне профессиональными цеховиками. Перед нами была задача – выбить их всех из привычной колеи, сломать шаблоны поверхностных схематизмов. Разумеется, никаких методических образцов не имелось, и потому “штат” в составе Розенблюм, Кантор и я принял за основу концепцию “культурного шока”... С помощью лекций можно было наработать почтительное к нам отношение, но этого было явно недостаточно, и в ход шли разные средства»¹⁹.

Роман считал, что в те года в Москве было три проектировочных и отчасти учебных фирмы: КДОИ (Комбинат декоративно-оформительского искусства), «Сенеж» и Торговая палата, причем в КДОИ, конечно, проектировали, а не читали лекций. Тем не менее и фирма Романа много лет была школой обучения архитектурно-художественному проектированию не только для молодых специалистов, но и дипломированных архитекторов и художников, которые на практике осваивали то, чего они были лишены в высших учебных заведениях страны.

Но делиться опытом своей работы и творчества было невозможно, не осмысливая, что такое художественное проектирование и каким образом действует специалист в этой области. «В основе моего творчества, – пишет Роман, – обычно лежит проект. Здесь я выступаю как архитектор. Однако любой проект – и осуществленный и неосуществленный – это для меня еще и художественное произведение. Считаю, что в идеале архитектор, художник и дизайнер должны выступать в одном лице

¹⁹ Глазыхев В. Л. Опыт Сенежской студии. http://www.glazychyev.ru/publications/articles/2004-03-11_opyt_senezh_studii.htm

<...> В основе художественного проектирования – синтез архитектуры, изобразительного искусства и дизайна, что мы можем наблюдать на лучших примерах отечественной и зарубежной практики. В работах мастеров современной архитектуры часто пространственный объект становится своеобразной “скульптурой”, приобретая такие художественные качества, как выразительная форма, пластичность, цвет, игра материалов»²⁰. Иногда Роман говорил – «надо было спроектировать систему» – это задача архитектурная.

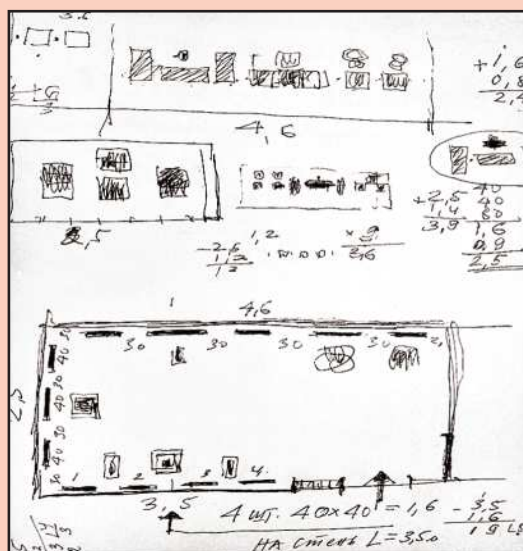
Марк Коник задавал своим слушателям такие же вопросы, как Роман: «Вы занимаетесь художественным проектированием? А что это такое? Понятно – дизайн, но ведь этим занимаются во ВНИИТЭ²¹? Ах, не совсем. А что вы делаете, занимаетесь городской средой? Понятно, но ведь этим занимаются институты Моспроекта? Ах, вы делаете это по-другому, вы еще и учите? Понятно, но ведь это делает Строгановка? Ах, есть разница? Понятно. Скажите, вы все время говорите про изобразительное искусство, вы, вероятно, имеете отношение к Союзу художников? Понятно, а я там спрашивал: кто у нас всем этим занимается? Мне ответили, что не знают. А что это у вас за выставка? Проект реконструкции и благоустройства города Н-ска? Понятно. А кто заказчик? Союз художников? Понятно. Спасибо. А можно к вам зайти еще раз, у вас, знаете, интересно»²².

На Сенеже Роман делился со слушателями, рассказывая об этапах художественного проектирования. Пер-

²⁰ Р. Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши “Кохинор” и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного».

²¹ Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики.

²² Коник М. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М.: «Индекс Дизайн & Пабблишинг», 2003.



Эскизы из записной книжки Р. Фаерштейна, 2004 г.

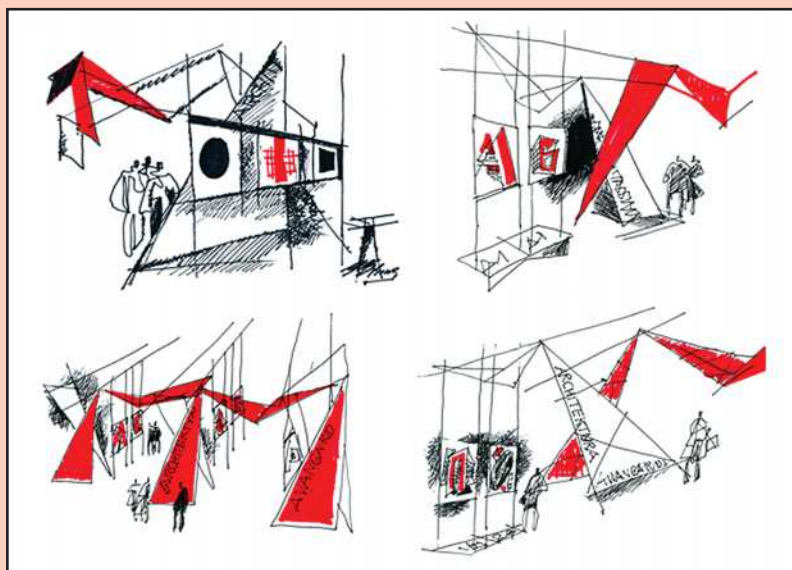
вый это *поиски и эскизирование*. Начинается с чистого листа и набросков. Я, – говорил Роман, – предпочитал в основном графические рисунки, черно-белые, реже в цвете. Тысячи вариантов, очень разные. Бессонные ночи, спутанные сны, в которых продолжаешь искать. Но вот что-то прорезалось, начинаешь разрабатывать и уточнять и опять менять. Наконец, вышли на финишную прямую, но только первого этапа.

Отступление

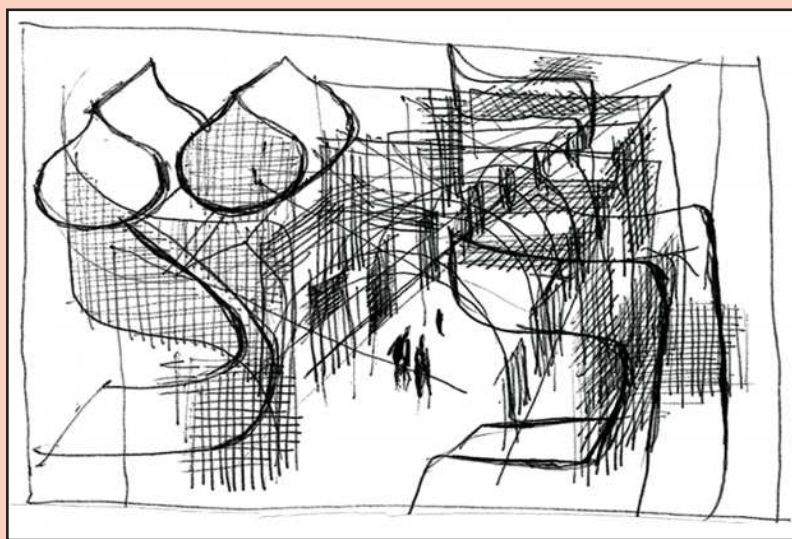
Характеристика эскизов

У эскиза несколько основных функций. Первая, он выступает в роли схемы, позволяющей выразить на бумаге, с одной стороны, замыслы и ценности проектировщика, с другой – некоторые требования, идущие от задания на проектирование. В этом отношении эскиз обеспечивает коммуникацию и кооперацию проектировщика с заказчиком. Что значит выразить на бумаге? Этот процесс можно охарактеризовать следующим образом: проектировщик переводит замыслы, ценности и требования, существующие в его сознании, а также сформулированные в техническом задании, в форму видения некоторого объекта. Практика проектирования показывает, что этот переход, так сказать, от *«проблемной и экзистенциальной ситуации»* архитектора и требований заказчика к полаганию (заданию) им некоторого *объекта* – не одномоментный акт, а серия проб, в ходе которых проектировщик находит все более удовлетворяющие его решения.

Вторая функция эскизов – конструирование и переконструирование заданного эскизом объекта, которое идет под влиянием поиска оптимальных решений, реализации задания на проектирование, реализации проектных норм и технических знаний, продолжающегося воплощения проектировщиком собственных замыслов и ценностей, наконец, выбора или разработки конструкций, необходимых для создания и функционирования проектируемого объекта. В отличие, скажем, от объектов изучения в науке, которые задаются как константные природные образования, объекты проектировщика –



Проектные эскизы к выставке «Большое А — Das grosse A: Ностальгия по русскому авангарду». Гамбург, 2005 г.



Фрагмент проектной концепции «Пространство Языка: Иврит». Гамбург, 1996 г.

это *объекты-конструкции*, т. е. их можно создавать и перестраивать по замыслу проектировщика.

Сложнее пояснить третью функцию эскизов. Эскизы как бы расчищают, высвобождают место для будущих знаний и решений. Действительно, проектировщик, решая свои задачи, приписывает заданному в эскизе объекту все новые и новые характеристики, которые он затем, если получается, постепенно воплощает в действительность. Так, проектировщик подразумевает, что эскиз будет детализирован, что «смежники» (проектировщики, разрабатывающие другие подсистемы; здесь налицо разделение труда внутри самого проектирования) предложат свои схемы или подпроект, которые придется вписать в исходный объект (как правило, это повлечет очередное уточнение или переконструирование), что на следующих стадиях проектирования пропорции объекта могут быть изменены в связи с простановкой размеров или выбором определенных конструкций и так далее и тому подобное. Получается, что в этой третьей функции эскиз *управляет* последующими характеристиками проектируемого объекта: они задаются таким образом, чтобы подкреплять и раскрывать характеристики объекта, заданного эскизом²³.

Этап второй – *макетирование*, его цель проверить замысел и первые разработки, увидеть конструкцию в объеме и глазами. Макетчиков довольно много, трудятся, изобретают. «Наконец закончили, – рассказывает Роман, – вижу в объеме и могу сверить эскизы с макетом будущего оригинала». Однажды мы с Романом обсуждали, что в настоящее время профессия макетчика, сотни и тысячи специалистов, подобно профессии машинистки, умерла, все делают на компьютере.

«Третий этап, – объяснял Роман слушателям Сенежа, – *разработка подготовительных (смежных) про-*

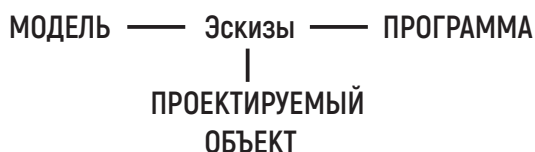
²³ Розин В. М. Проектирование и программирование. Методологическое исследование. Замысел. Разработка. Реализация. Исторический и социальный контекст. – М.: ЛЕНАНД, 2018. С. 39–40.

ектов и основного проекта, но уже с опорой на эскизы и макет».

Отступление

Логика проектирования

Проектировщик действует в своеобразном пространстве, заданном тремя «измерениями» – представлением *о проектируемом объекте, его моделях (проект как модель) и программе (проект как предписание для строителей)*.



Учтем и сказанное выше, а именно то, что, набрасывая эскизы, архитектор получает возможность реализовать свои ценности и идеалы, внести их и различные требования, предъявляемые к проектируемому объекту, в проектируемый объект. Сходно действуют и проектировщики-смежники, они, внося в проект свои идеи и ценности, перестраивают и уточняют исходно заданный архитектором объект. Здесь можно говорить не только о конструировании проектируемого объекта, но и его эволюции и «выращивании». Действительно, исходный эскиз проектируемого объекта попадает к проектировщикам смежникам, которые вносят в него свои идеи и разработки, потом все проектные материалы попадают снова к архитектору, который заново все осмысливает и дорабатывает. Доработанный архитектором проект снова идет смежниками и так далее, пока все не приходит к своеобразному консенсусу, а проект может быть передан строителям.

С помощью эскизов проектировщик создает объекты, затем, используя проектные знания, он превращает эскизы в модели, дальше на схемах и моделях идет конструирование объектов и их конкретизация (например, одни подсистемы вкладываются в другие, определяются и выбираются более эффективные конструкции, все кон-

струкции доводятся до «реальных», то есть наличных в производстве или тех, которые можно изготовить, и прочее).

Разговор о мышлении проектировщика предполагает также указание «логики» проектирования. Она складывается в результате осознания в образовании и в практике проектирования нескольких процессов.

– Процесса реализации, с одной стороны, внешних требований, замыслов и ценностей проектировщика, с другой – образцов проектирования (прототипов), проектных норм и технических знаний. Конструирование в проектировании идет в направлении постепенной реализации всех этих образований в логике «от абстрактного к конкретному», «от общих решений к детализированным», «от принципиальных решений к производным».

– *Процесса построения на основе эскизов и предварительных проектов моделей* двух родов. Первый класс – это модели, служащие для коммуникации проектировщика с заказчиком, а также с представителями утверждающих инстанций. Эти же модели используются как объекты-конструкции самими проектировщиками в ходе разработки проекта. Второй класс моделей (планы, разрезы, различные схемы, перечни оборудования и конструкций) задают не только различные срезы строения проектируемого объекта, но и *латентную программу его изготовления в материале*.

– Процесса разработки путем конструирования *функционирования* будущего объекта (в него входят природные процессы и процессы деятельности) с одновременной разработкой его *конструкции*, что предполагает соотнесение функций с конструкциями и обратно, конструкций с функциями.

– *Процесса нахождения оптимальных решений*, т. е. более экономичных, более системных, более красивых (эстетичных), более органичных, с точки зрения функционирования.

Четвертый этап – *разработка конструкций*. «Приходят, – рассказывает Роман, – конструкторы и начинают считать нагрузки и другие характеристики изделия с

тем, чтобы конструкции могли стоять, висеть, были раздвинуты и прочее. Пошли рабочие чертежи, горы чертежей, часть из которых оказываются предварительными и их выбрасывают, а часть уходит в производственные цеха уже для изготовления изделий».

Пятый этап – *изготовление по проектам изделия в материале*. В КДОИ были разные цеха, большое производство. Конкретным исполнителем выступает бригада, она по проекту должна воплотить в жизнь часто довольно сложную конструкцию и систему. Без вопрошания здесь было не обойтись, на каждом этапе задавались вопросы.

«На проектирование и изготовление одного объекта, – завершал Роман свой рассказ, – обычно уходил год напряженной работы многих специалистов. А в чем была моя роль? Главная идея, художественная разработка и организация, особенно на стадии реализации проекта. На этой стадии – настоящий сумасшедший дом, приходится часто и крепкое слово употребить».

Любовь Зимоненко. Да. Было дело: и матерился, и носился по цехам. Вдруг, звонит мне, чтобы дала совет. Но, несмотря на грубость и ругань, коллеги его уважали, за то, как он говорил, что работал «по гамбургскому счету».

Коник спрашивал: «Что считать результатом: проект или его реализацию? Каковы их взаимоотношения? Почему вообще художники обращаются к проектной форме высказывания? Ответить на эти вопросы могла бы муза художественного проектирования, но музы опекают древние профессии, а художественное проектирование, по справедливому замечанию одного из его наблюдателей, не профессия, а “движение”. Кстати, это обстоятельство, причиняя организационные муки, доставляет много творческих радостей. Источник этих радостей –

в обращении к языкам и средствам всех искусств, в их сопоставлении, отборе, “складывании” в то целое, что может стать проектом. Его многоязычный характер создает плодотворный климат для “межцехового” коллективного сотворчества. Художник-проектировщик выступает в этом коллективе как драматург и режиссер одновременно, устанавливая связи между различными языками, “участниками” будущего проекта.

В процессе этой работы художник-проектировщик выполняет еще одну функцию – функцию переводчика с одного языка на другой с задачей не потерять дух оригинала. Часто именно с перевода и начинается художественно-проектная деятельность. А первый объект перевода — задание на проектирование, поступающее, как правило, на “чужом” языке (в чертеже, текстах т. д.). В этом случае задание является лишь сигналом, включающим сознание художника.

Последний на основе этого задания начинает строить собственную программу действий... Проект “питается” образной и понятийной формами мышления, а их средства, зеркально отстоя друг от друга, многократно отражая друг друга, переплавляют материал каждой в голограмму проекта. И чем динамичнее этот процесс, чем содержательней культурное пространство, в котором он проходит, тем содержательней результат»²⁴.

Роман подчеркивал, что художественное проектирование обязательно предполагает умение рисовать, ориентироваться в цвете и скульптуре. Рисунками заполнены его многочисленные сохранившиеся записные книжки. А экспонаты, которые создавали выставочники, часто демонстрировались как художественные произведения, как пространственные скульптуры.

²⁴ Кони́к М. Архив одной мастерской. Сенежские опыты. М.: «Индекс Дизайн & Пабблишинг», 2003. Стр. 119.

На тайну рождения исходных идей, определяющих художественный проект, некоторый свет проливают два воспоминания Любы. Она с Романом должны были проектировать городскую среду (благоустройство дворов, переходов и прочее) районов Крылатское и Косино в Москве. Вдумываясь в слово «Крылатское» и вспоминая каталог японского художника Сусуми Сингу, рассказывала мне Люба, вышли на идею мобилей²⁵, которые должны не висеть в воздухе, а стоять на воде, песке и в пространстве. Применительно к нашему проекту мобили должны были структурировать и придать форму бульварам, пешеходным зонам, детским площадкам и пр. Слово «Косино» напомнило мне растение. Гуляя на выставке в Сокольниках, увидела заросли лопухов. Сорвала лист, высушила, и когда он подсох, выступил красивый скелет. Опираясь на эту подсказку, набросала генплан: сначала лист, затем бабочка... Сделала акцент на малые формы, которые должны были напоминать растения.

Второй кейс. Проект киосков торгового Дома «Рамзай». «Одно время Роман, – вспоминала Люба, – входил в художественный совет монументалистов. Мороженщикам нужны были киоски, и они пришли на худсовет с проектом, который зарубили, поскольку он был ужасно плохой. Но им нужно продавать мороженое. Вспомнили давно опробованный ход: тот, кто проект загробил, должен его и переделать. Сказать по правде, я Роману подсказала идею – держатели для книг, тубусы с уклоном. Мне показалась интересной такая форма, однако в проекте киоск поставлен вертикально, правда, с диагональным скосом, чтобы стекали дождь и снег. Идея есть, Роман спроектировал. Но как, спрашивается, эти киоски изготовить? Стали думать, и вышли на маму

25 Мобили – это подвешенные в воздухе конструкции, которые организуют пространство и восприятие человека.

одного из этих торговцев мороженым, которая работала в закрытой военной фирме, изготавливающей ракеты. У них оказались остатки труб от корпусов ракет. Их и взяли для изготовления киосков. Народ говорит, что киоски по форме похожи на брикеты эскимо. Но как видите, ассоциативные образы шли не от эскимо.

Работая с представителями государственных учреждений, Роман хорошо понимал значение институционализации. Художественное проектирование в СССР было в 1960–1970-е годы институционализировано и поэтому заняло достойное место среди других видов проектирования (типового, индивидуального, дизайнерского, градостроительного), а также художественного творчества. «Художественный проектировщик, – говорил Роман, – это не оформитель. Была создана секция художественного проектирования, выдавались премии, проводились конкурсы на “Лучшие работы года”. Нас признавали скульпторы и монументалисты, беря на выставки наши работы, хотя первоначально они представляли собой элементы выставочной среды».

Отступление

Исследование автором особенностей художественного проектирования

Я тоже пытался понять природу художественного проектирования, воспользовавшись для этого анализом практики дизайн-проектов комплексных и системных объектов, разрабатываемых во ВНИИТЭ.

Попытки художественного проектирования в нашей стране комплексных и системных объектов относятся к началу и середине 1970-х годов. Первый удачный опыт в этом отношении – это концепция и проект фирменного стиля ВО «Союзэлектроприбор». Почти с первых шагов формирования этой области практики обсуждается вопрос о специфике эстетического (художественного) плана комплексных и системных объектов.

Анализ дизайнерских концепций обнаруживает разное понимание эстетики комплексных и системных объектов. Одни дизайнеры сводят эстетический план системных и комплексных объектов к внешней форме изделий, понимаемой в традиционно-художественном ключе. С этим представлением тесно связано понимание эстетических ценностей как независимых от утилитарной оценки, как объективной характеристики художественной формы.

Другой подход к проблеме наиболее четко выразил Д. А. Азрикан. Назвав первый подход «изобразительно-декоративным», он пишет следующее: «Формирование эстетического мировоззрения происходит за рамками эстетического и требуют погружения во всю сложность социокультурной среды»²⁶. С его точки зрения система является эстетически совершенной, если в ней удалось воплотить такие принципы как *функциональность, целостность, совместимость, ненавязчивость, современность, гуманизованность деятельности и среды, рациональность* и т. п. Сюда же как необходимый момент, конечно, входит и «эстетика внешней формы», формулируемая на основе единых композиционных принципов, фирменной цветовой гаммы, системы визуальной информации и пр²⁷.

Третий подход к той же проблеме эстетического в дизайне демонстрируют В. Ф. Сидоренко и Л. А. Кузьмичев. Различая три типа эстетического отношения (эстетику целесообразности, смыслообразности и формообразности), они вводят понятие о «художественной программе», являющейся активным, творческим началом дизайнерской деятельности²⁸. Основная задача в этом случае – соединение художественного и проектного подхода, художественно-эстетических и проектных ценностей, их взаимная детерминация и оплодотворение. «Играя роль художника, – пишут эти авторы, – дизайнер одновременно остается исследователем, включающим эту роль в рациональные мо-

²⁶ Азрикан Д. А. С точки зрения проектирования. Труды ВНИИТЭ. Вып. 26. М., 1980. С. 145.

²⁷ Там же; Азрикан Д. А. Принципы формирования типажа пишущих машин. ВНИИТЭ. Вып. 35. М., 1982; Кузьмичев Л. А. Азрикан Д. А. Методика выбора объекта в дизайн-программах. ВНИИТЭ. Вып. 26., 1980.

²⁸ Сидоренко В. Ф. Кузьмичев Л. А. Дизайн-программа как тип культурно-художественной программы. Труды ВНИИТЭ. Вып. 25., С. 21.

дели, связывающие ее с социальным миром и заменяющие идеальные значения художественной модели мира реальными значениями научной модели»²⁹.

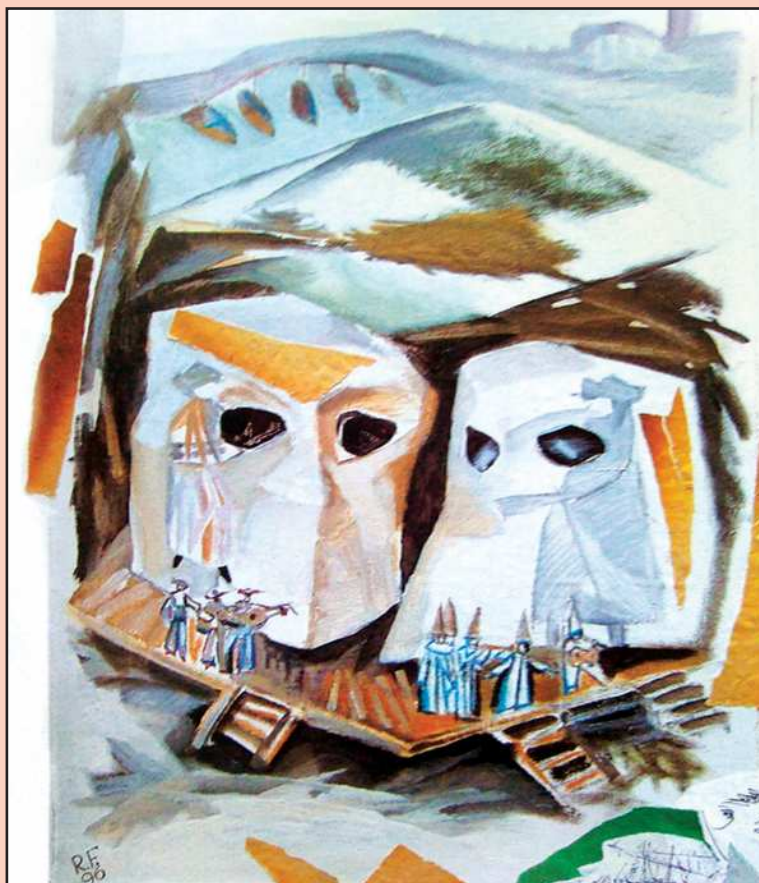
Тем не менее, дизайнер – это не художник, а именно дизайнер, он не может придать изделию самодовлеющее значение художественного произведения. Дизайнерское изделие хотя и произведение, но особое, в нем эстетические характеристики не образуют самостоятельной художественной реальности, но входят в переживаемый человеком «образ себя» и мир (предметную среду)³⁰. Именно переживание человеком себя и мира и есть тот контекст, смеситель, то пространство ценностей и бытования, где эстетические характеристики и аспекты органически сливаются с другими – утилитарными, функционально-деятельностными, когнитивными и т. п., где они воспринимаются и переживаются и в то же время неотделимы от других сторон предмета. В этом смысле известное высказывание – «надо проектировать не вещи, а переживания по поводу вещей», действительно, схватывает сокровенную суть дизайнерского творчества.

Но что значит проектировать эстетические переживания, как они возможны? Здесь можно вспомнить положение о том, что дизайнер, разрабатывая типологию изделия, воображает, художественно моделирует жизнь потребителя и его предметную среду. Воспроизводя культурные, художественные типы, разыгрывая сценарии их поведения и деятельности в среде, дизайнер проигрывает в художественно-проектной форме возможные переживания себя и мира. При этом, естественно, он реализует как общечеловеческие ценности, так и свои представления о хорошем дизайне, о прекрасном. Нельзя сказать, на каком именно этапе проектно-художественного творчества воплощаются эстетические ценности дизайнера и в какой конкретно форме; они реализуются постоянно и совместно с другими ценностями.

Как средство художественного синтеза эстетические ценности дизайнера имеют ряд особенностей. Во-первых, они погружают человека в определенную эстетическую реальность (заданную ус-

²⁹ Азрикан Д. А. Принципы формирования типажа пишущих машин. С. 60.

³⁰ Розин В. М. О природе эстетической ценности. Труды ВНИИТЭ. Вып. 37. М., 1982.



*Роман Фаерштейн. Из живописного цикла «Карнавал»
Гамбург, 2009 г.**

* Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко. Каталог выставки «Пространство искусства Германии». Гамбург 2009 (из архива автора).

ловностью дизайнерского жанра), где он полноценно переживает себя и предметный мир, представленный дизайнерским изделием. Во-вторых, задают определенные выразительные средства (стилевые, колористические, фактурные, ритмические, драматургические и т. п.), используемые дизайнером практически на всех этапах проектирования. В-третьих, индуцируют символы и образы, означающие и выражающие разные процессы и морфологические структуры проектируемого объекта. Например, в качестве подобных символов и образов могут выступать представления и образы природы, техники, искусства, культуры.



*Роман Фаерштейн. Художественный проект
«Пространство алфавита». Гамбург, 1995–1996 г.**

* Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко. Каталог выставки «Пространство искусства Германии». Гамбург 2009 (из архива автора).

Несмотря на наличие пропуска в большое государственное проектирование, в капиталистические страны Романа по пятому пункту (национальность) не пускали, для этих стран он был «невъездной». Другое дело социалистический лагерь. Люба прямо пишет, что в капиталистические страны даже в целях производственной необходимости поездка для Романа была закрыта именно как еврея, по идеологическим соображениям. Хотя сегодня, конечно, непонятно, что это за соображения. Сам Роман избегал подобного объяснения, ему как крупному проектировщику и художнику, в каком-то смысле государственнику, такая правда и формулировка были неприятны. Но он, безусловно, тяжело переживал подобные отказы: почему вместо него, автора проекта, должен ехать кто-то другой? Например, Роман был автором оформления ресторана в проекте Всемирной выставки в Монреале 1967 года, но его не включили в делегацию советских разработчиков проекта. Позже Роман не мог объяснить в Москве знакомому американскому архитектору, почему его не было в Монреале и почему он, как автор большого ресторана, «совсем небогатый человек». Понять чиновников от ЦК тоже было можно: вот еще, вероятно, рассуждали они в 1961 году, пустить Фаерштейна на выставку в Лондон, такая нерусская фамилия, что подумают капиталисты – в СССР хорошие проектировщики – одни евреи.

Люба отмечает, что и фамилию дочери они дали по деду – «Зимоненко», а не по отцу – Фаерштейн, хотя Роман своей фамилией гордился, и что одной из причин эмиграции был как раз антисемитизм. При этом она мне говорила, что тем не менее Роман Россию не ненавидел, относился к прошлому тепло и без иронии. Рассказывала она один и трагикомический случай.

Дело было в Варшаве, куда – как социалистическую страну – Романа пустили в 1976 году на выставку

Москва –столица СССР». Объявили, что для контроля выставку должен был посетить В. В. Гришин, первый секретарь Московского городского комитета КПСС, для того времени такая персона почти как сам Брежнев. Начался дикий переполох. У Ромы подскочило давление: он за многое отвечал, а народ кругом, вырвавшись на свободу, пил пиво и ходил навеселе. Роман был гипертоник, и от переживаний упал в обморок. Стали делать искусственное дыхание и так спяну налегали, что вывихнули руку. Кончилось тем, что Роман попал в больницу. Надо же такому случиться – как раз в это самое время в Москве умерла его любимая мать. Потом он много раз мне все говорил: «Мама не выдержала, когда я сознание потерял». После открытия выставки Роман вернулся в Москву, и Аня рассказала про бабушкину смерть. В результате опять гипертонический криз и опять больница. В Боткинской больнице Роман набросал рисунок – алкаши лежат в кровати с сеткой, чтобы не вываливались.

Отступление

Национальное самоопределение автора

Я родился в еврейской семье. Мой отец был убежденный коммунист и поэтому воспитывали нас с братом в духе интернационализма. Конечно, знал, что я – еврей, мне об этом постоянно напоминали (бытовой антисемитизм в послевоенной Москве был достаточно сильный), но совершенно не знал ни еврейского языка, ни еврейской истории, ни культуры. До армии и института я себя идентифицировал скорее с социалистическим государством и родиной. Помню, что когда умер Сталин, персонифицировавший «социалистический этнос», то и я, правда, на очень короткое время, почувствовал растерянность и подумал, а как будем жить?

Уже в армии и особенно в институте, когда я познакомился со своим будущим учителем, Георгием Петровичем Щедровицким, начал понимать, что понятия «советский народ» и «социалистическая родина»

и вся соответствующая фразеология – это идеологические конструкты, и что правящая элита, частично осознанно, частично бессознательно прикрывает с помощью этого дискурса истинное положение дел, характеризующееся деспотизмом, несправедливостью, нерациональным ведением хозяйства и экономики [к сожалению, хотя в настоящее время элита сменилась, почти все вернулось на «круги своя»]. Социалистический этнос для меня перестал существовать. Одновременно я стал размышлять, кто я есть, читать и думать не только о русской истории, но и еврейской.

Какой-то период, достаточно значительный, я в этническом отношении ни с кем себя твердо не идентифицировал. Конечно, я считал себя россиянином и понимал, что вырос в лоне русской культуры, говорю на русском языке, не свободен от социалистических реалий. В конце 1980-х – середине 1990-х годов появились в России и первые мои читатели. Кстати, именно поэтому, ощущая себя человеком русской культуры, я в 1970–1980-е годы однозначно решил для себя вопрос об эмиграции.

Но я был и еврей, причем не только по крови, но и по влиянию на меня родителей. Мой отец, Розин Мейер Абрамович, родился в еврейском местечке «Рудня», помимо обычной школы учился в хедере, умел читать и писать на древнееврейском, знал множество еврейских историй и притч, которые я от него слышал. Я стал приглядываться к русским евреям, читать литературу по еврейской истории и культуре. Наверное, в этот период меня можно было считать своего рода «этническим маргиналом»: и от социализма ушел и никуда еще не пришел.

В моем этническом самоопределении важную роль сыграла деловая игра, на которую меня пригласила моя приятельница, методолог Людмила Карнозова, а ее на это мероприятие подбил ее знакомый по «организационно-деятельностным играм» Симха (он же А. М. Томашпольский), преподававший предмет еврейская «традиция» в Московской еврейской школе. Цель игры должна была заключаться в выработке новой концепции для Московской еврейской школы.

Моим оппонентом на игре как раз и был Симха. Он относительно недавно приобщился к иудейской вере и поэтому был правее самого

Ребе. Такой штрих. Как-то он принес на игру новые томики Торы и всем нам подарил по Книге, очевидно, в надежде, что скоро увидит нас в синагоге. Но когда Симха понял, что мы не собираемся перековываться, то потребовал все Книги назад. Естественно, мы ему Тору не отдали. Так вот, Симха понимал еврейство однозначно: евреи – избранный народ, спасение в том, чтобы вернуться в лоно иудаизма, переселиться в Израиль, выучить эврит, жить в соответствии с Торой.

Теперь мое самоопределение, полученное после чтения научной литературы, а также споров и работы на самой игре. Я задавал себе такой вопрос: что такое вообще «российский еврей»? Или это еврей, только живущий в России, а в культурном отношении «инородец», как сегодня определяют евреев «левые и националисты», или полноценный россиянин, в жилах которого течет еврейская кровь (стопроцентная или разбавленная) подобно тому, как в жилах каждого русского, «если его хорошенько поскрести», кроме русской течет и иная кровь – татарская, польская, удмуртская, еврейская и т. д. Обсуждая вопрос об еврейской идентификации, А. Штайнзальц пишет:

«У еврейского народа в его современном состоянии нет общей страны проживания; его коренной язык для значительной части народа – язык культуры, но не живой, современный язык общения; с отходом евреев от религии исчезает даже культурная общность, поскольку еврейская культура является общей для народа только благодаря выраженной в ней религиозной основе»³¹. Хана Ротман подтверждает эту мысль, констатируя, что евреи, проживающие в СНГ, не ориентированы ни на религию, ни даже особенно на Израиль³².

В плане национальной идентификации евреев сегодня можно говорить о трех разных ориентациях. Первая – на традиционную еврейскую культуру, основанную на традициях и иудаизме. Социолог Р. Рывкина называет евреев с такой ориентацией «традиционными» (их оказалось примерно 2% от числа опрошенных российских евреев). «Они в той или иной мере религиозны и полностью или в большей

³¹ Штайнзальц А. Дом Иакова // Евреи и еврейство: Сб. историко-философских эссе. Иерусалим, 1991.

³² Ротман Х. Педагогический идеал еврейской школы.

степени идентифицировались с еврейской культурой, которая составляет основу их жизни.

Эти люди знают еврейскую историю и литературу, знают иврит и (или) идиш, соблюдают еврейские национальные традиции. Некоторые из них участвуют в работе еврейских общественных организаций, поддерживают связи с Израилем. Еврейство этих людей естественное, органичное. Оно не связано с какими-либо внешними обстоятельствами – такими, как подготовка к выезду из страны или др. Их религиозность и еврейство имманентны им, являются результатом семейного воспитания и собственного жизненного опыта. Все это они активно передают своим детям и внукам»³³. Именно эта категория евреев, как мы видим весьма малочисленная, склонна решать вопрос национальной идентификации в форме национально-культурной автономии.

Вторая ориентация российских евреев – на еврейство, как таковое (еврейский менталитет, мироощущение, принадлежность к еврейской истории, культуре, мировой еврейской диаспоре). Назовем это ориентацию «персоналистической» и «рациональной», поскольку она связана прежде всего с сознательной работой индивида, осознающего себя как еврея. Подобная идентификация подключает его к источникам энергии и значениям, превосходящим индивидуальные, выявляет персонажи и образцы поведения, на которые человек начинает ориентироваться (Христос, Эйнштейн, Томас Манн и т. д.), присоединяет к еврейскому сообществу, помещает в определенное пространство еврейской истории и культуры («По сути, оказывается, – замечает Штайнзальц, – что история еврейского народа есть, фактически, его единственная общая родина»³⁴). При этом важна не только интеллектуальная работа, но не меньше, если не больше – образ жизни. В данном случае мы имеем ввиду образ жизни и мысли, несколько напоминающие своеобразную специализацию человека в еврействе, подобно тому как специалист в каком-то деле (например, ученый или художник) специализируется в соответствующих занятиях, размышлениях, творчестве.

³³ Там же. С. 96.

³⁴ Штайнзальц А. Дом Иакова.

Как правило, рациональная (персоналистическая) идентификация российских евреев вполне органично уживается с их идентификацией как россиян (с принадлежностью к русской культуре). Здесь своя большая традиция, обусловленная тем, что российские евреи родились и живут в России, что владение русским языком предопределяет их сознание и мироощущение, наконец, нельзя не учитывать их активную роль (правда по-разному оцениваемую) в российской жизни и судьбе.

В интервью «Еврейской газете» за июнь 1994 г. писатель-еврей Александр Гельман сказал: «Я думаю по-русски, чувствую по-русски, но в самом складе, ритме, интонации мышления, наверняка сказывается еврейское начало, еврейское восприятие действительности»³⁵. А вот что там же по поводу Левитана заметил другой еврейский писатель Григорий Горин: «Исаак Левитан был великим русским художником! И сам о себе так и говорил... Когда ему говорили: но ты же еврей! Он говорил: да, я еврей. И что! И ничего. Умные люди соглашались, что он – великий русский художник и еврей!»³⁶. Наконец, ответ в этом номере газеты Аркадия Ставицкого: «... "русскоязычные" всегда жили языком, мыслями и болями России и такими уж наверняка останутся до самой смерти. За себя, по крайней мере, ручаюсь»³⁷.

Таким образом, русский еврей – это, по меткому выражению методолога М. В. Раца, «кентавр», то есть и русский, и еврей. Русский (россиянин) он исходно по рождению, владению языком, участию в российской жизни, еврей – в силу рациональной или традиционной идентификации (понятно, что «кентаврами» являются и другие националы, живущие в России – ханты, манси, татары, удмурты и т. д.). В этом отношении, когда некоторые дети Московской еврейской школы говорят, что их родина – не Россия, а Израиль и что все евреи должны вернуться на свою историческую родину, они демонстрируют хотя и встречающееся, но явно неадекватное, с точки зрения социального смысла и образования, понимание своей родины.

35 Рывкина Р. Евреи в постсоветской России – кто они? С. 54.

36 Там же. С. 54.

37 Там же. С. 55.

Итак, в конце 1990-х годов под влиянием описанной здесь работы я вынужден был самоопределиться. Да, я еврей и россиянин одновременно. Для меня наиболее органична рациональная ориентация в еврействе. Чтобы полноценно реализовать себя в этом качестве, много еще чего нужно сделать. Необходимым условием моего самоопределения выступило общение на игре, полемика с Симхой, продумывание разных точек зрения, почерпнутых в научных исследованиях. Мое самоопределение шло параллельно с самоопределением участников игры, а также преподавателей и даже учеников Московской еврейской школы, которые участвовали в игре или следили за ней. После игры вышла книга, которая тоже вызвала интерес и отчасти способствовала консолидации еврейской диаспоры в Москве³⁸.

³⁸ Думаю, даже создание Еврейского государства шло тем же путем: самоопределение думающих евреев в Западном мире, дискуссии и полемики, становление этнических групп и сообществ, создание идеологии сионизма и социальных практик, наконец, борьба и создание Еврейского государства.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЛЮБОВЬ ЗИМОНЕНКО ОБЫКНОВЕННАЯ ЕВРЕЙСКАЯ ИСТОРИЯ ТАЛАНТЛИВОГО ЧЕЛОВЕКА В СССР



ора Яковлевна, мама моей тети, родилась в еврейской семье в городишке Митава¹. Фамилия Доры – Левина – происходит от Леви, сына Якова, т. е. эта фамилия принадлежит колену Левитов, что у евреев очень почетно. Дора была тринадцатым ребенком в семье, последним. Воспитывала детей бабушка, а дедушка торговал мясными потрошками, развозил их на лошади по окрестностям и предлагал населению.

Кстати, и прадедушка автора ездил на лошади. Моя мама в книге «Мой век» пишет про него. «Моего деда по папиной линии звали Залман-Михаил Зиманенок. Два имени у него было из-за перенесенной в детстве болезни, когда он чуть не умер и выжил под другим именем. Он жил в Белоруссии в маленьком еврейском местечке Яновичи Витебской губернии. Ездил по деревням на телеге и скупал у крестьян пушнину – шкурки зайцев, белок, шкуры коров и лошадей. В то время меха и шкуры называли рухлядью. Рухлядь он сдавал подрядчику. Самому держать лошадь и телегу было накладно, и потому он брал их напрокат у подрядчи-

1

Митава – историческое название, в настоящее время г. Елгава (Латвия).

ка. Впрочем, случались плохие времена, когда мешки с рухлядью приходилось таскать на себе.

Был Залман среднего роста, широкоплеч и молчалив. На едкие замечания своей жены Ханны никогда не отвечал. Всю неделю разъезжая по деревням, он общался с белорусскими крестьянами и, по-видимому, нарушал какие-то религиозные установления, а потому всю субботу проводил в молитве. Я помню его по субботам в модельном одеянии с книгой в кожаном переплете, очень сосредоточенным и строгим. Нас, внуков, он очень любил.

Жену его, мою бабушку, звали Ханна Гдалиевич. Семья ее считалась высокородной, так как вела родословную от одного из родов Левитов. Это неоднократно повторялось и потому засело у меня в памяти.

Как так получилось, что высокородная Ханна вышла замуж за бедняка Залмана – по большой любви или женихов было мало – я не знаю, но жили они в Яновичах мирно и с большим достоинством. Бабушка держалась всегда очень уверенно, была она ладно скроена, очень опрятна, ходила в белоснежных блузках и косынках. По субботам делала пышную прическу из своих замечательных каштановых волос. В Яновичах ее почитали и обращались к ней за советом. Поймали рыбу с гвоздем в желудке – можно ли есть такую? Как Ханна скажет – так и делали»².

Семья Доры Левит была небогатой, но могла себе позволить иногда поесть получше. Люба вспоминает семейную поговорку, о которой ей рассказала Дора Яковлевна: «Reiche Menschen, kochen Eier» («Люди богатые, яйца варят») – таким образом, выразился в Риге больной мальчик, «увидев в завтраке семьи Левиных яички».

В 1914 году брат с десятью сестрами Доры эмигрировали в Америку, а сама Дора с сестрой Мильдой остались,

2 Геда Зимоненко. Мой век. М.: Книжники, 2013. С. 1. <https://www.rulit.me/books/moj-vek-read-505024-1.html>

чтобы ухаживать за больной сестрой Леей. Потом они переехали в Украину, во время Петлюры прятались от погромов на чердаке, наконец, Москва. Хотя после войны я был еще маленький, но хорошо помню Мильду Яковлевну и ее мужа, дядю Мишу. Их квартира была заставлена шляпками, которые делала на заказ Мильда Яковлевна, она считалась в Москве известной модисткой. Их сын – красавец Яша – ушел воевать и погиб в бою 26 июля 1944 года³.

³ Сохрани мои письма. Сборник писем евреев периода Великой Отечественной войны. Выпуск 2. М.: Цент и Фонд «Холокост»: МИК, 2010, С. 198–199.



*Яша Заславский (справа) с товарищем по госпиталю
1 ноября 1943 г.*

В 1926 году Дора Яковлевна вышла замуж за моего деда – Семена Захаровича Зимоненко. Хотя Дора Яковлевна говорила на трех языках (идиш, немецкий и латышский), русский она освоила не сразу. Но когда овладела им, стала прекрасной машинисткой, работала в ТАСС. Вскоре у деда с Дорой Яковлевной родилась дочь – Люба. Моя мама вспоминает первое знакомство в Москве с Дорой Яковлевной и Любой⁴.

«Дора Яковлевна оказалась молодой, полненькой, рыжеватой. Папа обнял меня и велел садиться за стол. Семья готовилась завтракать. Я оказалась лицом к детской кроватке, где стояла маленькая девочка в короткой рубашке. Я поняла, что это моя младшая сестричка. С очень серьезным личиком она наблюдала за мной. Дора Яковлевна разлила всем манную кашу, и мы начали есть. Какой же вкусной после двух дней голода показалась мне эта каша! И тут малышка вдруг очень четко и серьезно произнесла: «Не ешь нашу кашу». Все засмеялись, а я почувствовала, как с меня свалилось напряжение и настороженность последнего года. Чувство необычайной любви к этой малышке наполнило мое сердце.

Когда мой папа встретил в Москве Дору, ей было 17 лет. Они начали вместе жить. Дора не знала, что у Семена есть жена и дети. Как-то Дора была дома одна. Приходит юноша ее возраста и говорит: «А не здесь ли живет Семен Захарович?» – «Здесь, – отвечает Дора. – Вы на него похожи. Вы кто ему – брат?» А юноша отвечает: «Я его сын, из Симферополя приехал, меня тоже Сеня зовут». «Как – сын?!» – всплеснула руками Дора. Приходит Семен Захарович с работы, а Доры нет – она

⁴ До этого моя мама воспитывалась в семье своей тети. Но когда мужа тети, героя Гражданской войны Анисима Антоновича Дубинина, арестовали, тетя отправила маму из Ленинграда одну в Москву к отцу. Но мама сразу не поехала, а около года училась и работала пионервожатой в школе, где жила с разрешения директора школы в пионерской комнате. [Гедда Зимоненко. Мой век. С. 18–19.]

обиделась, что он ее обманывал, собрала вещи и ушла. Всю ночь Семен бегал по Москве, искал Дору. Нашел, покаялся и уговорил вернуться. А через год у них дочка Любушка родилась... Так что мой приезд Дора Яковлевна приняла уже философски»⁵.

Окончив школу, Люба поступила на подготовительные курсы в МАРХИ, где и встретила Романа. Как можно было не полюбить талантливого и обаятельного юношу? К счастью, любовь был взаимной, хотя молодым людям пришлось преодолеть много препятствий. «Папа, – вспоминает Люба, – мечтал, чтобы я училась в МАРХИ. На что мама мудро замечала: “Главное, чтобы Любочка не болела, а кем будет, не так важно”. Я папы немного боялась, но слушалась. Из окна нашего дома во Власьевском переулке была видна церковь. Отец мне приказывал: “Садись и рисуй церковь Власия, вечером – проверю!”»⁶

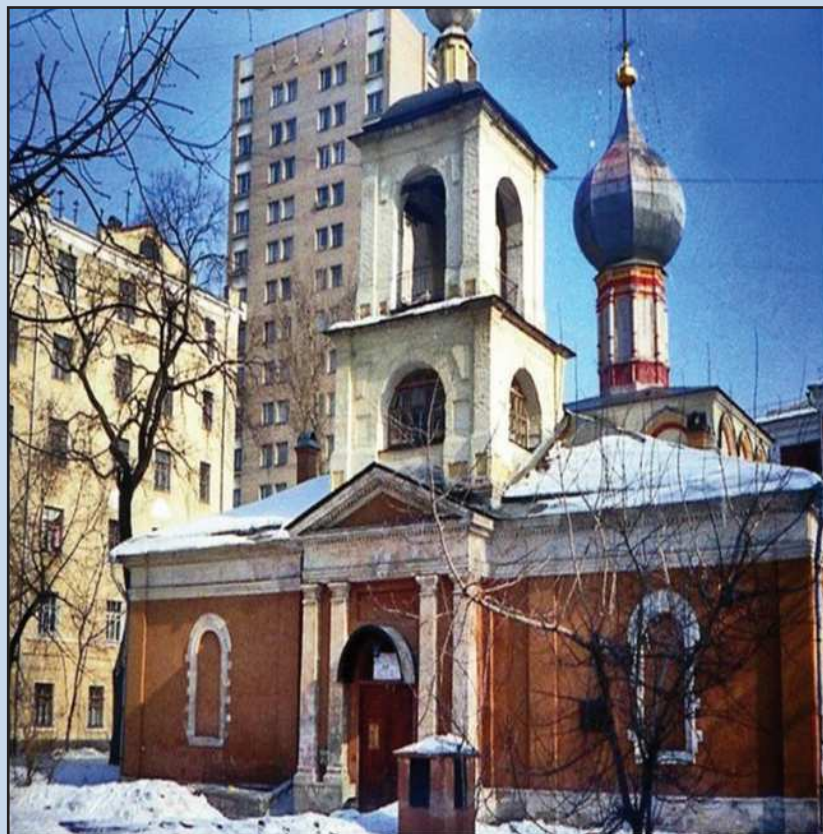
На подготовительном отделении – на экзамене по математике – Люба познакомилась с Романом. Он не знал, как решить задачку, и она написала ему шпаргалку. Поступила в МАРХИ, но училась так себе, не хватало культуры и воображения. Например, не могла долго понять, что такое план, пока сестра Геда ей не объяснила. Тогда мой дед решил перевести ее в другой

⁵ Геда Зимоненко. Мой век. С. 21.

⁶ После смерти Доры Яковлевны и деда в его комнате жила моя мама, а я, так как работал близко, иногда приходил к ней навестить и отдохнуть. Как-то раз, глядя на церковь Власия в лесах (как раз ее реставрировали), написал стихотворение:

*Так грустно стало,
За стеною музыка звучит.
Тебя, мой друг, не доставало.
Душа моя молчит.*

*Гляжу в арбатское окно:
Внизу одели храм.
Лесами жестов, как немой,
Он что-то шепчет нам.*



Церковь «Власия» во Власьевском переулке Арбата

институт, тоже на архитектурное отделение, надеясь на то, что Люба с Романом расстанется и он перестанет отрывать ее от учебы. Получилось все наоборот. Они встречались в метро, на Охотном ряду, до занятий. Потом Роман бежал на Кузнецкий в МАРХИ, а Люба ехала до Павелецкой в Строительный институт. И обычно они договаривались свидеться днем после учебы. Люба в основном проводила время в Архитектурном институте, а в свой ходила, ну чтобы отец не ругался. Такая большая любовь у них была, шесть лет мыкались до женитьбы.



Любовь Зимоненко на отдыхе в Закарпатье. 1950 г.

Атмосферу того времени хорошо передают и воспоминания Романа. «Вообще, – рассказывал он в интервью 2014 года, – как мне сейчас видится, после окончания войны, в МАРХИ было чудесное время, когда все были убеждены, что начинается новая жизнь. Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши “Кохинор” и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного.

На всех курсах рисунок был своеобразным “языком общения” студентов и преподавателей. Были в институте и Мастера, известные всему МАРХИ: Савва Бродский или Вадим Макаревич, передавшие свои таланты сыновьям – Александру Бродскому и Андрею Макаревичу. В институте началась настоящая, веселая, полнокровная жизнь. Именно на нашем курсе родился легендарный сатирический ансамбль архитекторов “Кохинор”. Именно в нашей группе Юлий Ранинский и Анатолий Шайхет сочиняли тексты и создавали сценарии для студии “Нашкурсфильм”. Помню куплеты про меня, исполнявшиеся “Кохинором”:

*Вот на стульчике Роман,
изогнув изящно стан,
он не в шутку, не в игрушку
белоснежную церквушку,
как учили на “Трубе”,
дал лопаточкой 6 В»⁷.*

Любовь к Роману моя тетя пронесла через всю свою жизнь. Известно, что быть женой творческого человека очень нелегко и вдвойне – женой руководителя мастерской в СССР, отвечающего за большие проекты и их реализацию. К тому же обаятельного, нравящегося

⁷ Роман Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши “Кохинор” и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного».



Любовь Зимоненко (справа) с подругами. 1950 г.



Любовь Зимоненко и Роман Фаерштейн с дочерью Анной



Любовь Зимоненко. Работа в управлении капитального строительства при Моссовете в 1953-1954 гг.



Любовь Зимоненко и Роман Фаерштейн — «стиляги» — на открытии выставки «Электро-технология». Москва, Сокольники

женщинам. Тем не менее Люба со всем этим справлялась, действуя, где хитростью, где терпением, где слезами, но основные силы ей давала любовь. А в подлинном чувстве даже преувеличение и идеализация любимого оправданы. Хорошая, талантливая и умная была выставка «Архитектура и монументальное искусство» в ЦДХ на Крымском в 1981 году, вспоминала Люба на одном из дней рождения моей мамы. Она признавалась, что не только поздравляла и восхищалась, но даже руку Роману поцеловала, так ей понравилось его творчество. «Безусловно, – говорила Люба, – мы с Аней помогали ему творить, и друзья знали, что у Романа есть немного занудная жена Люся и милый ребенок, что обоих он любит. Но главное, – вздыхала Люба, – все же он».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕМЕЙНОГО ТВОРЧЕСТВА. ОТ АВАНГАРДА И КОНСТРУКТИВИЗМА К ВЫСТАВОЧНОМУ ПРОСТРАНСТВУ И «НЕФИГУРАТИВНОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ»

Есть много общих проектов Любы и Романа, было немало проектов и одной Любы Зимоненко. Если для Романа формулой его творчества было художественное проектирование, то какая, спрашивается, формула выражала творчество моей тети? Она ведь не делала проектов больших выставок, а создавала отдельные инсталляции, композиции или интерьеры. И все же в ее произведениях чувствуется своеобразие и четкая художественная логика. Я долго ломал голову, что же это за логика. Пришел к определенному пониманию, которым и хочу поделиться. Возьмем для анализа два ее произведения «Коллаж на тему авангарда» из цикла «Ностальгия по русскому Авангарду» и текстильный объект из серии «Старые мелодии»¹.

¹ Каталог и диапроект: Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко «Пространство искусства: Германия. Художественное проектирование. Дизайн среды. Инсталляции. Живопись. Графика. Коллажи. Фотография». (Из архива автора).



Любовь Зимоненко. Коллаж на тему авангарда



Любовь Зимоненко. Старые мелодии. Текстиль

В первом произведении явно чувствуется влияние конструктивистов: простые геометрические фигуры и цвета, именно конструктивное построение на заданную тему. Но есть еще два важных момента. Первый. Отдельные виды общей конструкции подобно галактикам во Вселенной воспринимаются как движущиеся, разбегающиеся в разные стороны. Это достигается за счет прорезающих конструкцию двух взаимоперпендикулярных линий и специальной композиции видов и цветов (так фигуры, цвета и отдельные предметы композиции формируют образы, предполагающие разнонаправленные движения). Второй момент. Тем не менее разбегающиеся виды крепко между собой связаны в сознательно сконструированной образной системе. Согласен, чтобы увидеть разбегание видов нужно настроиться, проделать определенную работу анализа произведения.

Подумаем теперь, каким образом эти два решения влияют на сознание и видение зрителя. Разбегание конструктивистских видов должно вести к распадению сознания и видения на несколько несвязанных между собой целостностей (локальных реальностей), к своеобразной визуальной шизофрении. А организация их в систему, наоборот, к собиранию их в одном визуальном, смысловом поле (целостности).

Спрашивается, каким образом сознание разрешает этот конфликт, к какой реальности может отнести предъявленную художником конструкцию? Именно художник, но главным образом художник-концептуалист, приходит здесь на помощь. Люба указывает зрителю на эту реальность – «авангард» (AVANTGARDE) и в самом произведении, но также в названии произведения – «Ностальгия по русскому Авангарду». Тем самым, отсылает сознание зрителя к большому пласту

его знаний, представлений и переживаний, сформированных выставками авангардистов и конструктивистов, чтением соответствующей литературы, спорами и размышлениями по поводу этих видов искусства и творчества. Под влиянием представленного произведения этот пласт знаний и художественного опыта оживает, актуализируется, заставляет зрителя переживать, переместиться в интересный виртуальный мир авангарда.

Во втором произведении (на стр. 80) Люба отсылает зрителя к реальности – «Старые мелодии»,



Из записной книжки Романа Фаерштейна, 2005 г.

имея в виду реминисценции на тему еврейской религиозной жизни.

Любовь Семеновна отсылает к авангарду, а другие художники направляют зрителей к другим реальностям. Например, работающий в той же художественной логике Марк Шагал написал целую книгу «Моя жизнь», чтобы зритель почувствовал и увидел реальность, которая волновала великого художника. Кстати, виды Шагала разлетаются по небу и в пространстве в буквальном смысле. А вот в античности и эпохе Возрождения, где эта логика была изобретена, художники отсылали сознание зрителя к миру божественному.

Роман, тоже прекрасно владеющий этой техникой, часто подобно Шагалу отсылает, по сути, только к своему сознанию. Например, в представленном (на стр. 82) рисунке на равных правах сошлись, встретились автострада, индийский топорик и голова индейца. В сознании Романа эти визуальные содержания явно принадлежат совершенно разным психическим областям (реальностям), но художник извлек их и соединил в одной художественной реальности. Роман не указал, к какой реальности в данном случае он отсылает зрителя (название рисунка: «“топорик”, автострада»), но если бы такой вопрос был задан, я бы вместо него ответил – к реальности сознания Романа. Почему-то в момент создания данного произведения образы автострады, топорика и головы индейца всплыли на поверхность и притянулись друг к другу. Вряд ли, думаю, можно указать какую-то закономерность, механизм образования подобных соединений разных визуальных содержаний.

В другой записной книжке 2001 г. Роман явно отрабатывал технику подобных соединений (иллюстрации на стр. 84).



*Из записной книжки Романа Фаерштейна
Швейцария — Венеция — Милан, 04.2001 г.*



*Из записной книжки Романа Фаерштейна
Гамбург — Москва, 2009 г.*



*Из записной книжки Романа Фаерштейна
Биарриц — Франция, 2012 г.*

И мы видим в записных книжках 2009 и 2012 годов, какие интересные образы можно создавать на основе такой техники (иллюстрации на стр. 85–86).

Выше я отмечал, что центральным понятием Романа было «пространство». Но что это такое? Явно речь шла не о прямой перспективе и художественном пространстве классической живописи, а о пространстве выставочном и авангардистском. Но прежде о пространстве в традиционном понимании. Сделаю небольшой экскурс в историю вопроса.

В средние века основная коммуникация задавалась, как известно, отношением человека к Богу и Бога к человеку; в визуальном же плане это было ощущение, что Господь смотрит на человека, оценивает его поступки, направляет. Именно Бог был в центре мира, средоточием последнего. А человек – всего лишь восприимчивый образ Господа. Иконы и фрески в храме хорошо выражали это мироощущение и видение.

Коммуникация Возрождения иная. В центре мира человек, осознающий себя личностью. Он демиург и себя, и природы. Человек вышел на просторы океана, открывает новые земли и страны, которые он осваивает, реализуя себя как личность. Но чтобы все это делать, нужно знать законы и принципы, по которым Господь устроил мир. Для этого служит опыт и математика. Опыт показывал, что при удалении от зрителя тела уменьшаются и видятся хуже. Конечно, это замечалось и раньше, даже в античности. Но не служило основанием изображать видимое, учитывая это обстоятельство. Почему? А потому, что античный человек никогда не ставил себя в центр мира и не считал творцом вещей себя. В мире были боги, причем разные, люди и вещи. Их и нужно было изображать в логике подражания.

Теперь другая история и ситуация. Человек как личность в центре, он творит видимое, опыт подсказывает нужные отношения, математика позволяет их оформить в единство новой реальности – прямой перспективы. При этом главный план и бытие совпадает с личностью художника (это и есть центр мира), а значение всех остальных уменьшается по мере отдаления от этого главного центра. Образ окна, через который смотрит художник, и удаляющиеся, уменьшающиеся и ослабевающие виды неплохо схватывают это ощущение.

Новая ситуация с помощью схемы центральной перспективы выражается в новой реальности – живописного пространства, построенного в рамках концепции прямой перспективы. Но это была не единственная схема. Важной для ренессансного искусства была также схема совмещения прямой перспективы с сакральным планом. В картине Рафаэля «Обручении Марии» точка схода проходит в открытый дверной проем храма, что для зрителя того времени имело глубокий религиозный смысл. Поскольку через этот проем видно небо по другую сторону храма, точка схода зрительного луча оказывается связанной с идеей бесконечности Бога на небесах.

Важными являются также характеристики, которые задавали особенности новой художественной реальности. Это требование и рекомендации: создать «выпуклые и похожие на то, что изображается» образы; «написать историю и добиться органичности изображаемого («следует сначала связать каждую кость в живом существе, затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью»); «прежде чем одеть человека, надо сначала нарисовать его голым, а уже затем облекать его в одежды»; «в истории они должны быть согласованы друг с другом как по величине, так и по своим действиям»); «изобразить движения души;

правильно сочетать свет и тень, а также цвета; ориентироваться как на природу, так и на красоту»².

Если суммировать, то кратко смысл понятия пространства можно охарактеризовать так: он выражал новый способ реализации личности в картине мира новоевропейской культуры. Картина мира задавала идею природы и индивида, который природу изучал и осваивал. Освоение природы в семиотическом плане осуществлялось с помощью математики. На ее основе формировались видение и реальность природы и рассчитывалось перемещение человека. Обобщая: в понятие пространства входит, во-первых, представление о *перемещении*, во-вторых, *реализации личности*.

Особенности авангардного пространства. Я уже отмечал, что авангардисты и конструктивисты противопоставили старому миру новый, традиционной эстетике — новую, изображению мира противопоставили его творение. Они отказались от трактовки мира как прекрасной божественной картины в пользу его понимания как продуманной конструкции, созданной человеком в рамках инженерной деятельности и предназначенной для практической жизни масс. Эта жизнь понималась как органично связанная с современной техникой (с автомобилями, поездами и самолетами, с подъемными кранами и домами), с коллективным трудом, с соревнованием и конкуренцией, с праздниками, консолидирующими трудящихся.

Соответственно и пространство теперь должно было обеспечивать реализацию личности как атома коллектива и реализацию масс, а также как движение, понимаемое уже технически. Для создания такого пространства как нельзя лучше подходили концепции и приемы авангарда

² Лазарев В. Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Трактаты. Трактаты Альберти. — М., 1979. С. 494–495.



(цоколе)
мкл
рекне,
ша

2-й Щелковский переулок
Колпашниковский 4-й
Москва

Из записной книжки Романа Фаерштейна, 2012 г.

и конструктивизма. Визуальные образы, создающие разнонаправленные движения, позволили выразить переживания современного человека, перемещающегося с помощью современного транспорта, перед глазами которого быстро меняются ракурсы и виды. Образы конструкций и индустриальных объектов позволили реализовать и пережить новую деятельность и реальность – построение нового мира, соревнование социальных систем, организацию праздников и участие в них. Но каким образом эти движения и несовпадающие образы собирались и интегрировались в сознании в одно целое, на основе какой эстетики? Главным образом, посредством деятельности и переживаний личностью пространства, на основе эстетики авангарда и конструктивизма. Рассмотрим для примера следующий рисунок Романа, обладающий ясным пространственным эффектом (Рисунок на стр. 90).

Нетрудно заметить, что виды рисунка задают разнонаправленные движения: тротуар перед домом, скос перед дорожкой, стены и крыша дома, строения за домом, небо. Такие виды невозможно получить, придерживаясь одной точки зрения, для этого нужно обходить строения, подняться в воздух и пр.

В записных книжках Романа много и других рисунков, демонстрирующих интересные пространственные эффекты, в том числе и пространство, вывороченное на зрителя.

Отступление

С помощью каких приемов художники Возрождения изображали богов

Каждая религиозная эпоха нащупывает свое специфическое понимание Бога, святых, библейских событий, понимание, отвечающее мироощущению человека данной эпохи. При этом художник, вероятно, должен удерживать суть творческого задания: предьявить обычному

миру и человеку иной, горний мир, погрузить зрителя в реальность, где происходили необычные, мистические события и деяния. Как же организовать встречу двух миров: горнего и дольного, Бога и человека? Чем, к примеру, отличается Мадонна от прекрасных итальянских женщин, Христос – от обычных мужчин? У Леонардо да Винчи чем-то отличаются, у многих других художников – ничем.

Может быть, свет на эту проблему прольет анализ эстетических представлений Возрождения? Но здесь мы сталкиваемся с очередной загадкой. С одной стороны, теоретики искусства той эпохи трактуют красоту и прекрасное как нечто бестелесное и в этом смысле невидимое глазом, постигаемое скорее мистически. С другой – как писал Альберти: «Что же касается вещей, которые мы не можем видеть, никто не будет отрицать, что они никакого отношения к живописи не имеют. Живописец должен стараться изобразить только то, что видимо»³. Первую точку зрения, например, отчетливо выражает Марсилио Фичино и Аньоло Фиренциоло. «Как я часто повторял, – пишет Марсилио Фичино, – блеск и красота лица Божия в ангеле, душе или материальном мире должны быть названы всеобщей красотой, а всеобщее устремление к этой красоте должно быть названо любовью. Мы не сомневаемся, что эта красота повсюду бестелесна, ибо ни для кого нет сомнения, что в ангеле и душе нет ничего телесного, и в телах она также нетелесна... Что же такое, наконец, красота тела? Деятельность [actus], жизненность [vivacitas] и некая прелесть [gratia], блистающие в нем от вливающейся в него идеи»⁴.

В трактате Аньоло Фиренцуолы «О красотах женщин» одна из участниц диалога называет воображаемую красавицу, которую ведущий дискуссию предлагает при написании картины составлять из изображений прекрасных частей тела других женщин, попросту «химерой». В ответ ведущий восклицает: «Вы не могли сказать лучше, чем сказав: химера, ибо, подобно тому, как химера воображается, но не встречается, так и та красавица, которую мы собираемся создать,

³ Данилова И. Е. О композиции итальянской картины кватроченто. // Советское искусствознание 73. М., 1974.

⁴ Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1. С. 502, 505.

будет воображаться, но не будет встречаться, мы увидим скорее то, что требуется иметь, чтобы быть красивой, чем то, что имеется...»⁵.

Итак, красота бестелесна и химерична, это отблеск идеи, божественного сияния, идеал красоты. Подобную сущность можно схватить, вероятно, не глазом, а духовным органом, наблюдая не за природой, а постигая замыслы Бога. Однако Леонардо пишет: «Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира?»⁶. А рекомендации Леона-Баттиста Альберти предполагают изучение именно природы: «Итак, в каждой картине нужно соблюдать, чтобы всякий член выполнял свое назначение и чтобы ни один хотя бы малейший его сустав не оставался в бездействии. Члены же мертвецов должны быть мертвыми до кончиков ногтей, а у живых мельчайшая часть должна быть живой»⁷.

Как же совместить эти два противоположных понимания красоты? И как с точки зрения такого понимания красоты изображать Бога и святых? Может быть, исходя из распространенной в период Возрождения идеи, что «Бог проявляется в вещах»? Как писал Джордано Бруно: «...мудрецы знали, что Бог находится в вещах, и что божественность, скрытая в природе... приобщает ее предметы к своему бытию, разуму, жизни»⁸.

Но есть еще одна странность в эстетических воззрениях той эпохи. Хотя художники Возрождения чаще всего писали о «подражании» и «изображении», но понимали они свое творчество, прежде всего, как «творение». «Если живописец, – писал Леонардо, – пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские или смешные, то и над ними он властелин и бог»⁹. Иначе говоря, художник эпохи Возрождения ощущает себя Творцом. В предыдущих культурах (античной и средневековой) Творец – только Бог, все, что можно помыслить, уже создано Богом, ху-

5 *Фиренцуола А. О красотах женщин // История эстетики. С. 565.*

6 *Леонардо да Винчи. Книга о живописи. // История эстетики.*

7 *Альберти Леон-Батиста. Три книги о живописи //История эстетики. С. 529.*

8 *Бруно Дж. Изгнание торжествующего зверя. Спб., 1914. С. 164.*

9 *Леонардо да Винчи. Цит. соч. С. 543.*

дожник, выделявая свои «произведения», только подражает Творцу, он всего лишь выявляет в материале творения Бога. Иначе мыслит художник Возрождения. «Инженер и художник теперь, – отмечает Пиама Гайдено, – это не просто “техник”, каким он был в древности и в Средние века, это – Творец. В своей деятельности он не просто создает жизненные удобства – он, подобно божественному творцу, творит само бытие: красоту и уродство, смешное и жалкое, а по существу он мог бы сотворить даже светила... Художник подражает теперь не столько созданиям Бога, что, конечно, тоже имеет место, – он подражает самому творчеству Бога: в созданиях Бога, т. е. природных вещах, он стремится теперь увидеть закон их построения»¹⁰.

Но за счет каких художественных средств и приемов художники Возрождения творили и изображали божественный мир, создавая человека с событиями, отраженными в Старом и Новом завете? Во-первых, они брали за образец природу и человека, но не обычных, а, так сказать, эзотерически и научно претворенных. Образцом человека (как прообраза Бога и святых) выступает сам художник-эзотерик, поэтому, например, не случайно, что Мадонны и святые у Леонардо похожи на него. Образцом природы выступает, конечно, природа, но описанная в математике и механике. Искусствовед Т. Знамеровская показывает: значение научных представлений в искусстве Возрождения было столь значительно, что при расхождении свидетельств глаза и научного знания предпочтение отдавалось последнему. Акцент, считает она, делался на том, что соответствовало «рационалистическому и метафизическому характеру мышления, присущему в то время эмпирическому познанию и научному осмыслению природы»¹¹.

Во-вторых, художники создавали настоящую иллюзию видения иного мира – божественного, мистического. Какими свойствами в представлении художника того времени должен был обладать этот горный мир? Населяющие его небожители (Бог и святые) должны

¹⁰ Гайдено П. П. Эволюция понятия науки. М., 1980. С. 516.

¹¹ Знамеровская Т. Проблема кватроченто и творчество Мазаччо. // Сов. Ис. 73. С. 153–155.

быть совершенными, излучать Свет, не иметь веса или просто летать, не восприниматься обычными глазами (в тоже же время их как-то нужно было видеть) и, наоборот, восприниматься мистически и космически. Проще всего в ренессансной живописи решались проблемы светоизлучения: по старинке, как в средневековом искусстве – с помощью изображения светящегося нимба или световых лучей мистического света, более тонко с помощью приемов парадоксального освещения. Например, в «Тайной вечери» Леонардо да Винчи реальный источник света находится за спиной Христа (свет идет из проема трех окон), но лица апостолов и самого Христа, расположенных спиной к проему, не затенены, а, напротив, озарены. Так лица могут быть освещены только в том случае, если их освещает лицо Христа, расположенного в центре композиции. Однако лучи света от Христа не идут, их роль выполняет освещение окон, под это освещение Леонардо искусно замаскировал мистическое сияние, излучаемое лицом Христа.

Изящное решение еще в конце средневековья нашли художники, чтобы создать иллюзию космичности, несоизмеримости Бога (Мадонны, святых) и человека. Это наличие двух планов: переднего, где находится Бог, изображенный крупным планом, и заднего, находящегося как бы на пределе зрительных возможностей, почти на горизонте (на этом втором плане протекает обычная земная жизнь). Связь этих планов осуществляется и одновременно маскируется (ведь все-таки это переход из одного мира в другой) с помощью изображения проема окна или изображения второго плана на фоне фигуры Бога. И опять же Леонардо помимо данного приема изобретает еще один, весьма тонкий. На его картинах и фресках земной пейзаж с помощью цветовой переклички (подобия) как бы перетекает на фигуру Бога и наоборот. В результате возникает иллюзия единства земной природы и Бога, понимания природы как инобытия Бога.

Различные приемы используют художники Возрождения для создания иллюзии легкости и полетности, без которой Бог и святые выглядели бы неправдоподобно. Это и развевающиеся как при полете одежды, и стартующие вверх движения фигур, и отсутствие

напряжения рук, поддерживающих младенца-Христа или тело Христа, которого снимают с распятия и другие.

Однако наиболее сильный прием, по-моему, еще не отмеченный искусствоведами, создание эффекта иного, мистического мира. На самом деле этот эффект впервые был изобретен античными скульптурами, художники Ренессанса его переоткрывают, причем в живописи. Эффект иного, мистического мира создается за счет художественных приемов, не позволяющих осуществить то, что можно назвать, «визуальной сборкой». Рассмотрим этот прием подробнее. Павел Флоренский, анализируя обратную и прямую перспективу, отметил, что хотя наше видение целостно и символично, напротив, визуальное восприятие дискретно, мозаично, не-



Фреска из Помпеи

целостно. Но в обычных условиях восприятие одних локальных фрагментов действительности, событий и ситуаций поддерживает и укрепляет восприятие других. Например, при общении и восприятии другого человека мы видим множество отдельных локальных «видов»: его взгляд, выражение лица, различные движения рук и тела, фоновые «виды» и т. д. При этом все эти «виды» не только не противоречат друг другу, но наоборот подтверждают одни другие (так, например, направление взгляда собеседника подкрепляется мимикой его лица и жестикуляцией рук и легким наклоном на нас его фигуры).

В результате становится возможным визуальная сборка и целостное видение. Посмотрим теперь на картины художников Возрождения и скульптуры античности.

Если вы захотите поймать взгляд лица, представленного на картине или в скульптуре того времени, в подавляющем большинстве это сделать не удастся. Не собираются в целостность и отдельные виды, они все друг другу противоречат: отдельные визуальные мизансцены, группы лиц, направление взгляда отдельного персонажа, выражение его лица, его мимика, жестикуляция рук, позы и движения тела, фоновые виды – все это не связано друг с другом, существует (и тематически и визуально) само по себе, разбегается. За счет этого создается странный эффект. Мы видим происходящее на картине и в тоже время не видим, наш глаз не может собрать разные виды, он как бы наталкивается на невидимую преграду. Но в результате и создается эффект иного, мистического мира, отчасти усиленный условностью поз и движений, а также отсутствием индивидуальности в изображении лиц (вспомним идею химеры).

Я попробовал охарактеризовать один из способов создания Любовью Семеновной произведений искусства. У нее есть и другие способы, но мне кажется, что всегда в ее творчестве сохраняется установка на гармоничную сборку разбегающихся художественных видов и отсылка к дремлющим пластам сознания зри-

теля, даже тогда, когда реальность этого сознания почти невозможно охарактеризовать словами, как например, в абстрактной живописи¹².

Впрочем, рассмотренный здесь способ сложился, конечно, не сразу, кажется, только во второй жизни. На излете первой, еще в СССР, в 1990 году Люба пишет: «На выставке современного французского искусства я нашла аннотации к работам, очень близкие мне:

Вот эти мысли в свободной интерпретации.

1. Попытка выйти за пределы массовой культуры, доступной всем, входящей в каждый дом.

2. Неожиданная роль предмета – покинуть быт, подняться в “инобытие” искусства – художественный эксперимент.

3. Природу “вещи” надо переосмыслить, пропустить сквозь фильтр искусства.

4. Предмет цивилизации, отслужив свой недолгий век, лишившись привычных функций, становится инструментом искусства.

5. Тема трансформации – эксперимент с предметами повседневной действительности.

6. Многомерное пространство с ритмом регулярных повторений.

7. В обыденном контексте вещь воспринимается как предмет, извлеченный со свалки, но в очищенном пространстве искусства – это знак, символ, пластический поиск.

8. Пространственное мышление провоцирует на размышление об особенностях художественного пространства.

¹² В творчестве Любви Зимоненко органично соединяется эстетика авангарда и конструктивизма с классической эстетикой. Ее полотна очень красивые, стильны и одновременно современные. В одной из записных книжек Роман пишет, что Л. С. раздает бесплатно свои произведения знакомым, хотя на эти шедевры был затрачен большой труд и стоят они очень дорого.



*Любовь Зимоненко Из цикла «Абстрактные мотивы».
Гамбург, 1993—1996 гг.**

* Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко. Каталог выставки «Пространство искусства Германии». Гамбург 2009 (из архива автора)

9. Прихотливая игра элементов толкает на подсознательное эстетическое восприятие произведения.

10. Эти произведения имеют экстрасенсорное значение. Они передают мысли на расстоянии, провоцируют на “инакомыслие”»¹³

Итак, сознание художника и дизайнера неоднородно, содержит множество несвязанных содержаний и реалий. Но вот художник создает произведение, начиная сводить друг с другом эти содержания (в его сознании они притягиваются друг к другу). Он строит на их основе реальность, в рамках которой каждое содержание живет своей жизнью как художественное событие, и в то же время входит во взаимодействие с другими содержаниями и реалиями. Как, например, у Романа – и топорик американского индейца, и автострада, и голова индейца.

Отступление

Сходные приемы построения художественного произведения мы можем найти в современной литературе, например, в творчестве Гузель Яхиной.

В прошлом году вышел новый роман Гузель Яхиной «Дети мои». Этот роман, пишет критик Наталья Ломакина, «вторая книга молодой писательницы Гузель Яхиной, лауреата премий “Большая книга” и “Ясная Поляна” за дебютный роман “Зулейха открывает глаза”. Новый роман Яхиной – об истории поволжских немцев в первой половине XX века. После тяжких испытаний Якоб Бах, школьный учитель, отвернулся от мира и принял обет молчания. Свою единственную дочь Анче он растит на уединенном хуторе, в степной глуши. Он живет тихо и спокойно, пишет сказки и ищет умиротворения. Но волшебные сказки шульмейстера Баха странным образом воплощаются в реальности»¹⁴.

¹³ Любовь Зимоненко. Альбом. Московская организация Союза художников РСФСР. Изд. «Советский художник». 1990.

¹⁴ <https://krupaspb.ru/zhurnal-piterbook/intervyu/spornaya-kniga-guzel-yahina-deti-moi.html> [Журнал «ПИТЕРBOOK» Мнения. Спорная книга: Гузель Яхина, «Дети мои»].

Надо сказать, что реакция читателей и критиков на этот роман была неоднозначная. Многие не смогли воспринять художественную реальность романа как целое; например, им показалось, что некоторые темы, например, касающиеся Сталина, истории поволжских немцев, коллективизации, а также немецких сказок, противоречили главному сюжету, в котором рассказывается о жизни Баха, его любви к жене и детям, их воспитании. Некоторые критики прямо обвинили писательницу, что ей не удалось построить убедительный и правдоподобный художественный мир. Мне понятны сомнения читателей, которые говорят, что темы настолько разные по содержанию, что воспринять их в целостности, как правдоподобную реальность не получается. Правда, про себя я так сказать не могу.

Давая интервью Анастасии Скорондаевой, Гузель Яхина, в частности, говорит. «Задумка была такая: создать вымышленную историю, которая – как мозаика – вся состояла бы из кусочков правды (достоверного бытописания, аутентичных деталей, реальных фактов и цифр...). Поэтому даже самые мелкие элементы романа “Дети мои” (и цитаты из Постановлений ЦК, и методы народной медицины поволжских немцев, и кулинарные рецепты, и тексты шванков, и ругательства, которые используют колонисты) – все это правда, собранная по газетам того времени, мемуарам, научным трудам, книгам, музеям»¹⁵.

С точки зрения традиционной литературной поэтики, художник должен описывать реальную жизнь, а не то, что у него в голове и в плане личной озабоченности. Придерживаясь такого понимания, оппонент Яхиной может сказать: «Мало ли что интересует Гузель (а ее, судя по многим интервью, интересуют самые разные вещи – и история немецких колоний, и поступки Сталина, и судьбы маленьких людей, и перипетии любви, и воспитание детей, и ужасы социалистических преобразований). Как художник она должна выбрать какую-нибудь одну реальность и правдиво ее описать, как, например, Яхина это сделала в своем первом романе “Зулейха открывает глаза”, поэтому-то

¹⁵ <https://godliterary.ru/public-post/po-pravilam-diktatora> (Анастасия Скорондаева / РГ Гузель Яхина: по правилам «Диктатора»).

его и перевели на 20 языков мира. Вместо этого автор книги “Дети мои” пытается “объять необъятное”, в результате, как она сама говорит, у нее получается мозаика. Мало того, Яхина возлагает на читателя задачу разобраться во всей этой каше, говоря, что *“читатель сам должен понять, что происходит на самом деле, а что – лишь в воображении героя”*¹⁶. На самом же деле, сделать художественную реальность понятной и естественной для читателя – задача художника, а не читателя. Вероятно, правы те, кто говорит, что роман непонятен».

Аргументы моего оппонента достаточно серьезные, но я бы обратил внимание, что он все же исходит из традиционного понимания литературной поэтики и художественной реальности. В настоящее же время наряду с этой традицией складывается новая, ее условно можно назвать «феноменологической». Не удивительно, что феноменологическое мышление очень похоже на авангардистское и конструктивистское, оно тоже формировалось в оппозиции к традиционному философскому подходу, *переключая научное мышление на личность*. Как я писал в «Вопросах философии», феноменолог идет не от противостоящего ему мира, а от собственной личности. Она и задает целое, ход мысли. Различные методы для него только средства его работы и движения. Безусловно, он их использует, но они не определяют целое. Целое задается его экзистенциальными проблемами, актуализированным для ответа на эти проблемы опытом, самой работой мысли. При этом единицей феноменологической работы является «тема», которая продумывается и разрабатывается; переход одной темы к другой обусловлен не логикой предмета, о котором идет повествование, а видением феноменолога¹⁷.

Могу предположить, что, если в первом романе Гузель Яхина мыслила и работала в рамках классической парадигмы литературного творчества, то во втором она мыслит феноменологически, и никак иначе автор романа «Дети мои» не могла бы реализовать свое

¹⁶ <https://godliteratury.ru/public-post/po-pravilam-diktatora> (Анастасия Скорондаева / РГ Гузель Яхина: по правилам «Диктатора»).

¹⁷ Розин В. М. Феноменология глазами методолога // Вопросы философии, 2008, № 5. С. 116–126.

видение и разрешить волновавшие ее экзистенциальные проблемы. Соответственно, перед нами и новая художественная реальность. Скажу осторожнее: относительно новая, можно вспомнить, к примеру, романы типа «Маятник Фуко» Умберто Эко или «Шопенгауэр как лекарство» Ирвина Ялома, которые, на мой взгляд, выполнены в той же феноменологической манере.

Вопрос же о понятности и роли в этом процесс самого читателя не простой. Специфическая особенность новой, феноменологической художественной реальности – негомогенность отдельных содержаний и тем, а также латентный образ личности автора, который угадывается за этой реальностью. Безусловно, автор «феноменологического произведения» должен помогать читателю, увидеть и то и другое. Но он часто сам не знает, что мыслит и говорит как феноменолог, и не знает, что в его романе может вызвать непонимание и затруднения у читателя. Поэтому-то Гузель Яхина и говорит: «Читатель сам должен понять, что происходит на самом деле, а что – лишь в воображении героя».

А я бы добавил: он должен сам собрать в одно целое разные темы и сюжеты романа, и подспорьем в решение этой непростой задачи для него может служить образ личности автора, который, правда, читатель должен воссоздать опять же сам. Но понимая это, автор должен приложить все усилия, чтобы помочь читателю. Большую роль здесь, вероятно, играет художественная форма. Она в романе «Дети мои», действительно, довольно сложная.

Может показаться, что это отступление, также как и идущее ниже о творчестве Гоголя не имеют прямого отношения к теме книги. Но это не так. Жанры и виды искусства разные, но искусство как творчество в историческом времени едино. Авангард, конструктивизм, более поздний постмодернизм имеют общие черты, проявляющиеся в самых разных видах искусства и жанрах. Идущее от личности художника и принципов феноменологии литературное творчество (не только Гоголя и Яхиной, но и многих других писателей), позволяет луч-

ше высветить и понять сходные приемы и логику пионеров фигуративного (изобразительного) искусства¹⁸.

Так вот, предполагаю, что в творчестве Романа и Любы в логике современного авангарда и конструктивизма, которые можно считать видом «фигуративной феноменологии», реализовались указанные выше проблемы и содержание их личности. На первый взгляд кажется, что в этом выражении – «фигуративная феноменология» – есть противоречие. Как это так, если феноменологический подход, то сознание, утверждают представители этого подхода, должно быть «очищено от предпосылок», в том числе и от фигуративности (изобразительности). Если однако – фигуративный подход, то причем здесь феноменология. Но к моему удивлению, в одной из записных книжек Романа я наткнулся на следующую запись.

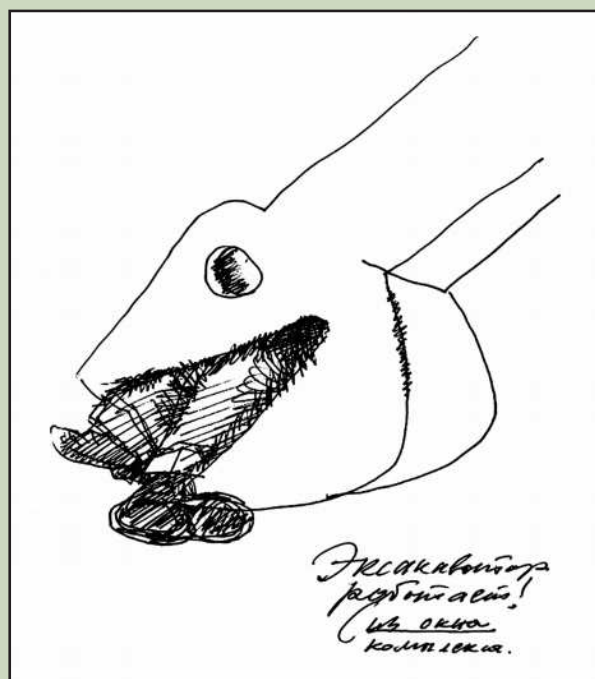
«Судьба сложилась так, что евреи составили значительную часть русского авангардного искусства 10–20-х годов 20 века. Золотой сердцевиной были выходцы из “Витебской школы” – питомцы Иегуды Пэн. Молодые люди из еврейской черты оседлости покорили мир своим искусством, основанном на НЕФИГУРАТИВНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ ЭТОГО МИРА»¹⁹. Опять не менее парадоксальное наименование – «нефигуративное изображение». Однако понятно, что если авангардист и конструктивист, с одной стороны, заставляет сознание зрителя блуждать в поисках фигуративной реальности, а с другой – отсылает, как, например, Шагал, к своей личности (а сознание нефигуративно), то сборка видения приобретает парадоксальные черты,

¹⁸ Фигуративное искусство (от лат. *figura* – внешний вид, образ) – произведения живописи, скульптуры или графики, в которых, в отличие от отвлечённой орнаментики и абстрактного искусства, присутствует изобразительное (фигуративное) начало – сходство с объектами реальности. https://bigenc.ru/fine_art/text/4710683

¹⁹ Из записной книжки Романа Фаерштейна, 2011–2012 гг.

что весьма точно выражает Роман, говоря о нефигуративном изображении авангардистов. В той же записной книжке через несколько страниц идет такой рисунок.

Спрашивается, что здесь Роман изобразил? Работающий экскаватор? Динозавра, проглатывающего человека? Думаю, вероятнее всего, «складку сознания», как говорят феноменологи, возникшую в результате схождения в сознании самых разных идей и пережива-



Из записной книжки Романа Фаерштейна, 2011–2012 гг.

ний (читатель может поупражняться сам, осмысливая и перечисляя их).

В сознании Романа и Любы по-разному соединялись и взаимодействовали между собой искусство и архитектура, искусство и конструктивизм, искусство и реалии еврейской культуры, архитектура с иудаистской, точнее каббалистической идеей алфавита (каббалисты считают, что мир подчиняется числовым и языковым закономерностям) и т. д.



*Текстильные объекты Любови Зимоненко
Фестиваль «Женщины в искусстве современного мира»
Центральный дом художника. Москва, 2013 г.*



Проект «Музея пятиэтажек»

Мне не хотелось бы, чтобы читатель думал, что Любовь Семеновна всегда была согласна с мнением своего мужа. Нет, они были два самостоятельных оригинальных художника, многое видевших по-разному. Скорее они обменивались идеями и впечатлениями, обогащая друг друга. Но как известно, истина рождается в споре. Были и споры, особенно по поводу плодов социалистической жизни. Например, как крупный советский проектировщик, работающий на государство, Роман вполне одобрял хрущевское строительство, считая, что пятиэтажки позволили тысячам семей обрести свои квартиры. При этом он закрывал глаза на, конечно, известные ему недостатки такого строительства, которое сплошь было типовым, бедным и некачественным. Не случайно, что последний свой замысел он посвятил проекту «Музея пятиэтажек». К сожалению, не успел, остались только несколько набросков.



Коллажи
к проекту
«Музея
пятиэтажек»



Иронические коллажи Любови Зимоненко на тему «пятиэтажек»

Напротив Люба относилась к хрущевскому строительству иронически, считая его верхом дурной экономии, пренебрежительного социалистического отношения к людям, игнорированием традиции домохозяйствования. Действительно, непродуманная экономия, привычно ориентированная на военные цели, на самом деле вела к большим экономическим потерям. Еще в мае 1926 года на «Первом всесоюзном съезде по гражданскому и инженерному строительству» архитектор С. С. Некрасов, выступая в прениях после доклада акад. А. В. Щусева, обращал на это внимание: «Нам говорили, что экономика должна диктовать архитектуре: кто же будет отапливать все эти здания с вашими стеклянными стенами, какой коэффициент передачи будет там?»²⁰

Через сорок лет история повторилась. При строительстве «хрущевок» и других панельных зданий экономия металла и других материалов автоматически порождала тонкие «стеклянные стены» (ширина железобетонных стен хрущевок была 4 см.). В результате, чтобы согреть здания, приходилось «топить улицу»²¹. Экономии буквально на всем: размере кухонь и комнат, высоте потолков, подсобных помещениях (их не было вообще), ширине лестничных маршей и площадок. В результате, например, когда умирал человек, то, чтобы вынести покойника, приходилось гроб с телом сильно наклонять вперед головой или ногами, иначе было не развернуться в проходах. Жизнь в хрущевских пятиэтажках выглядела гротескной и нищенской. Люба не могла не обыграть это в своих коллажах.

²⁰ Труды первого всесоюзного съезда по гражданскому и инженерному строительству (1926). Изд. «Плановое хозяйство». М., 1928. С. 187.

²¹ См. подробнее фильм Советская империя. Хрущевки: история появления. <https://news.mail.ru/video/468476/>

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

АННА ЗИМОНЕНКО – «РЕБЕНОК» ПОКОЛЕНИЯ X¹

Быше я отмечал, что за одно изобретение, позволившее Москве сэкономить 2500 кв. м., Моссовет премировал Любу комнатой. Она была расположена на Кутузовском проспекте. В тот период, вспоминает моя тетя, они ютились вместе с родителями в одной комнате на Старом Арбате. Работали оба, хотя Люба еще Аннушку кормила. Отцедит молоко и бегом на работу в управление капитального строительства.

Ей тогда тяжело все давалось. Молодая мать, а приказывали ходить даже на демонстрации. Вспоминает, что начальник, глядя на ее недовольное лицо, назидательно говорил ей: «Кому-кому, а Вам надо ходить!» На фото того времени у Любы кислая физиономия. Роман тогда ушел из Гипролегпрома, не хотел заниматься типовым проектированием. Они стали снимать дачу, чтобы хоть на лето разъехаться с родителями. Роман приезжал проводить ребенка. Когда получили комнату на Кутузовском, стало легче. Ну а потом – уже путем обмена – эта комната превратилась в стометровую квартиру на набережной Шевченко. На деньги с ее продажи семья уехала.

Масштаб личности Анны был совершенно другой, чем у Романа, ведь ее взросление пришлось на период советского застоя. Но зато и меньшая привязанность к

¹ Поколением X называют в основном семидесятников и отчасти восьмидесятников.

государству и всякому официозу. Для Ани Роман был не просто отцом, она им восхищалась и сильно любила. Естественно она любила и мать, но просто, по-домашнему, без ауры восхищения. А своя жизнь у Анны в России не очень сложилась. Правда формально, все о'кей: поступает и заканчивает институт, работает сначала архитектором, а затем научным сотрудником в престижном проектно-научном институте (Центральном научно-исследовательском и проектно-конструкторском институте типового и экспериментального проектирования комплексов и зданий культуры, спорта и управления [ЦНИИЭП] им. Б. С. Мезенцева), в 1988 году защищает кандидатскую диссертацию².

Но это в общественной жизни, а в личной? Аня стесняется своей внешности (хотя, на мой взгляд, она была очень симпатичной), у нее не складываются близкие отношения с людьми (хотя она кажется вполне коммуникабельной), ко всему этому добавляется неудачная любовь, в результате чего, вероятно, она поставила крест на своей женской судьбе. Общее впечатление у меня иногда было такое: ей некомфортно в России (не знаю, согласилась ли бы Аня с таким моим ощущением).

Предполагаю, личность Анны формировалась под влиянием двух противоречивых сил. С одной стороны, любящей беззаветно матери, которая все прощала и действовала частично расчетливо, частично, идя на

² *Зимоненко А. Р.* Основные принципы формирования внутрибиблиотечного пространства // Научно-технические достижения и передовой опыт в области материально-технического оснащения учреждений культуры: Информ. сб. Вып. 4 /ГБЛ. – М.: 1991. – С. 26–36; *Зимоненко А. Р.* Здание, интерьер и оборудование библиотек [Текст] / *А. Р. Зимоненко* // Справочник библиотекаря / сост.: С. Г. Антонова, Г. А. Семенова. – Москва: Книга, 1985 – С. 227–252; *Зимоненко А. Р.* Принципы организации внутреннего пространства в массовых библиотеках [Текст] : дис. канд. архитектуры / *А. Р. Зимоненко*. – Москва, 1987. – 234 с.; *Зимоненко А. Р.* Формирование среды в читательских зонах библиотеки [Текст] / *А. Р. Зимоненко* // Сборник научных трудов ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева / ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева. – Москва, 1984. – С. 46–51.



*Любовь Зимоненко с дочерью
Анной, 1953 г.*



Анна Зимоненко, 1970 г.

компромисс. С другой – отца, который тоже Аню очень любил, но привыкший командовать и считающий, что жизнь есть борьба, много требовал от дочери и легко мог довести ее до слез.

Анна взяла и от матери, и от отца. Была достаточно рациональна и расчетлива, но, как и мать, скрывала эти свои способности. Старалась не доводить взаимоотношения до конфликта, шла на компромиссы, но до известного предела. Вслед за отцом умела организовать дело и выстроить отношения с людьми, но не была с ними по-настоящему открыта. Самое печальное, что она не погружала в свои экзистенциальные проблемы родителей. Почему? Трудно сказать. В ней всегда жили два человека: один вполне успешный и коммуникабельный, другой – закомплексованный и скрытный. Так личность Ани вижу я, все же мало ее знающий двою-

родный брат, правда, в одном из своих занятий психолог. Вполне возможно, я ошибаюсь.

Человек, которого Анна любила, талантливый театральный художник, был женат и в конце 1970-х гг. уехал в Штаты. Возможно, подсознательно это повлияло и на ее решение уехать из России. Анна оказалась однолюбкой, точнее она переключила свою любовь на отца и мать.

Но не стоит думать, что решение покинуть Россию определяли только личные обстоятельства Ани. Люба права, дело было не в жилищных условиях, они очень улучшились. К тому же Роман и Люба стали для того времени вполне прилично зарабатывать. А на излете СССР Роману стали заказывать проекты вообще уже за хорошие деньги.

«Между прочим, – вспоминает Роман, – впервые я столкнулся с новой рыночной политикой в Тюмени. Оттуда в Москву пришла просьба: “Найдите, пожалуйста, среди московских мастеров кого-то, кто может сделать мой дворец культуры, для меня это очень важно” – и, судя по всему, действительно так и было. Заказчик был герой соцтруда, он имел и право на строительство здания, и деньги. Я уехал отсюда на новой “Волге” – это был серьезный гонорар. Таким образом, я и попал в систему, в которой существовал частный заказчик. Были уже почти девяностые»³.

В семье пошли другие проблемы. У ребенка (так Роман звал Анну) не складывалась личная жизнь. А сам Роман стал поглядывать на других женщин. Не то чтобы он не ценил свою жену и дочь, Роман их любил. Однако очень успешный в работе, да и женщины не обходили его стороной, Роман принимал любовь со

³ Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 72.



Роман Фаерштейн и Анна Зимоненко. Венеция, 1996 г.



Анна и Любовь Зимоненко. Венеция, 1996 г.

стороны своей семьи как должное, отводя им в мире своей личности привычное место: жена, дочь, семья – ничего особенного, не хуже, чем у других. Дело в том, что Роман принадлежал к той плеяде советских людей, которые делали культуру, считали это главным делом своей жизни, и в результате семья занимала у них не первое место. Например, мой учитель, Георгий Петрович Щедровицкий объяснял, что на первом месте для него работа и творчество, на втором друзья и только на третьем любимые женщины. Возможно, похожая иерархия ценностей была и у Романа в советский период его жизни.



*Фрагмент интерьера Дворца культуры «Геолог» в Тюмени, 1986 г.**

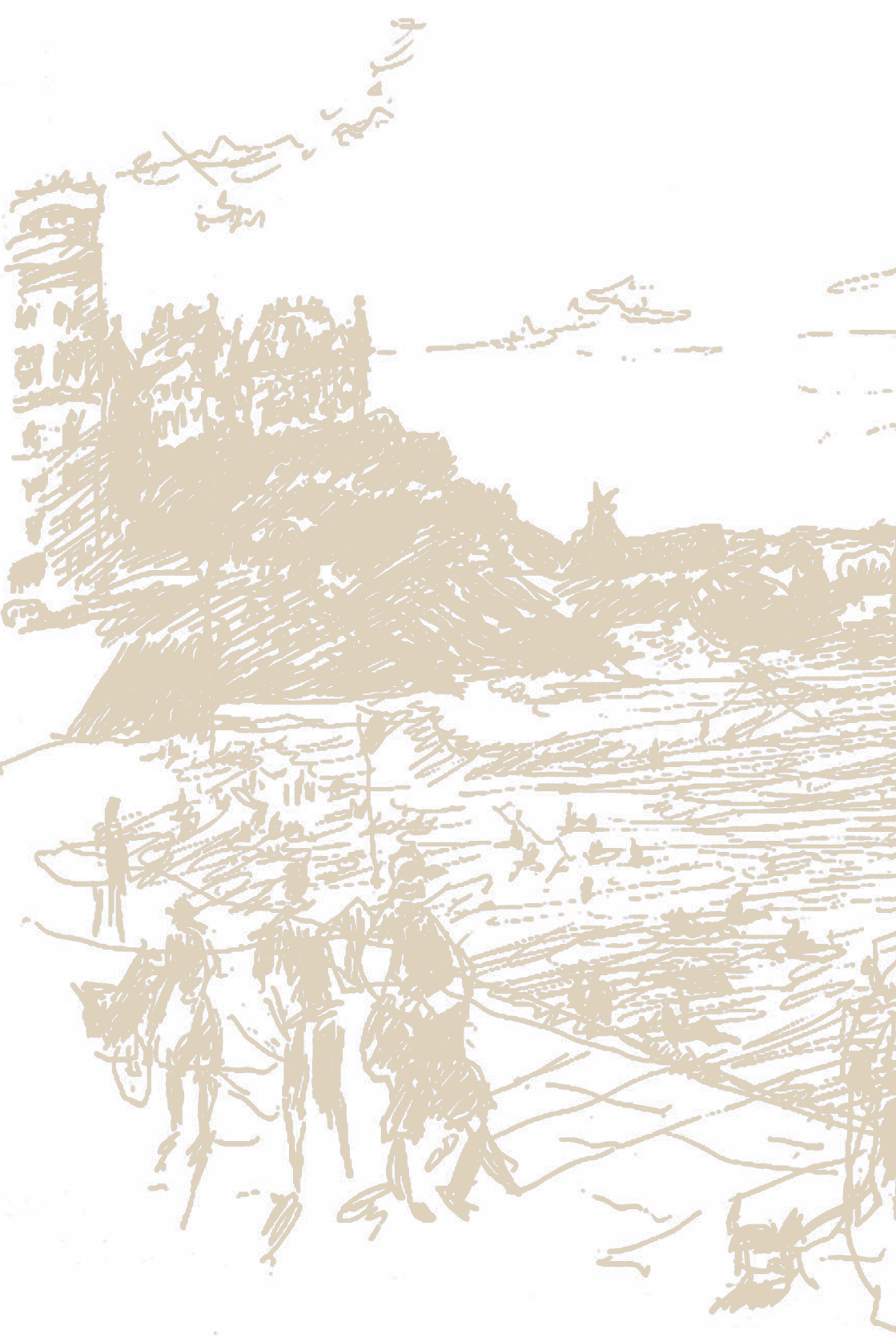
* Роман Фаерштейн: «Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши “Кохинор” и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного».

И все же главное было в другом – неожиданно почти для всех рухнул Советский Союз. Начинается перестройка, в стране хаос, проектные институты лишаются финансирования и закрываются; в тот период не была гарантирована даже безопасность отдельного человека.

Вот здесь Анне как выход из сложившегося положения приходит в голову идея эмиграции на Запад. Вряд ли она понимала до конца, какая перспектива открывается перед ней. Но думаю, речь шла о следующем. Анна покинет этот неуютный мир. Она перевезет семью на Запад, в Европу, найдет там для себя, отца и матери достойное место. Она сможет все это сделать, потому что она дочь замечательных архитекторов и дизайнеров, которые умеют работать и не боятся нового, потому что Аня умна и образована, молода и сильна.

Возможно, где-то на заднем плане грела мысль, что теперь Аня станет центром семьи, поскольку от нее будет зависеть социализация семьи на Западе. Тогда родители будут ее любить еще сильнее. Перед Аней открывалась широкая и манящая перспектива западной жизни со многими возможностями. Осталось только уговорить родителей. Помогли танки и дым из окон парламента (окна их квартиры выходили на здание Белого дома).

Здесь кто-то может задать вопрос: а понимала ли Анна, что берет на себя ответственность за дальнейшую судьбу своих родителей (не просто заботу о них как любящая дочь, а именно ответственность за судьбу, в том числе профессиональную)? Думаю, отчасти понимала, отчасти – нет. Впрочем, если бы такие судьбоносные решения люди принимали, осознавая и взвешивая все последствия, то вряд ли бы в мире что-нибудь менялось и происходило. Анна приняла на себя ответственность и начала действовать.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
СЕМЬИ В ЭМИГРАЦИИ**

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕШЕНИЕ СМЕНИТЬ СТРАНУ И ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

А вот как ситуация и решение эмигрировать выглядели в глазах Романа. Успешный проектировщик, специалист, которого ценило государство. И вдруг (но конечно, не вдруг), все это начинает рушиться.

«Устоявшееся, казалось бы, навсегда положение вещей, — вспоминает Роман, — сохранялось до наступления в стране эпохи перестройки. Как известно, термин “перестройка” включает в себя не только такие понятия, как разрушение, развал или уничтожение существующего, но и построение на развалинах старого чего-либо нового. С моей точки зрения, государству удалось решить, прежде всего, задачи разрушения. К сожалению, это коснулось не только безусловно ненужного и отжившего, но и многого из того, что разрушать не следовало. Так оказалась фактически разваленной сформированная в СССР сфера культуры, что не могло не иметь последствий — прекращения деятельности московских центров и школ архитектурно-художественного проектирования. На стыке 1980–1990-х годов как организации перестали существовать КДОИ, выставочный комбинат Торговой палаты, Сенежская студия, многие научные и проектные институты, объединявшие архитекторов, дизайнеров, культурологов, искусствоведов...

Распались сложившиеся и вполне успешные творческие коллективы. Под девизом «Спасайся, кто может!» художники и архитекторы разбежались в разные стороны, пытаясь приобщиться и приспособиться к новой реальности и законам рынка. Прекратилось привычное доселе получение государственных заказов и их соответствующие финансирование. (...) Редко кому в то время, в начале 90-х годов, посчастливилось сохранить возможность проектировать и осуществлять традиционные для своей области деятельности крупные объекты государственной значимости. Перестали функционировать художественные советы, исчезли конкурсы, дававшие оценку лучшим работам...

Мерилом качества и успеха все чаще стали называться деньги. Во времена перестройки исчезли обычные заказы, почти прекратилась творческая деятельность в фирмах Худфонда. Отраслевые выставки делать перестали. Почему? Развалилась промышленность, говорят. Сегодня собираются восстанавливать то, что с успехом экспонировалось тридцать-сорок лет назад. Вы понимаете, какой кошмар? Предприятия исчезли, заводы исчезли, все “Электро” и “Химии” пошли под нож»¹.

Подумаем, мог ли человек, сложившийся в условиях эффективной работы и действия государства, продолжать жить и работать в новых социальных и экономических условиях? Роман сам размышляет над этим вопросом, говоря, что какую-нибудь работу он все же, вероятно, получил бы. «Думаю все время, – говорит он, – и прихожу к выводу, что я бы, конечно, не сел на тротуаре со своими работами. Но вот Саше Сорокину пришлось и на тротуаре торговать своими произведениями. Почему? Другой нет работы? Развалилось все,

¹ Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 73.

уцелели только очень шустрые люди. Ну, я не самый идиот – нашел бы, конечно, какую-нибудь затею. (...)

Не исключено, что я бы приклеился к какой-то организации при новом государственном устройстве. Но у них же манера сейчас какая появилась? Только зарубежных приглашать. Как только серьезная работа – зарубежный архитектор. Как только серьезная работа – зарубежный художник. На своих расчета не делают. А свои – бегайте, высунув язык, ищите спонсоров сами. Вот против этого Райкин и выступал. Я-то его понимаю хорошо, и другие коллеги поняли: без государства серьезную культурную программу в России выполнить нельзя. И раньше нельзя было. И при царе нельзя было тоже. Самое главное – деньги, а деньги в руках, как правило, у людей, которые не понимают ничего в искусстве. Захочет – даст, не захочет – не даст»².

Однако все как всегда конкретно. Помимо рассмотренной ситуации для Романа на решение покинуть Россию повлияли еще два обстоятельства. Один – понятный испуг, когда видишь, как мимо твоих окон проходят танки, бухают пушки и из окон парламента валит дым. У российской интеллигенции историческую память о революции с ее ужасами и посадками очень легко было возобновить, что и произошло у многих в 1993 году. Второе обстоятельство более сложное.

Да, Роман и Люба были по советским меркам вполне успешные архитекторы и специалисты. Но это не отменяло и не компенсировало у культурных людей практически неосуществимое желание увидеть мир, западную архитектуру, общаться с известными архитекторами.

«Сейчас, – говорит Роман, – у меня появилась возможность свободно путешествовать, свободно передвигаться,

² Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 73.

которая оказала громадное влияние на творческую деятельность нашей архитектурной семьи в последние годы. Сбылась многолетняя мечта поехать по Европе, собственными глазами увидеть шедевры архитектуры и искусства, знакомые только по книгам, журналам, фильмам... Их хорошо было бы повидать в молодости, но, к сожалению, посчастливилось только к 67 годам приобщиться к этому богатству! Побывали почти во всех европейских странах. Многочисленные альбомы заполнены громадным количеством путевых рисунков, фото, кино-дисков...»³.

Ну а Люба? Она следовала за любимыми. И так, после колебаний и расчетов решение принято – семья едет в эмиграцию.

³ Там же. С. 74.



Из записной книжки Романа Фаерштейна г. Киль (Германия), 1993 г.

В Киле семья ожидала разрешения на постоянное место жительства в Германии

Семья в 1993 году меняет место жительства, но не для того, чтобы просто лучше жить, как многие, а чтобы повидать мир и архитектуру, чтобы продолжать работать и реализовать свои мечты. Были поданы заявления в несколько посольств. США, где проживали двоюродные и троюродные сестры Любы, отказали; другое дело, если бы родственность была по прямой линии. Израиль им в то время не нравился. Остановились на Германии. Все же Европа, а не ГДР. Кроме того, семье хотелось, назло советской системе свободно попутешествовать. Сохранился интересный текст Романа, подводящий первые итоги трехлетнего пребывания в Германии.

Гамбург, 18 марта 96 г.

Дорогие друзья!

Писание писем дело для меня достаточно непривычное, поэтому по личному указанию главного «идеолога» семьи Л. С. Зимоненко пишу на тему «Творчество и искусство в семье евреев, постоянно проживающих в Германии».

Очевидно, необходимость что-то «творить» в нас укоренилась чрезвычайно глубоко. Поэтому все время пребывания в Германии (13 февраля исполнилось 3 года) почти непрерывно мы оба (я и Люся) что-то придумываем, рисуем, пишем картины, изобретаем, изо всех сил стараемся «приклеиться» к окружающему нас «миру искусства».

Кое-что нам удастся, хотя требует для достижения результатов очень больших усилий.

Если перечислять поэтапно нашу деятельность, то, пожалуй, самое главное – это вступление в общегерманский Союз художников. И хотя, как и в нашем родном МОСХе, это членство почти ничего не дает, ощущение причастности к профессионалам само по себе приятно.

Кроме того, демонстрация членского билета при бесплатном входе в музеи и на выставки также вызывает у нас неизменно положительные эмоции.

Союз художников проводит серии групповых, персональных выставок, а также довольно большое количество конкурсов. Гамбургский Союз художников имеет свои выставочные залы в зданиях, переданных Союзу муниципалитетом города.

Экспозицию здесь строят таким образом, что в довольно большом зале экспонируются 2–3 произведения, что для нас, привыкших к тесно завешанным стенам, вызывает ощущение пустоты и большое желание выставиться.

Из акций, проведенных уже после нашего переезда в Гамбург и связанных с местным союзом, считаю необходимым отметить относительно недавно прошедший здесь конкурс, в котором мы оба приняли участие.

К Союзу художников обратилась крупная германская фирма, построившая для себя комплекс общественных зданий. Для интерьеров этого комплекса потребовалось приобрести 200 произведений (живопись, графика, дизайн, объекты, инсталляции и т. п.), и фирма резонно решила, что Союз художников выполнит эту программу. И действительно, большое количество членов СХ приняли участие в конкурсе (отбор произведений проводили искусствоведы известной кельнской фирмы).

Я передал на конкурс 18 работ (живопись на картоне 50×70 см на паспарту 70×100 см) – чистая абстракция. Люся – 15 «шедевров». Все на еврейскую тему – любимое направление в творчестве Л. С.

Результат: 14 моих работ приобретены (для Германии – удивительный успех!!).

Все! Люсины работы возвращены автору в нетронутом виде.

При этом здесь, в Германии, с интересом относятся к произведениям на еврейскую тему.

Так, Люсины работы (2 коллажа) были отобраны для экспозиции престижной ежегодной выставки земли Шлезвиг-Гольштейн (столица г. Киль, где мы вступили в Союз художников Германии).

Одна из работ была приобретена, что мы считаем успехом. Кроме того, был издан роскошный каталог, где фамилия «Зимоненко» достойно соседствует с сотнями не менее уважаемых немецких коллег по искусству.

Недавно к Люсе обратилась немка, купившая работу. Кроме слов благодарности, она попросила перевести смысл текста на языке иврит, присутствующего в композиции.

Люся, конечно, понятия не имеет, что обозначает этот текст. Пришлось обратиться за помощью к раввину Гамбургской синагоги. Перевод состоялся, и теперь Люся с гордостью готова его продемонстрировать.

На семейном художественном совете мы решили, что еврейская тема – это еще относительно не занятая ниша в выставочных залах и галереях Германии. Поэтому я значительную часть работ выполнил для демонстрации в еврейских центрах Гамбурга и Берлина.

В конце февраля открылась моя выставка в международном аэропорте г. Франкфурта.

Организатор выставки – евангелическая церковь г. Франкфурта. В проводимой в Германии большой акции содружества религий евангелисты считали интересным открыть выставку художника Р. Фаерштейна с еврейской темой.

На выставке представлена серия «Буквы иврита – скульптурные и архитектурные комплексы».

Работая над этой серией, я старался исследовать чисто пластические качества алфавита, существующего тысячелетия. В результате были изображены гигантские буквы-скульптуры и здания, вокруг и среди которых, как муравьи, копошатся толпы евреев.

И уже после того, как 10 листов были сделаны, один очень набожный еврей, хорошо знающий историю, задал мне вопрос, читал ли я Библию, приступая к этой работе.

Я, конечно, посмотрел на него как на идиота! Но потом он рассказал мне, что каждая из изображенных мною композиций имеет свой определенный, только ей присущий божественный смысл, и, скорее всего, моей рукой водил Всевышний. Так что если я к старости обращусь к религии, не удивляйтесь.

(Фото из этой серии, к сожалению, раскиданы по разным адресам, сейчас под руками их нет, но обязательно пришло – это любопытная часть моего сегодняшнего творчества).

На открытие выставки в аэропорту пришли только те, кто имеет доступ во внутренние помещения, или высокие гости, которых все равно пропустили через полосу осмотра – то есть ошупали и обыскали, как и всех пассажиров аэропорта.

Такого собрания священников высокого ранга я никогда не видел: присутствовали католики, мulla местной мечети, главный раввин г. Франкфурта, евангелисты, буддисты, а также отцы города и журналисты, и среди них в первом ряду я и Люся – это зрелище незабываемое.

Ко всему этому надо добавить, что по статусу евангелистской церкви произведения с выставки продаваться не должны. Так что вся акция прошла в чисто рекламных целях.

Акцию, тем не менее, можно считать полезной: на открытии выступил искусствовед, которого специально пригласили провести оценку художественного достоинства экспозиции – что он и сделал. Хотя без перевода мы почти ничего не поняли. Только позднее нам передали содержание его выступления.

Самую блестящую, с нашей точки зрения, речь произнес раввин – красивый, почти двухметрового роста еврей с большой бородой и в роскошной черной шляпе.

Поздравив автора и его супругу, он начал рассказывать анекдоты и разные смешные истории (судя по реакции собравшихся), иллюстрируя свои рассказы описанием и талмудическим толкованием выставленных работ. Мне не приходило в голову, что про каждую композицию можно рассказать столько интересного.

Выставка во Франкфурте продлится до 10 апреля. А мне уже в конце марта предстоит перевезти около 10 работ в Берлин, где в достаточно известной галерее будет экспонирована выставка работ нескольких художников, причем картины можно будет купить.

Таким образом, вся зима 1995–96 гг. прошла практически без пауз – одна акция сменяла другую. Все это очень напоминает приготовление «бульона» из яиц – мы систематически при деле. Однако на горизонте все время присутствует весьма размытый мираж удачи, и это обнадеживает.

Итоги всего этого достаточно бессвязно написанного я бы подвел такие:

1. И для Германии абсолютно закономерен известный принцип: хочешь жить – умей вертеться. Этому нас учили с детства. И судя по всему, многому научили.

2. Не следует рассчитывать на выдающиеся результаты, особенно финансовые. Только тогда каждый, даже маленький успех принесет радость.

3. Необходимо понять, что пытаться вписаться в совершенно новое для нас общество со своими законами и языком — занятие безнадежное. Лекарством (одновременно и наркотиком) в этом случае может быть только творчество. Оно может компенсировать (отчасти) отсутствие привычной среды и дает возможность не лезть на стену от скуки свободного времени и громадного выбора самых разнообразных соблазнов, встречающихся на каждом шагу.

4. Для себя считаю необходимым ни в коем случае не бросать попыток вступать в контакты и выполнять программы в России (Москве). Время сейчас в России смутное, но ностальгия по возможности общения (в том числе с использованием «сильных выражений») осталась. Всего этого в Германии я, к сожалению, лишен начисто.

5. Пока есть возможность — смотреть мир, путешествовать. Это удовольствие ни с чем не сравнимо⁴.

⁴ Из личного архива Л. С. Зимоненко.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ОСОБЕННОСТИ СЕМЕЙНОГО ТВОРЧЕСТВА В ГЕРМАНИИ

Итак, два основных занятия – продолжение творчества (творчество, можно сказать, центральное слово Романа) и путешествия по Европе, Израилю, Америке. Сказав, «творчество», я запнулся. Ясно почувствовал, что это было совершенно другое творчество, чем в прошлой советской жизни. Подумав, сформулировал, в чем отличие.

Кто заказывал проекты, отдельные композиции или интерьеры в СССР? Кто затем осуществлял контроль и давал деньги? Государство и его представители. А в Германии, как правило, никто. Даже если, как в случае, о котором рассказывает Роман, заказ шел от какого-то учреждения (фирмы, института), он передавался творческому объединению (союзу художников или архитекторов), которые объявляли конкурс, в нем можно было участвовать или не участвовать. Как беженцам семье была предоставлена социальная помощь (квартира, денежное пособие), поэтому могли и не участвовать. Но как творческие люди, Роман и Люба не могли не участвовать. Поэтому заказы на творчество шли от них самих. Они заказывали сами себе, и затем эти заказы выполняли. Но чтобы получать за свою работу вознаграждение, ведь организация выставок и творчество дело очень затратное, нужно было встраиваться в культурную жизнь

Германии, вступать в профессиональные союзы (архитекторов и художников), участвовать в конкурсах, предлагать свои проекты, выставлять для продажи авторские работы и пр. Что и было с успехом осуществлено, но только благодаря Анне, быстро освоившей язык, компьютер, сумевшей установить связи с нужными людьми и специалистами, организовать сам процесс. Недаром в опубликованной в журнале «Культура и искусство» статье Анна называет себя «куратором», но может быть, лучше было бы назвать ее компетенцию «продюсерской».

«Вы читаете, – пишет она, – личные записки куратора – архитектора по образованию, научного работника по призванию и члена семьи художников по судьбе.

Кураторство семейных художественных выставок и проектов как род моих теперешних занятий – что привело к нему? Исчезновение в 1991-м году – одновременно со страной – советской архитектурной науки, в которой я работала 15 лет? Новая жизнь с этих пор “на два дома” в Москве и Гамбурге – и необходимость найти себя заново в чужой профессиональной среде? Посвящение себя интересам семьи? Любовь к индивидуальной творческой деятельности, которую может себе позволить куратор?

Да, пожалуй, важными оказались все перечисленные мотивы. Так или иначе, я пишу сегодня уже о 20-летнем опыте осуществления кураторских художественных проектов в России, Германии и Латвии – от создания станковых произведений искусства до построения пространственных инсталляций, от организации нашего участия в шестидесяти с лишним групповых и персональных выставках до подготовки десятков публикаций в печати и интернете, включая наш сайт **www.feierstein-simonenko.com**.

Каждый из этих проектов носит сугубо личный характер, родился в семейном кругу и ставит своей целью экспонирование, прежде всего, на наших персональных

выставках, произведений моих родителей, архитектора и заслуженного художника России Романа Фаерштейна, архитектора и художника Любови Зимоненко...

От архитектурного проектирования – к проектированию художественному.

Свои произведения искусства – свой выбор места, времени и формы их показа. Свобода выбора – окрыляющее чувство независимости, с одной стороны, и давление неизвестности, с другой...

Вместе с полной свободой творчества у нас появилась и полная свобода от получения каких-либо государственных заказов на работу. Мы стали заказчиками самим себе. Появилась необходимость не только самим придумывать сценарии, проекты, программы, но и разыскивать возможности для их реализации.

Я обязана, как куратор художественного и выставочного проекта, определиться в выборе:

- темы создания новых произведений и новой выставки;
- названия выставки или художественного проекта;
- конкретных произведений для экспонирования;
- текстовой (часто на двух или трех языках) и визуальной концепции;
- экспозиционной площадки и тактики совместной работы с ее владельцем;
- сроков проведения выставки или осуществления проекта;
- пространственного и дизайнерского решения экспозиции;
- вариантов проектного финансирования;
- возможной информационной и рекламной кампании, имея в виду, в том числе, пресс-релизы, публикации в СМИ, сувениры, печать каталогов и пригласительных билетов;

– способов технической реализации выставки или другого художественного проекта, включая вопросы транспортировки и оформления работ, монтажа, демон- тажа и т. д., и т. п.

Наши проекты персональных выставок, подчиня- ющие себе все пространство целиком, и сами проект- ные концепции, нередко носящие отчетливый истори- ко-литературный характер, требуют нестандартного подхода к поиску и выбору экспозиционных площадок. В меньшей степени это – галереи с их зависимостью от результатов коммерческой деятельности, чаще – вы- ставочные залы музеев, университетов, общественных и образовательных центров, библиотек... Царящая в этих учреждениях культуры – будь то Россия, Германия или Латвия – Атмосфера Интеллигентности и Открытости к новым художественным идеям оказалась нам близка и психологически и творчески»¹.

Нет нужды объяснять значение всей этой работы Анны. Я хочу объяснить другое – почему Роман и Люба не могли жить без творчества. В Советском Союзе они, чтобы стать хорошими архитекторами и дизайнерами, много учились, читали, посещали выставки, т. е. дела- ли все для своего профессионального и культурного развития. Их культурный потенциал, как сегодня лю- бят говорить, быстро рос, однако реализовать его они могли только в очень малой степени. Этому препят- ствовали различные факторы: необходимость работать по заданиям государства, идеологические запреты, об- щая атмосфера полицейского государства. А что про- исходит, когда человек не может себя реализовать как личность? Накапливаются психические напряжения, неудовлетворенность жизнью, человек приближается к

¹ Зимоненко А. Р. Опыты проектирования художественных выставок (записки ку- ратора). С. 467–468.

психическому срыву. Вспоминаю диалог героев в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго».

В конце романа Живаго беседует со своим другом Гордоном, выпущенным из лагеря.

– Вот и я уйду, Гордоша. Мы достаточно поговорили. Благодарю вас за заботу обо мне, дорогие товарищи. Это ведь не блажь с моей стороны. Это болезнь, склероз сердечных сосудов. Стенки сердечной мышцы изнашиваются, истончаются и в один прекрасный день могут прорваться, лопнуть. А ведь мне нет сорока еще. Я не пропойца, не прожигатель жизни.

– Рано себе поешь отходную. Глупости. Поживешь еще.

– В наше время очень участились микроскопические формы сердечных кровоизлияний. Они не все смертельны. В некоторых случаях люди выживают. Это болезнь новейшего времени. Я думаю, ее причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного криводушия. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь; распинаться перед тем, чего не любишь, радоваться тому, что не приносит тебе счастье. Наша нервная система не простой звук, не выдумка. Она – состоящее из волокон физическое тело. Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас, как зубы во рту. Ее нельзя без конца насиловать безнаказанно. Мне тяжело было слышать твой рассказ о ссылке, Иннокентий, о том, как ты вырос в ней, и как она тебя перевоспитала. Это как если бы лошадь рассказывала, как она сама объезжала себя в манеже»².

Итак, если человек живет неправильно, бездуховно, не может реализовать себя, он заболевает и может

² Пастернак Б. Доктор Живаго. University of Michigan Press, United States of America, 1958, 1959. Стр. 494–495.

умереть, как умер доктор Живаго и многие творческие люди советского времени.

Здесь, конечно, можно возразить, сказав, ведь Роман и Люба как раз много создавали, разве это не реализация? Частично – реализация, но очень небольшой части их культурного потенциала, основное же богатство их личности не получало столь необходимого для творческого человека выхода.

Но вот они в эмиграции. Больше нет ни идеологических запретов, ни необходимости тратить основное время на выполнение государственных занятий. Впервые появилась возможность реализовать свои собственные замыслы, которые стали множиться именно под влиянием этой возможности и скопившимися годами знаниями, альбомными картинками западной архитектуры и шедеврами искусства, накопившимся опытом творчества, который теперь мог реализоваться в условиях западной свободы. Кроме того, они начинают путешествовать, фотографировать, делать зарисовки, обсуждать, жадно впитывают образцы архитектуры и искусства стран всего мира. Следовательно, их культурный багаж растет еще быстрее и, в свою очередь, требует реализации. И надо сказать, что семья в эмиграции живет очень напряженной творческой жизнью и очень много сделала для культуры.

Но посмотрим, какие требования предъявляла реализация. Во-первых, я уже сказал, теперь заказ к творчеству и деятельности должен идти от самой личности. Во-вторых, реализация личности предполагает ответ, отклик публики (зрителя, культурного сообщества). В свою очередь, в-третьих, продукты реализации, в данном случае произведения искусства и дизайна, должны быть интересными и понятными публике. А что спрашивается интересно современному человеку? То, что развивает и современно, что позволяет реализовать

нереализованные желания и устремления, дает возможность войти в интересный, иногда прекрасный мир и прожить его события.

Отступление

Размышление автора о современном искусстве

Классическое искусство мы можем понять только из позиции современности, в частности, сравнивая его с современным искусством. Последнее же неоднородно. Наряду с традиционными формами, для которых характерны установка на прекрасное, центральное значение произведения искусства, деление реальности на эстетический и обычный мир, в настоящее время очень активны (иногда даже агрессивны) разнообразные формы постмодернистского искусства. Можно говорить и о третьей тенденции – современных формах искусства, противостоящих постмодернизму, ориентированных на становящуюся современную личность и новые пробивающие себе дорогу формы социальности и культуры (будем это направление в искусстве условно называть «подлинным», делая акцент не на оценку, а на характере событийности).

Ощущение постмодернистского и подлинного искусства существенно отличается от традиционного. Для постмодернистской концептуализации уже стали привычными заявления о смерти автора, превращении художественного произведения в текст и симулякр, об игре, креативности и подлинном присутствии как главных критериях художественного творчества и другие. Но речь идет не только о смерти автора и произведения, а о тяге к смерти вообще, стремлении к разрушению (деконструкции и пародированию) всех других форм искусства. Многие «произведения» постмодернистского искусства поражают не только тенденцией к нарушению привычных, естественных форм, но и демонстрацией реалий, которые воспринимаются главным образом как ненормальность, патология, мертвечина. Креативность и присутствие, конечно, характерны и для подлинного искусства, но понимаются они совершенно иначе. Здесь «творят» и «присутствуют» не язык и игра или художественный дискурс сами по себе, а личность, решающая экзистенциальные задачи, спасающая себя и покачнувшийся мир.

Впрочем, есть ряд новых явлений, общих для всех трех направлений современного искусства. Например, явно наблюдается сдвиг от сочинения к исполнению. Создание произведения все меньше оценивается как главное дело художника, а вот его исполнение, интерпретация, доведение до зрителя (читателя) начинают восприниматься как подлинное искусство и творчество. Исполнители становятся все более популярными и значимыми в искусстве, исполнения превращаются в самостоятельные произведения, связь которых с исходными авторскими текстами становится достаточно условной и необязательной. Кстати, исполнители в большей мере, чем художники превращаются также в кумиров не только зрительской аудитории, но и социальной. Наблюдается интересное явление: люди искусства, но, конечно, иначе чем политики, консолидируют и кристаллизуют социальные сообщества.

Все большее влияние на развитие искусства оказывают современные технологии, начиная, так сказать, от материальных, кончая интеллектуальными. Здесь достаточно указать на современные способы записи и воспроизведения художественного творчества и произведений («материальные технологии») или роль рефлексирющей и интерпретирующей деятельности («интеллектуальные технологии»). «В современном искусстве и культуре, – замечает Жиль Делез, – интерпретация неотрывна от произведения, имманентна ему, поэтому при множестве репрезентаций произведения (в идеале стремящихся к бесконечности) оно превращается в симулякр... Но под симулякром мы должны иметь в виду не простую имитацию, а, скорее, действие, в силу которого сама идея образца или особой инстанции опровергается, отвергается»³. Даже, если не соглашаться с Делезом, выражающим постмодернистскую позицию, нельзя не признать, что современные репрезентации и интерпретации художественных произведений все больше выступают как подлинные представители этих произведений, а не просто их разъяснения.

Но будем объективны. На мой взгляд, в постмодернизме стоит различать две разные тенденции. С одной стороны, здесь осуществляется критика традиционных форм мышления и сознания, и в противовес выдвигаются новые представления о реальности, что объективно ра-

³ Делез Ж. Различение и повторение. Санкт-Петербург, 1998. С. 92–93.

ботаает на развитие искусства и не только его. С другой стороны, некоторые постмодернисты культивируют деструктивные, антикультурные и антигуманистические ценности, что не может не поддерживать смерть (речь, конечно, идет не о биологической смерти, а о процессах, разрушающих культуру, социум и человека). Постмодернистское творчество, как правило, строится не просто на свободной игре воображения, а на разрушении сложившихся форм искусства, жанров и произведений. Цитирование, пародирование, высмеивание, деконструкция, невообразимые события на самом деле эксплуатируют формы и произведения, созданные в культуре.

Но как бы не оценивать постмодернизм, приходится согласиться, что при множестве интерпретаций произведения и установке на тождество репрезентаций, сознания и произведения, а также признания правомерности любых интерпретаций художественное произведение действительно превращается в симулякр. И подобный подход, как один из возможных, имеет полное право на существование. Ведь постмодернистов в искусстве интересуют проблемы множественного истолкования произведений искусства, природа вторых, третьих, энных планов, виртуализация скрытых тем и сюжетов, психоаналитические и культурно-символические интерпретации и обоснования.

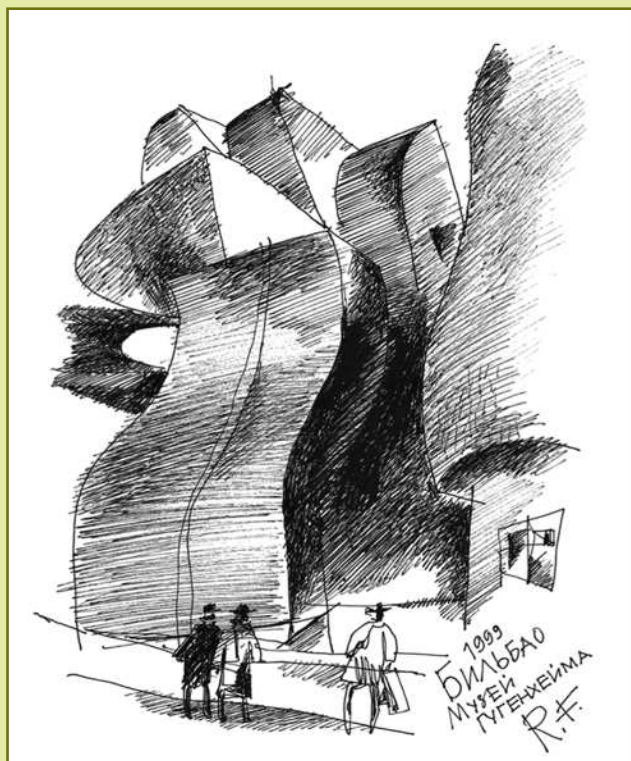
Однако это не единственный подход к искусству. Многих искусствоведов, философов или просто людей (читателей, зрителей, слушателей) интересуют проблемы подлинного понимания произведения, понимания, работающего на современность, понимания, решающего определенные задачи.

За счет чего идет прогресс искусства? Во-первых, по-прежнему за счет изобретения новой художественной формы.

Во-вторых, за счет новых форм осознания и обоснования, позволяющих, с одной стороны, расширять и изменять понимание и видение (слышание), а с другой – технологизировать художественное творчество. В-третьих, за счет установления новых отношений искусства с другими реальностями. В частности, в настоящее время не только воспроизводятся все отношения, имевшие место в истории культуры (подражание, прекрасное, выражение и т. д.), но и разрабатываются

новые (идеи симулякра, деконструкции, виртуальных реальностей, преобразования и прочее).

Если для традиционного искусства характерны отношения подражания, выражения и прекрасного, то для искусства-поставы – утилитарное и сервилистское отношение, для постмодернистского искусства – конструктивистское и деконструктивистское, то для подлинного искусства – отношения преобразования и расширения сознания, работающие на жизнь и культуру.



Из записной книжки Романа Фаерштейна. Бильбао, 1999 г.

Посмотрим, как эти общие положения можно применить к конкретному случаю. Разберем, например, куда мы должны отнести произведения «Science Art»: к искусству, технологии или науке? Что собой представляет, например, кролик с вживленным геном морского светящегося организма, который сам начинает излучать голубой свет, попадая в зону ультрафиолетового облучения? Или ряд других известных произведений Science Art, при создании которых необходимо было задействовать не только вкус художника, но современную технологию и научные знания, причем, как правило, достаточно сложные. Вообще-то, создание любого произведения искусства предполагает технику. Но стоит обратить внимание, художественный замысел не тождественен техническому, он относится к гуманитарной области. Нужно *создать особую реальность, где бы достигались состояния, невозможные вне искусства.*

Известно, что произведение искусств представляет собой артефакт, но и техническое изделие и научное знание – тоже. Как-то, споря со своими оппонентами, Айседора Дункан обнажила свою грудь и сказала: «Это искусство!». Противоположный полюс, особенно в наше время – прекрасная грудь, созданная средствами современной пластической хирургии. Дункан, вероятно, хотела сказать, что искусство должно быть естественным как сама природа, а современный хирург возразил бы ей так: подлинное произведение искусств – это искусное изделие, созданное на основе современных медицинской науки и технологии. Приходится, по выражению А. Пузырея, устанавливать заново и в самом понимании сущности искусства, технологии и науки.

В прошлые два столетия различие и специфика каждой составляющей этой троицы была относительно ясна. Наука изучает природные явления и стремится к истине; техника на основе этого изучения и технического опыта создает полезные устройства (машины, механизмы, сооружения), техническое знание имеет смысл оценивать не на истину, а на эффективность; наконец, искусство – это создание произведений и художественной реальности, всегда с использованием техники, иногда науки. Именно в попытке осмыслить существование художественной реальности и родилась концепция мимесиса. Но эта концепция фак-

тически отводит искусству *в плане существования* вторичную роль – всего лишь *подражание бытию, а не само бытие!*

В XX веке эта позиция постепенно преодолевается, сначала в признании за художественной реальностью относительной автономии, затем в утверждении полноценности художественной реальности. Более того, именно искусство, если оно конечно современное, помогает оживить человека, заставить его видеть (слышать, ощущать) заново, реагировать на краски и звуки. Но вернемся к светящемуся голубому кролику.

В данном случае – это и искусство, и техника, и наука, то есть в этой ситуации указанные три сферы парадоксально сходятся. Создание светящегося голубого кролика предполагал замысел (проект) и его реализацию. Причем для реализации этого замысла пришлось, с одной стороны, изучать геномы кролика и морского светящегося организма (наука), с другой – задействовать довольно сложную технологию геной инженерии. Но почему тогда – это не просто оригинальное техническое изделие (гаджет), а произведение искусства?

Во-первых, потому, что за этим произведением стоит личность художника, который задумал этот проект и реализовал его. В этом плане голубой кролик воспринимается как уникальное личностное творение. Во-вторых, потому, что при этом художник старался провести ряд эстетических идей (в рамках эстетической концепции, которую он разделял и создавал). Например, добивался, чтобы кролик красиво светился, поражал воображение зрителей, воспринимался как сверхсовременное технологическое устройство и прочее. В-третьих, выставив кролика для обозрения на выставке или в художественной галерее, художник создал условия для превращения его в художественное произведение. Например, трансгуманисты, приверженные идеям технического прогресса и решения проблем бессмертия на его основе, могут пережить голубого кролика как предтечу будущих киборгов. Голубой кролик становится событием особой новой художественной реальности. Безусловно, как событие художественной реальности кролика могут воспринять и пережить не все, а лишь некоторые. Но кто сказал, что другие произведения

искусств воспринимаются и переживаются абсолютно всеми, напротив, как известно, современные жанры искусства имеют свои и часто довольно узкие художественные аудитории. В-четвертых, усилиями ряда художников и искусствоведов (Д. Булатов и К⁰) формируется особый жанр искусства, собственно «Science Art»; здесь и манифесты Science Art, и выставки, и статьи о Science Art, и даже данное обсуждение.

Но вернемся еще раз к теме груди Айседоры Дункан в сравнении с грудью как хирургическим произведением. На первый взгляд, какая разница, как и в каком материале выполнено произведение – сделано ли это природой (в рамках природы) или художником из искусственных материалов, и почему биологический организм нельзя использовать как материал искусства? Не будем спешить с ответом, а вспомним сначала первую работу М. Бахтина «Искусство и ответственность» (1919). «Три области человеческой культуры, – пишет метр гуманитарной науки, – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству... Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и не-серьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но и проникать друг в друга в единстве вины и ответственности»⁴.

Другими словами, не должны мы помимо триады «искусство-техника-наука», ввести еще один важный план – «жизнь». Не должны ли мы поставить принципиальные вопросы типа: а какое искусство, техника и наука нам желательны и необходимы, на какую жизнь и личность искусство работает, является ли современный художник ответственным перед жизнью или он ни перед кем не отчитывается, кроме своего творчества? Может быть светящийся голубой кролик – не только произведение альтернативного современного искусства, но и, как ни странно это звучит, выбор определенного будущего, определенной

⁴ Бахтин М. Искусство и ответственность // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 5–6.

формы жизни? Альтернатива здесь понятная: с одной стороны, острые ощущения, интеллектуальные путешествия, необычные и пограничные состояния, в которых можно ловить кайф, преодоление границ, реализация запретных желаний и прочее, с другой – здоровая жизнь, разумные ограничения, жизнь не только в ладу с собой, но и с другими, уважение культурных табу и границ.

Один ответ на эти риторические вопросы такой: мы не властны идти каким-то другим путем, это от нас не зависит, наши любопытство, интерес, желание заглянуть за «закрытую дверь» непреодолимы, нечего пугать себя и других тем, что еще не случилось, в конце концов, такова наша судьба. Другой ответ (по Бахтину и Хайдеггеру) – окончательный выбор остается за личностью, но для этого последняя должна открыться существу искусства (технике, науке)», «опомниться», заново «ощутить широту своего сущностного пространства» (то есть вспомнить и понять свои высшие ценности, чтобы подчинить им ценности, менее значимые – комфорта, власти над природой, власти над миром). При этом необходимо различать три основные направления современного искусства – *традиционное, постмодернистское и подлинное*. Первое продолжает линию уходящей культуры и реальности, постмодернистское искусство работает одновременно на новое и деструктивные тенденции, третье направление – это искусство становящейся новой цивилизации и культуры.

Если постмодернистское искусство культивирует диссонанс и смерть, то подлинное решает иные задачи. Одной из главных является воссоздание новых форм жизни, дающих человеку силы и энергию, духовную перспективу, собирающих его личность. Другая задача подлинного искусства – создание реальности, позволяющей человеку путешествовать в новых мирах, проживать необычные события (без этой функции искусство вообще не существует). Ясно, что решение обеих задач предполагает креативные способности, ведь и автор, и исполнитель, и зритель должны попасть в мир художественной реальности, которые в свою очередь нужно построить. Еще одна задача подлинного искусства – создание условий для реализации личности и «духовной навигации».

Вернемся, однако, к обсуждению условий реализации личности в творчестве. Одно из таких условий – особенность личности, другое – характер организации ее сознания. Личность Романа формировалась под влиянием его деятельности по проектированию больших выставок, создания отдельных констелляций и композиций, любви к рисованию и живописи, культуры еврейской семьи, где он провел детство. Обобщая и схематизируя, можно сказать, что в нем существовали и требовали реализации личности архитектора, дизайнера, художника и представителя еврейской культуры (естественно, и русской, см. выше определение российского еврея как кентавра). В Любе жили те же типы личности, меньше личность архитектора. На обоих, как это ясно из предыдущего материала, сильное воздействие оказала эстетика авангарда и конструктивизма. Но им было не чуждо и классическое искусство, что видно по записным книжкам Романа и текстильным коллажам Любы.

Теперь характер организации сознания наших героев. Дело в том, что сознание художника и дизайнера как художника (ведь он не только художник), как правило, сильно отличается от сознания ученого. Содержания и знания последнего обычно упорядочены и организованы на основе логики и методологии научного мышления, нормы которого требуют преодолевать противоречия, строить теории, согласовывать разные построения. В этом отношении сознание ученого целостно и системно. Речь, конечно, идет о сфере науки, а не повседневной жизни, где ученый может быть противоречив и мозаичен.

Напротив, сознание художника и дизайнера содержит в себе множество не связанных между собой и не упорядоченных содержаний и реалий. Художник вовсе не обязан их логически организовывать, создавать на

их основе стройную систему. Он строит художественную реальность, включающую эти содержания и реалии, но с сохранением их своеобразия и индивидуальности. Приведу пример.

Отступление

Некоторые особенности личности Гоголя

Всматриваясь в жизнь великого писателя, я отметил два для меня непонятных момента: почему Гоголь как-то странно воспринял успех своих произведений и вскоре уехал из России, а также, чем все-таки можно объяснить переход Гоголя от писательства к христианской проповеди. Если твои произведения имеют такой громкий успех, то почему и дальше не писать в том же духе и, тем более, зачем тогда уезжать из России? Если ты писатель, почему стал проповедовать?

Да, Гоголь имеет колоссальный успех в обществе после «Вечеров», «Петербургских повестей» и «Ревизора». Но учтем три важных обстоятельства. Как художник Гоголь обладал удивительной способностью видеть, как бы со стороны, то, что не видят другие люди, а также очень убедительно воссоздавать жизнь своих персонажей. При этом он совершенно не хочет кого-то перевоспитывать и переделывать. Даже в «Ревизоре» и «Мертвых душах» Гоголь был от этого далек. Российская же публика поняла его произведения иначе: как острую социальную критику, как призыв к переустройству российской действительности. Все это было для Гоголя чуждо.

Еще одно обстоятельство. Гоголь, что неоднократно отмечалось, скрытен и холоден к людям, подозрителен, он думает, что ему завидуют и строят козни, наконец, живет в замкнутом пространстве собственного индивидуального мира, мира фантазии, практически не связанного с обычной жизнью (не стоит скидывать со счетов и то, что Гоголь никогда не имел своей семьи, гостя то у тех, то у других, или просто жил один).

Кстати, своеобразная *маргинальность* Гоголя, заключающаяся в том, что он вышел из украинского местечка, попал в Петербург, который он внутренне не принял, жил много лет в Европе, которую он критиковал, вернулся в Россию, которую он невольно сравнивал с

Европой, всегда жил в основном своими личными проблемами (был одинок), но общался с кругом Пушкина и писателями-разночинцами, радевшими о России, был склонен не просто к фантазии, а верил в реальность, им самим созданную, – все это, отчасти, позволяет объяснить гениальность Гоголя как писателя.

Действительно, в своих произведениях Гоголь соединяет несоединимое, порождает художественную реальность, события которой основаны или на преувеличении или просто фантазии, но таких, которые создают новое видение действительности, новую «художественную оптику». Вот два примера. Бунин, пишет Мариэтта Чудакова, однажды заметил: «Разве можно сказать, что такое жизнь? В ней все намешано. Жизнь – вот когда какая-то муть за Арбатом, вечерееет, *галки уже по крестам расселись*, шуба тяжелая, калоши... Да что! Вот так бы и написать...». Это уже было замечено в свое время Некрасовым. Укоряя Писемского за то, что «он почти вовсе отказывает Гоголю в лиризме», Некрасов возражал ему так: «Да в самом Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, *в мокрых галках, сидящих на заборе*, есть поэзия, лиризм». Речь о последних строках повести о двух Иванах: «Опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, *мокрые галки* и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо» – почти бунинская вечерующая «муть за Арбатом»⁵.

Или другой фрагмент из «Тараса Бульбы», вроде бы чисто фантазийный, не соответствующий реальности, но такой сильный с художественной точки зрения. «Тарас указал сыновьям на маленькую, черневшую в дальней траве точку, сказавши: "Смотрите, детки, вон скачет татарин!" Маленькая головка с усами устала на них узенькие глазки свои, понюхала воздух, как гончая собака, и, как серна, пропала, увидевши, что казаков было тридцать человек». Все здесь или преувеличение или просто невозможно, а как верно действует, поскольку Гоголь не описывает объективно, что может видеть глаз, а воссоздает, выражает в художественной форме переживания сыновей Тараса. Они видят не маленькую точку, а свои страхи и мифы о татарах.

⁵ Чудакова М. Гоголь в XX веке. Из наблюдений и предположений // Русская жизнь. N 6 (45), апрель 2009. С. 71.

Творчество творчеством, но чтобы организовать выставку (не забудем, теперь – не большая мастерская как в СССР, а всего три человека) приходится делать много технической и просто черной работы. Начиная с подачи заявок и проектов, общения по интернету и непосредственно с организаторами выставок и владельцами помещений (здесь все делала Анна), кончая закупкой нужного оборудования и развеской тяжелых экспонатов. В одной из своих записных книжек Роман рассказывает, не без юмора, об одной из таких, судя по всему, не самых больших и трудных выставок.

12 июня 2005 г. Мы отправились всей семьей в Халле (с двумя пересадками до станции VELZEN⁶). Ехали в двухэтажном вагоне.

Соседи (куча народа) громко орут, разговаривают, разгадывают кроссворды.

Моя попытка спокойно прочитать статью Невзлина о «процессе Ходорковского и Лебедева (статья фантастическая)» не получается.

Кроме того, в вагоне едут собаки.

Самое интересное – это объявление «Следующая остановка». – Дикий вопль – своеобразное эстрадное шоу. Народ хохочет.

Родственники уже уминают бутерброды. Задача как можно быстрее облегчить одну из сумок.

И вот мы в Халле. Новый вокзал производит весьма достойное впечатление. И соответствует городу, и значительно более крупному, чем «HALLE».

На такси добираемся до «места жительства» – это гостиница университета.

Неплохо оборудованные интерьеры с кухней – рассчитаны на приезжую профессуру и преподавателей – приезжающих для работы в университете.

⁶ Халле – город в Восточной Германии.

В нашем распоряжении две комнаты. За аналогичные «номера» в Германии с нас слупили бы приличные деньги. Здесь все это предоставлено бесплатно.

Ужинаем, смотрим «теле» и заваливаемся спать «без задних ног».

Завтра в понедельник в 8 ч. за нами прибывает автомашина и везет в Библиотеку Университета, на монтаж, к месту нашего очередного преступления.

13 июня. Все наше оборудование и экспонаты уже привезены из Гамбурга с выставки.

Перед нами стоит трудновыполнимая задача за полтора дня смонтировать экспозицию!!! Таких сроков я в своей многолетней практике не припоминаю.

Появляются монтажники (сначала 2 чел., затем еще 2).

Первая задача – смонтировать подвески 33 подрамников. Нам одновременно необходимо быстро решить, по какому из многочисленных вариантов планировки монтировать стенды. Остановились на самом первом из них (идет очень простая схема).

Вторая задача. Развесить экспонаты по заранее принятой системе.

Наконец, 33 подрамника смонтированы.

Третья задача. Наступило время монтажа гобеленов в пространстве зала. Несмотря на некоторые сложности с этой задачей удалось справиться.

Выставочный комплекс к концу дня смонтирован. Однако огромный объем работ еще впереди. Речь идет о том, что на каждом стенде фоном для экспонатов – графических произведений служат большие буквы «А». Их размер 1,2х1,5 м. требует и времени и усилий для осуществления.

Эта работа целиком свалилась на Анну. В первый день удалось смонтировать только 4 шт. из 17. Остальные завтра.

Нас привозят в «гостиницу». Первый рабочий день позади, а мы еще живы!!! Со страхом подсчитываю, что еще осталось на завтра.

14 июня. Всю ночь был занят проектированием (в уме) пространства композиции на роскошной университетской лестнице между 1-м и 3-м этажами.

На вопрос, заданный директору: «Можно ли осуществить эту «затею»? – Получили ответ: «Вам можно все!».

Появилась еще одна задача для монтажников – осуществить этот «проект» в натуре.

Справились и с этим! Красиво!

Остались считанные часы перед открытием. Анна «в мыле» клеит одну за другой буквы «А». А Л. С. (так Роман в текстах кратко называет Любу. – В. Р.), «высунув язык», носит одну за другой этикетки к каждому экспонату (33 шт.). Эту затею Л. С. придумала «по месту».

В 16 ч. начинается «движение», к Анне явились корреспонденты с местного радио.

Репортаж, до открытия считанные минуты, а работа еще есть.

Я занят самым главным – подметаю пол.

Л. С. не выдерживает и укладывается в помещении склада «приходить в себя».

Ровно в 17 ч. Собирается народ. Директор открывает процедуру. Длинная речь профессора университета... Я ничего почти не понимаю, кроме фамилий: Фаерштейн, Эль-Лисицкий, Татлин, Малевич, Маяковский и т. п.

Такое впечатление, что выставка очень понравилась. Красно-Черно-Белая гамма отлично сочетается с туалетами дам-гостей. Многие выступают в красно-белой-черной одежде (красный пиджак, черные брюки, белая кофта). Я предлагаю им стать постоянными экспонатами выставки.

Вино красное, белое и крепкое льется рекой. Дирекция постаралась. Мне все вокруг советуют пить «красное».

Тост и «чоканье» с директором: «Не в последний раз мы в Халле»...

Возвращаемся в гостиницу. С трудом еще живы!

15 июня. День отъезда, наш поезд в 14 ч. С утра (8 ч.) делаем большие фото и видеосъемки. Еще раз фотографируем друг друга на память.

Позади еще один из многочисленных шедевров нашей творческой биографии.

Выставка «Das Grosse A» существует в Халле⁷.

7

Записная книжка Романа Фаерштейна. Гамбург, 2005 г. (из архива автора).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЕВРЕЙСКИЕ И СЕМЕЙНЫЕ МОТИВЫ

«**П**ервые произведения Любви Зимоненко и Романа Фаерштейна, — отмечает Анна, — в которых прослеживаются мотивы и элементы еврейской культуры, истории, религиозной символики и языка, были ими созданы в Москве в 1989 году. Площадками для их показа стали общественные и творческие центры в США и Израиле.

Волею судеб первые годы нашего существования в Германии совпали с проведением международного архитектурно-художественного конкурса на создание в центре Берлина Мемориала памяти уничтоженных евреев Европы. Наше участие в этом конкурсе и итоговой выставке 1994–1995 гг. стало важной вехой в приближении к Теме.

В эти годы мы впервые на личном опыте почувствовали безусловный — пусть иногда болезненный — интерес немецкой общественности ко всему, что позиционирует себя как часть еврейской культуры.

Результатом совпадения этого интереса в Германии с нашими личными и творческими предпочтениями стали десятки новых живописных и графических работ Романа Фаерштейна, текстильных композиций и коллажей Любви Зимоненко, пространственных инсталляций. Результатом стало не только их экспонирование за прошедшее с 1994 года время на многочисленных групповых

выставках, но и осуществление наших персональных выставочных проектов во многих немецких городах¹.

Недавно эти наши, носящие отпечаток еврейских семейных традиций произведения были показаны также и российской, и латвийской публике.

Названия выставок (здесь они приведены в русском переводе), как отражение их главенствующей идеи...

Вот некоторые из них, прошедшие в Гамбурге, Берлине, Потсдаме, Леере, Мангейме, Ольденбурге, Галле, Бохуме, Елгаве, Риге и Москве:

“Пространство Языка: Иврит”, “Слово означает Творение», “Свет Меноры”, “Chai – Жизнь!” (слово, произносящееся как “хай”, может быть переведено с иврита словом «жизнь»), “Сотворение Мира”, “Народ Книги”.

Практически на всех этих выставках смысловой доминантой становились фрагменты текстов, отдельные слова и буквы языков Иврит и Идиш, интегрированные или превращенные художественными средствами в произведения искусства – арт-объекты Любови Зимоненко, графику и живопись Романа Фаерштейна².

Как известно, при всей непохожести устных форм этих языков, в основе их письменности лежит общий алфавит, насчитывающий 22 буквы или знака.

22 буквы – и множество архитектурных фантазий Романа Фаерштейна, в которых каждая из букв, в соответствии с уникальной художественной концепцией, интерпретируется автором как выразительный и полный символики пространственный объект – здание, сооружение, строящийся комплекс... И каждая архитектурная фантазия нашла свое выражение в разнообразных графических и живописных листах и полотнах.

¹ Roman Feierstein, Ljubow Simonenko, Anna Simonenko. Licht der Menora. Hamburg, 1998.

² Roman Feierstein, Ljubow Simonenko, Anna Simonenko. Das Volk des Buches: Judaica in Bildern und Texten. Hamburg, Oldenburg, Halle, 2003.

В названиях некоторых выставок и серий графики мы видим словосочетание “Сотворение Мира – Bau der Welt”. Удивительным образом, скорее на интуитивном уровне, творческая идея совпала с идеей, которую мы находим в религиозных текстах: “В начале было слово...”, “Мир был сотворен словом, составленным из Букв...”

Счастливым совпадением, но уже запрограммированным, стал выбор пяти немецких университетских библиотек для осуществления нашего проекта “Народ Книги – Das Volk des Buches”. Мы рады тому, что наше появление в этих библиотеках с произведениями на темы еврейской культуры и языка стало импульсом и поводом для, в буквальном смысле слова, “подъема на поверхность” из подвальных запасников прекрасных старых, написанных на иврите и проиллюстрированных манускриптов и книг. Они органично вошли в наше выставочное пространство, и за каждой такой старинной коллекцией стояла почти невероятная история их сохранения в годы нацизма»³.

«Что может быть ближе, естественнее и интереснее для художника, – продолжает Анна, – чем создание работ, тематически и эмоционально связанных со своей семьей и судьбой?

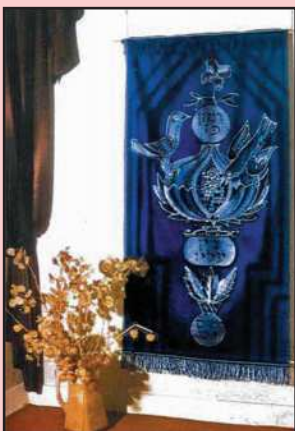
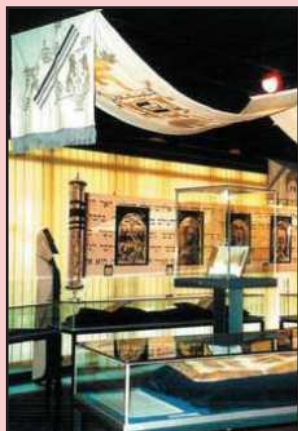
Удачная возможность показать такие работы была нам представлена в 2002 и 2003 гг. гамбургским Музее Народов мира; точнее, его отделом Европы. Название выставки – “Bau der Welt” (Сотворение Мира):

Мира семьи, Мира художественных образов⁴.

Само выставочное пространство здесь было превращено в объект искусства. Его формировали и уже традиционные для художников текстильные произведения

³ Anna Simonenko, Kai Eckstein. Das Volk des Buches: Judaica in Bildern und Texten / Анна Зимоненко, Кай Экштейн. Народ Книги: иудаика в образах и текстах // Wort – Слово. № 2. Hamburg, 2008. P. 81–93; Зимоненко А. Р. Попыты проектирования художественных выставок (записки куратора). С. 473.

⁴ Ю. Шалимов. Сотворение мира // Русская Германия. № 47, Берлин, 2002.



Верхний ряд:

1. Роман Фаерштейн, Л. Зимоненко, А. Зимоненко. Фрагмент выставки-инсталляции «Das Volk des Buches – Народ Книги», Университет Гамбурга, 2001 г.
2. Роман Фаерштейн, Л. Зимоненко, А. Зимоненко. Фрагмент выставки-инсталляции «Das Volk des Buches – Народ Книги», земельная библиотека Ольденбурга, 2001 г.
3. Роман Фаерштейн Буква «МЕМ» из графической серии «Архитектурные фантазии Иврита», 1995 г.

Нижний ряд:

1. Роман Фаерштейн Буква «ДАЛЕТ» из серии «Архитектурные Фантазии Иврита», 1996 г.
2. Любовь Зимоненко. Текстильный арт-объект из серии «Еврейские мелодии», 1989 г.
3. Любовь Зимоненко. Коллаж из серии «Еврейские мелодии», 1995 г. *

* Зимоненко А. Р. Опыты проектирования художественных выставок (записки куратора). С. 474.

Любови Зимоненко и графика Романа Фаерштейна, и показанные впервые их инсталляции на основе своих семейных фотографий.

Датированные началом XX века и многократно увеличенные исторические фотографии; запечатленные на них “в полный рост” наши предки, как бы вышедшие к нам в пространство; прекрасные графические мотивы в стиле Модерн, “взятые” нами с обратных сторон фотографий, – все это создало необычный, запоминающийся и с большим интересом воспринятый немецкой публикой образ выставки.

Не покидавшие нас темы семейной истории, творчески переосмысленные и преобразованные в художественные объекты, нашли свое выражение и в наших недавних выставках в Латвии.

Наш выбор Места был, конечно, не случаен. Одна из моих бабушек родилась в 1901-м году в тогдашней столице Курляндской губернии, входившей в состав Российской империи. Сегодня это – латвийская Елгава. А в начале XX века город назывался Митава или Mitau, был многоязычным и многоконфессиональным, и в нем соседствовали и сосуществовали представители четырех основных национальностей – латышской, русской, немецкой и еврейской.

В 2011 году в Елгавском историческом и художественном музее состоялась наша выставка “Из Митавы с любовью: старый семейный альбом”. Это была экспозиция, приглашавшая к диалогу и отражавшая диалог – исторических эпох и поколений одной семьи, языков и культурных традиций, музейных экспонатов и художественных произведений, творческих индивидуальностей и жанров изобразительного искусства⁵.

⁵ Из Митавы с любовью: старый семейный альбом // www.shamir.lv/en/item/127-lz_Mitavy_s_lyubov_yu_staryy_semeynyy_al_bom.html. Пира, 2011.



Верхний ряд:

1. Роман Фаерштейн, Л. Зимоненко, А. Зимоненко. Фрагмент выставки-инсталляции «*Vau der Welt — Сотворение Мира*», Музей Народов мира, Гамбург, 2002—2003 гг.
2. Роман Фаерштейн, Л. Зимоненко, А. Зимоненко. Фрагмент выставки-инсталляции «*Vau der Welt — Сотворение Мира*», Музей Народов мира, Гамбург, 2002—2003 гг.
3. Роман Фаерштейн, Л. Зимоненко, А. Зимоненко. Фрагмент выставки-инсталляции «*Из Митава с любовью: старый семейный альбом*». Исторический и художественный музей им. Г. Элиаса, Елгава, 2011 г.

Нижний ряд:

1. Роман Фаерштейн, Л. Зимоненко, А. Зимоненко. Фрагмент выставки-инсталляции «*Из Митава с любовью: старый семейный альбом*». Исторический и художественный музей им. Г. Элиаса, Елгава, 2011 г.
2. Любовь Зимоненко. Коллаж из серии «*Старый семейный альбом*», 2010 г.
3. Роман Фаерштейн Л. Зимоненко А. Зимоненко. Фрагмент выставки-инсталляции, галерея *KunstNah*, Гамбург, 2007 г.*

* Зимоненко А. Р. Попыты проектирования художественных выставок (записки куратора). С. 476.

Нами были представлены вниманию зрителя новые коллажные и графические серии с интегрированными в них видами еще не тронутой войнами Митавы-Елгавы, семейными фотографиями, мотивами архитектурного и художественного стиля Модерн или Югендстиля, в его латвийском и немецком вариантах, архивными документами – как личными, так и из государственных и международных фондов.

Этот наш выставочный проект получил свое развитие и в последующих экспозициях в Риге и Гамбурге: двух ганзейских городах, связанных многовековой историей»⁶.

⁶ Ольга Гудис. Обратная сторона фотографии // Бизнес & Балтия. № 44 [4483]. Рига, 19.03.2013; Зимоненко А. Р. Опыты проектирования художественных выставок (записки куратора). С. 475.



«Из Митавы с любовью: выставка в Елгаве» 2011 г. Семейное древо жизни



*Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко.
Выставочный проект «Сотворение Мира: Семья».**

* Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко. Пространство искусства: Германия.

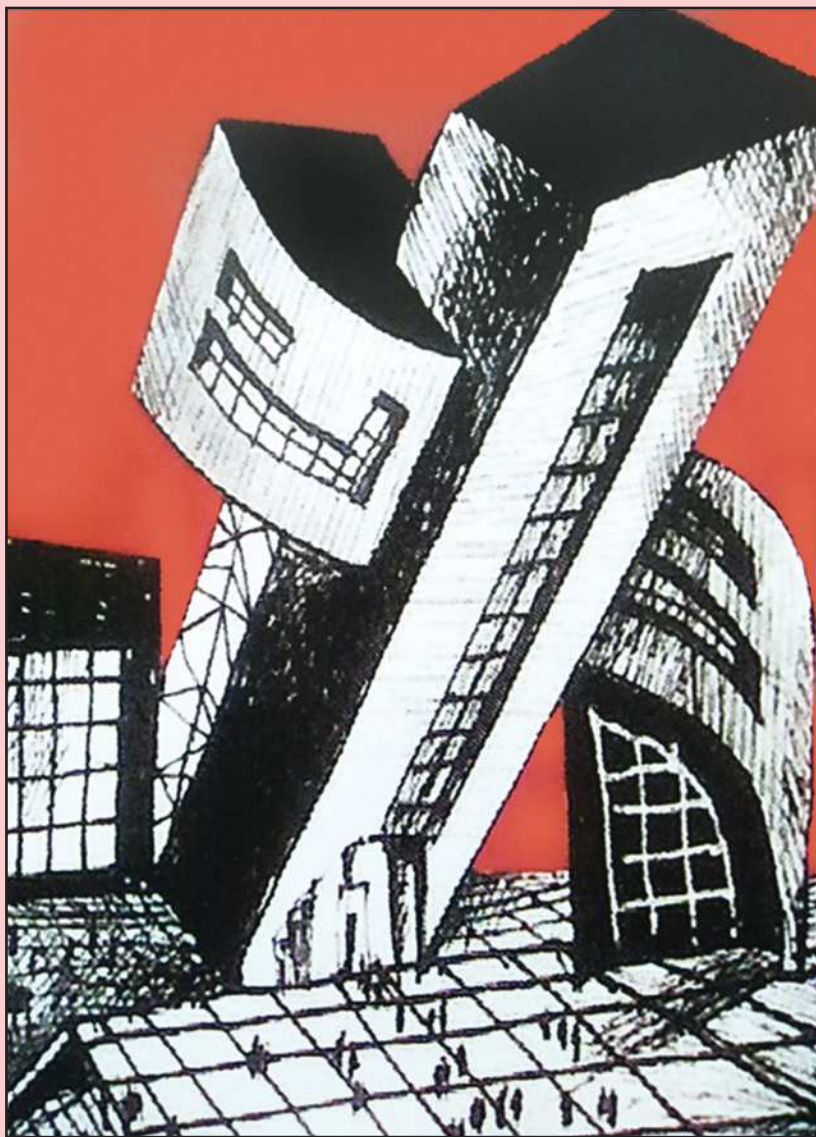
Отступление

Как понять, что в основе архитектурной тектоники лежат формы букв алфавита?

Анна пишет: «22 буквы – и множество архитектурных фантазий Романа Фаерштейна, в которых каждая из букв, в соответствии с уникальной художественной концепцией, интерпретируется автором как выразительный и полный символики пространственный объект – здание, сооружение, строящийся комплекс... творческая идея совпала с идеей, которую мы находим в религиозных текстах: "В начале было слово...", "Мир был сотворен словом, составленным из Букв..."».

Естественно, Роман не был каббалистом, но его эксперименты с буквами очень напоминают действия сторонника этого учения. Послушаем, что о каббале, в частности, писал Владимир Соловьев и Хорхе Луис Борхес.

Соловьев. «Умозрительное учение каббалы исходит из идеи сокровенного, неизреченного Божества, которое, будучи выше всякого определения, как ограничения, может быть названо только эн-соф, т. е. ничто или Бесконечное. Чтобы дать в себе место конечному существованию, эн-соф должен сам себя ограничить. Отсюда "тайна стягиваний" (сод цимцум) – так называются в каббале эти самоограничения или самоопределения абсолютного, дающие в нем место мирам. Эти самоограничения не изменяют неизреченного в нем самом, но дают ему возможность проявляться, т. е. быть и для другого. Первоначальное основание или условие этого "другого", по образному представлению каббалистов, есть то пустое место (в первый момент – только точка), которое образуется внутри абсолютного от его самоограничения или "стягивания". Благодаря этой пустоте, бесконечный свет эн-софа получает возможность "лучеиспускания" или эманации (так как есть куда эманировать). Свет этот не есть чувственный, а умопостигаемый, и его первоначальные лучи суть основные формы или категории бытия – это 32 "пути премудрости", именно 10 цифр или сфер (сефирот) и 22 буквы еврейского алфавита (3 основных, 7 двойных, 12 простых), из которых каждой соответствует особое имя Божье. Как посредством 10 цифр



*Роман Фаерштейн. Из графического цикла
«Пространство Алфавита. Латинский»**

* Р. С. Фаерштейн. Авторские художественные проекты 2006–2011. Альбом иллюстраций. К присвоению почетного звания «Народный художник Российской Федерации». М., 2011. (в архиве автора)

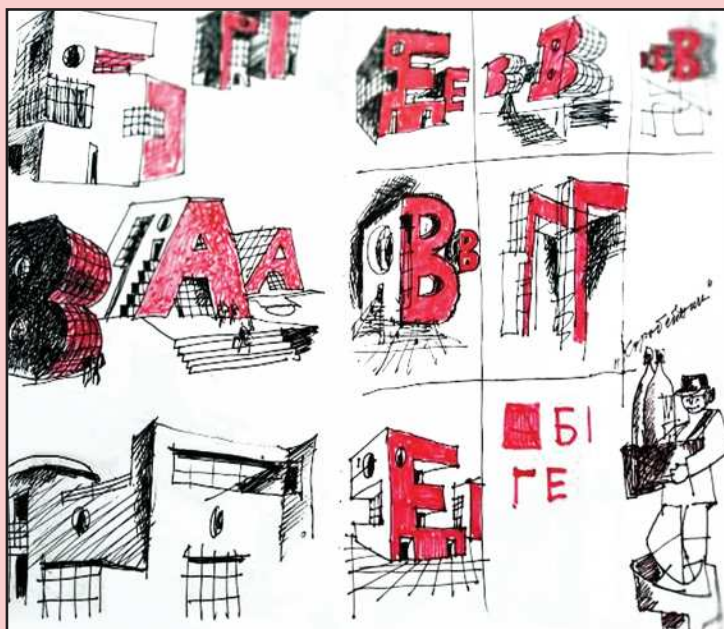
можно исчислить все, что угодно, и 22 букв достаточно, чтобы написать всевозможные книги, так неизреченное Божество посредством 32 путей открывает всю свою бесконечность.

Насколько можно понять, различие между сефиротами и буквами имен Божьих в этом откровении состоит в том, что первые выражают сущность Божества в "другом" или объективную эманацию (прямые лучи божественного света), тогда как буквенные имена суть обусловленные этой эманацией субъективные самоопределения Божества (лучи отраженные).

Вот названия 10 сефирот:

- 1) Венец (Кетэр);
- 2) Мудрость (Хохма);
- 3) Ум (Бина);
- 4) Милость или Великодушие (Хэсед или Геду-ла);
- 5) Крепость или Суд (Гебура или Дин, также Пахад);
- 6) Красота или Великолепие (Тифэрет);
- 7) Торжество (Нэцах);
- 8) Слава или Величие (Ход);
- 9) Основание (Иесод)
- 10) Царство (Малхут).

Мыслимые как члены одного целого, сефироты образуют форму совершенного существа – первоначального человека (Адам-Кадмон). Для большей наглядности каббалисты указывают соответствие отдельных сефирот с наружными частями человеческого тела: Кетэр – это чело, Хохма и Бина – два глаза, Хэсед и Дин – две руки, Тифэрет – грудь, Нэцах и Ход – бедра, Иесод и Малхут – две ноги. Такое представление осложняется внесением половых отношений в "дерево сефирот". Вообще каббалисты в области божественных эманаций различали само Божество, как проявляющееся, от его проявления или "обитания" в другом, которое они называли Шекина (скиния) и представляли как женскую сторону Божества. Шекина иногда отождествляется с последней сефирой – малхут, которой, как женскому началу, противоплагаются все прочие, как мужское, причем уже теряется аналогия с человеческим телом. Еще сложнее представляется это отношение в



Из записной книжки Романа Фаерштейна



Роман Фаерштейн. 2014 г.

книге Зогар. Здесь образуемый сефиротами Адам-Кадмон совмещает в себе три или даже четыре лица. Сефира – Милость или Великодушие с тремя правыми или мужескими сефиротами, образует Длинное Лицо (Арик-Анпин), или Отца (Аба); противоположная ему сефира Крепость или Суд, с тремя левыми или женскими сефиротами, образует Короткое Лицо (Зеир-Анпин) или Мать (Ума); происходящая из их соединения сефира Красота или Великолепие называется "Столп Середины" (Амуда Деэмцаита) и представляется иногда как новое лицо или сын; остающаяся затем первая высшая сефира Венец иногда относится к Отцу, иногда же принимается за особое лицо – Вечный Бог как такой или "Ветхий деньми" (Атик-Йомин)»⁷.

Борхес. «Мысль такова: Пятикнижие, Тора – священная книга. Бесконечный разум снизошел к человеческой задаче создать книгу. Святой Дух снизошел до литературы, что столь же невероятно, как предположение, что Бог снизошел до того, чтобы быть человеком. Но именно снизошел, в самом прямом смысле. Святой Дух снизошел до литературы и создал книгу. В такой книге не может быть ничего случайного, тогда как во всем, что написано людьми, что-то случайное есть.

Известно благоговение, которое вызывают "Дон Кихот", "Макбет", "Песнь о Роланде" и многие другие книги, чаще всего одна у каждого народа, исключая Францию, литература которой так богата, что насчитывает по крайней мере два классических произведения, – но оставим это.

Ну хорошо, если какому-нибудь филологу-сервантесоведу случится сказать, что "Дон Кихот" начинается со слова, состоящего из одной буквы (в), затем следует слово из восьми букв (скромной) и два, содержащие по девять букв (деревушке, провинции), из чего он вознамерится сделать выводы, его тут же сочтут безумным. Библия же изучается именно таким образом.

Например, говорится, что она начинается с "bet", первой буквы слова "breshit". Почему начинается с "bet"? Потому что эта начальная буква в еврейском языке означает то же, что и начальная в слове "bendición" ("благословение") в испанском, а текст не может начинаться с буквы, которая соответствует проклятию; он должен начинаться с благосло-

⁷ Философский словарь Вл. Соловьева. М., 1997. С. 151–156.

вения. "bet" – первая буква еврейского слова brajá, означающего благословение.

Есть еще одно обстоятельство, чрезвычайно интересное, которое должно было оказать влияние на каббалу: Бог, чьи слова были орудием его трудов (как считает замечательный писатель Сааведра Фахардо), создал мир при помощи слов; Бог сказал: "Да будет свет" – и стал свет. Из этого можно сделать вывод, что мир был создан при помощи слова "свет". Если бы было произнесено другое слово и с другой интонацией, результатом был бы не свет, а что-то другое.

Мы пришли к мысли, столь же невероятной, как и та, о которой я говорил перед этим, к мысли, которая поражает наш западный разум, во всяком случае мой, и о которой я должен рассказать. Размышляя о словах, мы считаем, что слова прежде произносились, затем стали изображаться письменно. Напротив, каббала (означающая "предание", "традицию") предполагает, что прежде существовали буквы. То есть будто бы вопреки опыту письменность предшествует устной речи. Тогда в Писании нет ничего случайного: все должно быть predetermined. Например, количество букв каждого стиха.

Затем каббалисты изыскивают буквенные соответствия. Писание рассматривается как зашифрованное, криптографическое письмо, создаются новые законы его прочтения. Можно взять любую букву Писания и, рассматривая ее как начальную букву другого слова, читать это другое обозначенное слово. Так можно поступить с любой буквой текста.

Могут быть созданы два алфавита: один, например, от а до 1 и другой от 1 до z, или от и до соответствующих еврейских букв; считается, что буквы первого соответствуют буквам второго. Тогда можно читать текст способом бустрофедон (если называть его по-гречески), то есть справа налево, затем слева направо, затем справа налево. Можно придать буквам цифровые обозначения. Все это образует тайнопись, может быть расшифровано, и результаты исполнены значения, потому что были предвидены бесконечным божественным разумом. Таким образом через эту криптографию, через действия, приводящие на память "Золотого жука" По, приходят к учению. Я полагаю, что учение возникло раньше, чем *modus operandi* (способ

действия – лат.). Думаю, что с каббалой произошло то же, что с философией Спинозы: математический порядок оформился позже. Думаю, что каббалисты испытали влияние гностиков и, будучи связаны с древнееврейской традицией, изыскивали этот удивительный способ расшифровывать буквы.

Modus operandi каббалистов основан на логической предпосылке, на мысли, что Писание – текст совершенный и не может содержать ничего случайного»⁸.

Опять же сомневаюсь, что Роман читал Борхеса. Тем не менее его мысль уверенно идет по проторенной дороге. Неважно, как он вышел на этот путь. Интересно другое – на какой необычной почве может произрастать творчество, в данном случае архитектора.

⁸ Х. Борхес. Семь вечеров. Собрание соч. В 4-х т. Т. 4. Санкт-Петербург, 2001. С. 383–392.



*Анна
Зимоненко,
Роман
Фаерштейн,
Любовь
Зимоненко
на открытии
выставки
«Сотворение
Мира:
Семья»*

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ РОМАНА ФАЕРШТЕЙНА

Читатель, вероятно, заметил, что ряд иллюстраций автор берет из записных книжек Романа Фаерштейна. На мой взгляд, эти книжки могут пролить свет еще на одну из сторон личности Романа, которая проявилась и сформировалась после эмиграции в Германию.

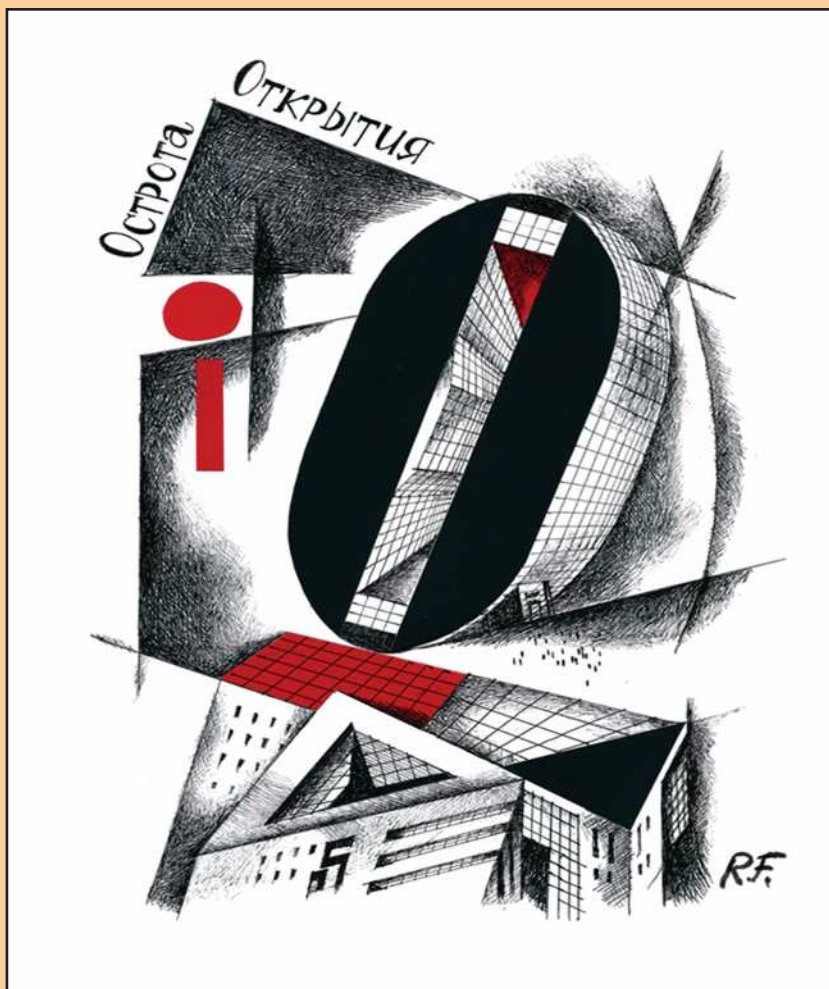
Поэтому я попробую эти книжки охарактеризовать.

Разбирая в Москве его мастерскую, мы с женой нашли полсотни, если не больше красивых блокнотов и тетрадей.

Оказалось, записные книжки Романа, в которых он рассказывал о своих впечатлениях во время поездок по городам Европы, делал зарисовки исторических зданий и людей, набрасывал эскизы выставок и художественных композиций, вел своего рода дневник, правда нерегулярный, размышлял над своей жизнью или поразившими его событиями и высказываниями.

Приведу сначала еще несколько зарисовок из этих книжек (везде далее рисунки из записных книжек).

Записные книжки Романа, с которыми я познакомился, относятся к более чем двадцатилетнему периоду жизни семьи Фаерштейн-Зиманенко на Западе. В них перемежаются впечатление от произведений архитек-



*Роман Фаерштейн . Из серии «Архитектурные фантазии
русского алфавита», 2004 г.*



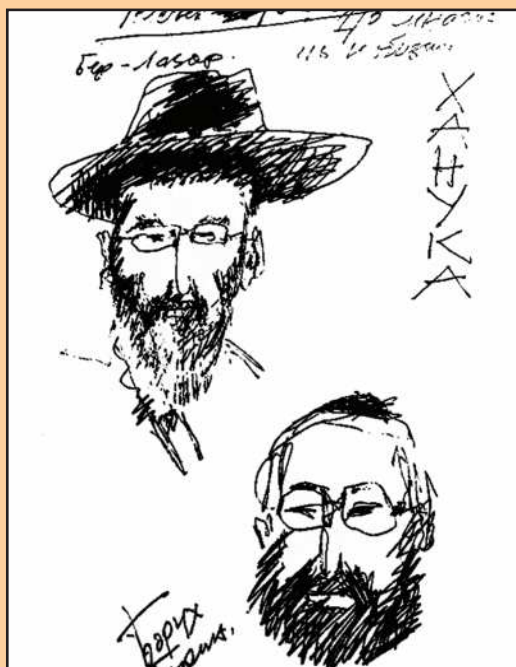
Записные книжки Романа Фаерштейна



Роман Фаерштейн. Бильбао, 2012 г.



Роман Фаерштейн. Пасха в городе. Аликанте (Испания), 2014 г.



Роман Фаерштейн
Гамбург, 2010 г.



Из записной
книжки Романа
Фаерштейна
1993 г.

*Из записной книжки
Романа Фаерштейна
1993 г.*



*Роман Фаерштейн
Горы. Граница Италии
и Австрии. г. Бреннер
20.4.2008 г.*



туры и дневниковые записи личного характера. Вот, например, несколько фрагментов посещения Мюнхена в 2007 году.

«Мы, – читаем в записной книжке – отправились из Гамбурга в Мюнхен... Для того, чтобы добраться до вокзала проснулись в половине пятого. Далее сумасшедший дом: сборы, еда, лекарства (кашель, насморк и т. д и т. п.).

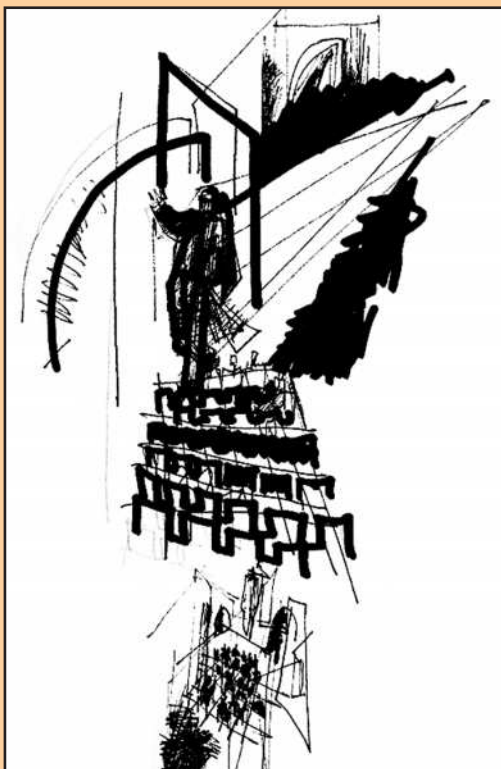
Анна микроскопическими ручками втащила чемоданы в вагон. Мне перетаскивать багаж категорически запрещено, тем более Л. С. (Любовь Семеновне. – В. Р.) ...

Еврейский центр в Мюнхене. Тема для творчества. Символ г. Мюнхена – лев. Скульптуры “льва”, по-разному окрашенные размещены по всему городу (как в Гамбурге – “водонос”)... Одним из элементов (малых форм) благоустройства может быть использован символ Мюнхена – “лев”, но в ермолке или цилиндре! НАХОДКА! ...

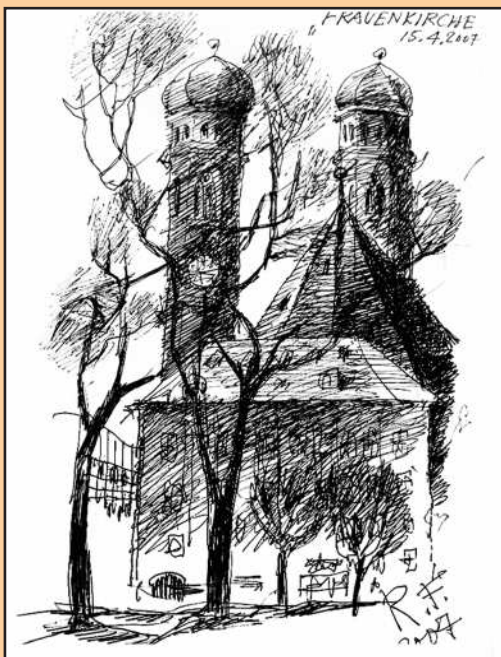
Вечером 18 апр. Мы с Анной не поленились и отправились на “вернисаж” в Мюнхенскую “Пинакотеку”, где в «Музее модерна» открылась выставка «100 лет немецкого объединения архитекторов и дизайнеров ”WERKBUND” 1907–2007»... Все места были уже заняты, кроме нескольких пустых в первом ряду. Мы с Анной “НАГЛО” уселись в первом ряду рядом с самыми «важными» немецкими деятелями...

Потом бегом по экспозиции (ничего особенного). Впереди у нас страшная ночь в гостинице!!!

19 апреля. Вместо того, чтобы в последний день пребывания в Мюнхене посетить намеченные в нашей программе объекты, мы (я и Л. С.) весь день провалялись, не вставая в постели – (результат итальянского обеда накануне: ИТАЛЬЯНЦЫ – ОТРАВИТЕЛИ! – КАК УВИДИШЬ ИТАЛЬЯНСКИЙ КАБАК – БЕГИ ПРОЧЬ»). Только наш «фюрер» Анна все-таки все объекты повидала и сфотографировала. **Бог есть!**



Роман Фаерштейн
Эскиз проекта
выставки,
посвященной
творчеству
Иосифа Бродского.
1997 г.



Роман Фаерштейн
«FRAUENKIRCHE»
Мюнхен, 15.4.2007 г.

20 апреля. Сегодня мы покидаем Мюнхен. Общее впечатление: 1. Побывали в городе-музее, где соседствуют два мира – Готика, Ренессанс, История. Бавария – это дворцы, церкви, соборы, памятники. 2. Современная архитектура, представленная такими шедеврами, признанными во всем мире, как Олимпийский центр, Новая Пинакотека, Еврейский центр – Синагога, музей, здание еврейской общины в Мюнхене...

Бавария – самая богатая земля Германии. Это пример сохранения старины... и одновременно она тратит огромные средства на сооружение современных «шедевров».

(С ужасом вспоминаем Лужковскую Москву, где собираются сносить дом Мельникова и др. Поменять бы правительство Московское на Баварское!)» (записная книжка «Мюнхен. 2007 Бавария»).

И одновременно семья не забывала Москву. Практически каждый год несколько недель жила в своей мастерской на Ленинском проспекте и сумела сделать



Из записной книжки Романа Фаерштейна, 2009 г..



Роман Фаерштейн. Концерт Жоры Файдмана в Гамбургской консерватории, декабрь 2006 г.

не одну выставку в Москве, например, в Центре современного искусства МАРС, в Галерее ВХУТЕМАС, в Культурном и религиозном центре МЕОЦ, в Еврейском музее, в Союзе Архитекторов, в МАРХИ, в выставочном зале на Кузнецком Мосту и т. д.

Листая записные книжки Романа, поражаешься его трудолюбию и таланту, и спрашиваешь себя, где он и Любовь Семеновна с Аней находили силы для такой продуктивности. Роман в записной книжке 2012 года сам отвечает на этот вопрос – *труд, творчество и любовь* в семье.

13 окт. 2012 г. «Наша дружная семья празднует 85 лет со дня рождения Л. С. (мама, жена)... 85 лет –

“это не семечки” (из них 20 лет в эмиграции). Причина долголетия (почти все подруги и друзья «уже ушли») это **любовь в семье и непрерывное творчество!!!...**

Работать “не покладая рук” – это средство не только рекомендация медиков, но и необходимость сохранить спортивную форму в творчестве. На Западе это оказалось серьезной проблемой. Тем более что мы приехали, имея за плечами солидный возраст (мне 67 лет, Л. С. 65, Анне 40 лет). Однако благодаря общим усилиям и особенно Анне, быстро освоившей немецкий язык, удалось вписаться в профессиональную архитектурную и художественную среду ФРГ. Стали членами Союза художников и союза архитекторов Германии (продолжая, конечно, оставаться членами Союза архитекторов и художников России. – В. Р.). Отсутствие привычных в России Госзаказов заставило «творить» по новым правилам: самим находить возможности экспонировать свои работы, соблюдая непривычные правила “Запада”» (записная книжка Hamburg, 2012).

Мне кажется, что, рассказывая о том, как семья вписалась в западную творческую жизнь, Роман не договаривает. Дело в том, что отмечалось выше, он и Люба так и не заговорили свободно на немецком. Все внешние связи обеспечивала Анна. Она составляла запросы и предложения, переписывалась по интернету, общалась с заказчиками, переводила на выставках, заказывала гостиницы и прочее и прочее. Как бы сказали социологи, Анна стала «социальным телом» Романа, с ее помощью он мог продолжать творчество и жить на Западе.

Вопрос, была ли эта жизнь полноценной, ведь Роман подобно колобку ушел из российской профессио-



*Расцвели хризантемы у нас в мастерской
Из записной книжки Романа Фаерштейна. Москва, 2011 г.*



*Из записной книжки Романа Фаерштейна
Вюрцбург, 6.04.2008 г.*



*«У нас в Дзинтари»
Из записной
книжки Романа
Фаерштейна
июль 2009 г.*



*Из записной
книжки Романа
Фаерштейна
Юрмала, 2009 г.*

*Из записной книжки
Романа Фаерштейна
2006 г.*



*Из записной книжки
Романа Фаерштейна
«Межа—парк»
Юрмала, 4.08.2009 г.*



нальной среды и не вошел в немецкую (в том смысле, что не мог без помощи Анны общаться с немецкими архитекторами, дизайнерами и художниками). Он жил в семье, переживал проблемы России, но уже из Германии, не участвуя прямо в российской жизни. Он, конечно, следил за общественной жизнью Германии, но опять-таки не как коренной ее житель, а как эмигрант и еврей, которого Германия приняла и обогрела. Роман с семьей делал в Германии выставки и достаточно успешные, но означало ли это, что он полноценно вошел в немецкую художественную жизнь? Вряд ли. Он жил и творил, так сказать, на ничейной полосе. Тело его с достаточно большим комфортом пребывало в Германии и путешествовало по Европе, а дух и сознание находились в пространстве и реальности вне России и вне Германии. Где же они, спрашивается, пребывали? Записные книжки проливают некоторый свет на этот вопрос.

Когда я их читал и рассматривал, то меня поразили две вещи: взгляд как бы со стороны, как наблюдателя, и художественное и проектное восприятие всего. А потом я подумал, а что здесь удивительного, ведь Роман был эмигрант. А позиция эмигранта похожа на позицию наблюдателя, туриста и путешественника. Кроме того, Роман был дизайнер и архитектор, т. е. проектировщик. Он был также прекрасным художником, и поэтому видел и осмыслял все эстетически.

Но, подумав еще раз, я решил, что не все тут так просто, чувствовалось в его рисунках, размышлениях и описаниях событий что-то еще. Наконец, сообразил: Роман не просто художественно и проектно описывал все, что он видел как наблюдатель, он одновременно строил полноценный виртуальный мир, в котором мог жить и реализовать себя как личность. Здесь кто-то может усомниться, а разве не все талантливые художники или

дизайнеры так живут – и в этом обычном мире, и в мире, созданном ими с помощью художественных средств. Так, да не так. Они живут именно в двух реальностях: обычном мире и мире художественной реальности¹. А Роман ведь ушел из обычного мира культуры: уехал из России и не вошел полноценно в культуру Германии, поскольку не знал немецкого языка.

Он вынужден был создать для себя новый мир, причем такой, где он мог себя реализовать, мог полноценно

¹ Розин В. М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). ИФРАН. М.: Голос, 2011. С. 374–384; Герасимова И. А., Бургете Аяла М. Р., Киященко Л. П., Розин В. М. Сложность и проблема единства знания. Вып. 2. Множественность реальностей в сложном мире. – М.: ИФ РАН, 2019. С. 61–62.



*Из записной
книжки Романа
Фаерштейна*

жить. Как художник и дизайнер, а также как эмигрант и путешественник он в записных книжках, с помощью рисунка, эскизов и нарративов (описаний и размышлений) создает виртуальный мир, который можно назвать миром Романа Фаерштейна – миром дизайнера, художника, эмигранта и путешественника. Этот мир, с одной стороны, эстетический, с другой – удовлетворяющий проектной идеологии, с третьей – мир наблюдателя и путешественника. Как обычный человек, как личность повседневности (есть и такая) он переоткрыл для себя семью, а его, казалось бы, уснувшая любовь к близким снова дала о себе знать. И вот почему.

В эмиграции он оказался в очень трудной ситуации. Культура иная и делают ее сами немцы, нет привычной среды общения, нет работы, дающей высокий статус и удовлетворение, нет внимания к твоей персоне. Но зато дочь Анна смогла стать его социальным телом и помочь возобновить творчество, а жена Любовь Семеновна поддержала его в этот трудный период и не просто поддержала, а своей любовью и терпением влила в него силы и энергию, дала смысл для жизни и творчества. И Роман переоткрывает свою семью и свою любовь к ним, или, говоря иначе, его любовь претерпела преобразование. Вспомним, что он пишет в записной книжке: «причина долголетия — это **любовь в семье и беспре- рывное творчество!!!...**»

Здесь я невольно вспомнил Павла Флоренского, размышлявшего о том, что может держать человека на плаву жизни в период советского террора. Он приходит к выводу, что держать, давать смысл может семья и род. Отталкивается здесь Флоренский от убеждений своего отца, который был уверен, что из семьи можно построить настоящий «рай». Окружающие семьи, пишет Павел Флоренский, были «старым человеческим родом. Наша

же семья должна была стать новым родом. Тот, старый, род пребывал в законах исторической необходимости и исторической немоги; в отношении же нашего, нового, отец словно забывал и законы истории, и человеческое ничтожество: почему-то от нее ждалось чудо... качественно семья предполагалась им исключительной: она представлялась ему сотканной из одного только благородства, великодушия, взаимной преданности, как сгусток чистейшей человечности»². По мерке семьи его отец понимает и социальные отношения. Социальность для него – это «человечность» («вот любимое слово отца, – замечает Флоренский, – которым он хотел заменить религиозный догмат и метафизическую истину... человечность же, теплота и мягкость человеческих отношений исходит из семьи – верил он»³). «Но о **роде**, – с удивлением пишет Павел Флоренский, – который есть подлинный элемент общества, папа никогда не говорил, и это тем более удивительно, что он всегда читал исторические сочинения»⁴.

После революции 1905 г. и позднее репрессий советской власти в отношении православной церкви Флоренский вынужден констатировать пришествие на русскую землю зла. В результате он ищет не то, чтобы замену церкви, но хотя бы временное прибежище людей, сохраняющих и отстаивающих веру и жизнь. И находит это прибежище в «роде». Род, вот та «храмина», в которой дышит дух Божий и одновременно укрываются, и живут обычные люди в периоды нашествия зла. Но род глядит на мир «ликом личности», точно заметила Светлана Неретина⁵.

В некотором смысле Роман претерпел похожую эволюцию: он сумел умерить эгоизм собственной лич-

² Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генетические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., 1992. С. 125.

³ Там же. С. 122–123.

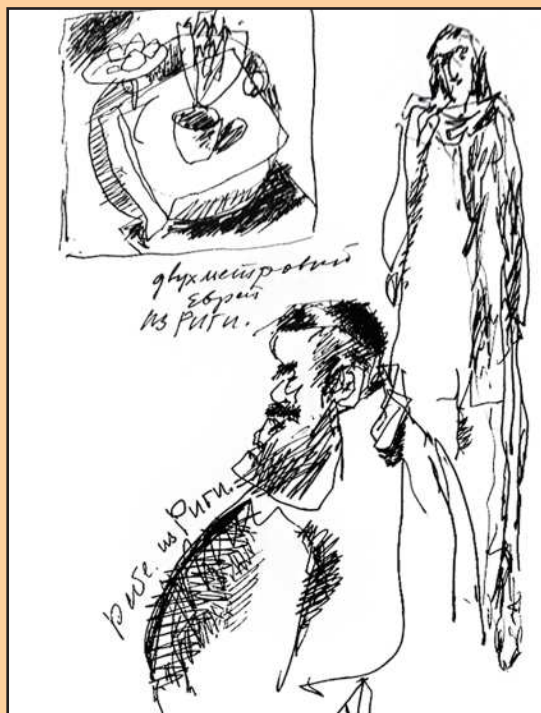
⁴ Там же. С. 120.

⁵ Неретина С. С., Огурцов А. П. Время культуры. Санкт-Петербург, 2000. С. 112.

ности в пользу переоткрытой им семьи и рода — еврейской традиции и культуры⁶. Конечно, лично понятой и переосмысленной, опять же художественно и проектно. В его записных книжках появляются эскизы выставок на еврейские темы, описания посещения синагог, замечательные рисунки верующих евреев. Семья делает несколько выставок, посвященных истории своих семей, еврейскому алфавиту, художественных реминисценций на тему еврейской культуры.

Отвлекаясь от того факта, что Роман был моим родственником, стоит обратить внимание на три момента.

⁶ Проблемы еврейской школы в постсоветской России. — М.: Путь, 2000. — С. 124–135.



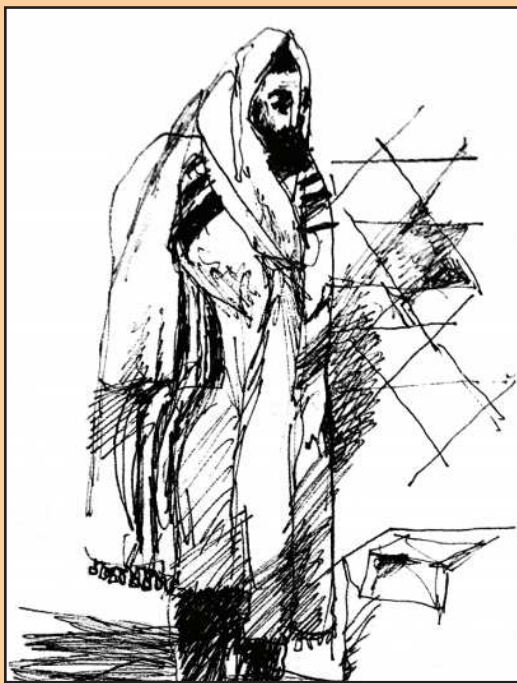
*Из записной
книжки
Романа
Фаерштейна*



Лектор
Лекция
на тему
«Еврейский
календарь»
2000 г.



Записная
книжка
Романа
Фаерштейна



*Из записной
книжки
Романа
Фаерштейна*

Во-первых, каким образом творческий человек справился с ситуацией жизни вне культуры. Он создал собственный сложный мир, реализовав при этом себя, как художник, проектировщик и наблюдатель. Этот мир позволил ему не только полноценно жить как индивиду, но и сделать вклад в художественную и проектную культуру Германии и России. Во-вторых, силы, энергию и смыслы Роману давали семья и род. Они образовали субкультуру, в которой творческий человек мог продолжать жить и творить вне, так сказать, большой культуры. В-третьих, в этих условиях произошла серьезная трансформация личности Рома-



*Из записной
книжки
Романа
Фаерштейна*

на. Он встал на путь снижения своего эгоизма и пересмотра ценностей, связанных с семьей и любовью к своей супруге (как написано в ряде эпитафий на надгробиях XIX века кладбища «Донского монастыря» в Москве – «жене и другу по жизненному пути»). Рядом с ценностью работы и творчества для него встали ценности семьи и любви. Во всяком случае, я склоняюсь к такому пониманию, читая и рассматривая записные книжки Романа Фаерштейна.

Интересно и то, что по поводу рисунков Романа и рисунка вообще пишет Анна.

Процесс архитектурного проектирования имеет в своей основе такой традиционный жанр изобразительного искусства, как Рисунок. Но если для большинства архитекторов рисунок является чисто техническим средством работы, то для нас, и прежде всего, для Романа Фаерштейна, проектный рисунок – от графических эскизов до готовых к презентации визуальных концепций – имеет ценность самостоятельного художественного произведения.

Интерес профессионального сообщества к теме архитектурного рисунка подтвердил прошедший в конце 2013-го года первый международный онлайн-конкурс «АрхиГрафика», включавший три направления: «Рисунок к проекту», «Рисунок с натуры» и «Архитектурная фантазия». В конкурсе приняло участие около трехсот человек, его результаты в форме выставки можно увидеть в интернете и сегодня.

Роман Фаерштейн с графической серией «Пространство Музея Геологии» стал победителем в номинации «Рисунок к проекту». (В общей сложности двадцать пять его рисунков вошли в числе лучших в т. н. шорт-листы во всех трех номинациях)⁷. Эта

⁷ Лев Купершмидт. Хроника первого конкурса архитектурной графики в Москве // Декоративное искусство. № 1. М., 2014. С. 117–119.

победа стала закономерным этапом в многолетней архитектурно-художественной практике Мастера, для которого рисунок является необходимой и неотъемлемой частью не только творческого процесса, но и – еще со студенческих времен – жизни в целом⁸. В 2014-м году несколько его работ были приняты в коллекцию Музея архитектурного рисунка в Берлине.

Для нашей семьи тема архитектурной графики стала содержанием самостоятельных художественных и выставочных проектов. Это подразумевает, в том числе, создание Романом Фаерштейном и экспонирование нескольких циклов Архитектурных фантазий русского, латинского и еврейского алфавитов, включенных в контекст различных исторических эпох и стилей. Это подразумевает и появление во время наших европейских путешествий сотен его рисунков с натуры и фотографий архитектурных достопримечательностей и пейзажей. Запечатленные нами, они стали основой и для коллажных работ Любови Зимоненко, и для наших художественных фотосерий.

Позволю себе процитировать концепцию одного из разделов нашей выставки 2009-го года «Пространства искусства» в московской галерее ВХУТЕМАС⁹: «Наше Пространство искусства там, где мы сами. Будь то Россия или Германия, Москва или Гамбург... Наш дом – Европа.

Европейский дом велик – многоэтажен и многоквартирен, многолюден и многоязычен. Мы, радуясь и удивляясь, осваиваем его еще.

⁸ Фаерштейн Р. Магазинные полки были еще пусты, но студенты доставали дефицитный ватман и карандаши "Кохинор" и рисовали, компенсируя творчеством недостаток хлеба насущного.

⁹ Роман Фаерштейн, Любовь Зимоненко, Анна Зимоненко. Пространства искусства // <http://archi.ru/events/2226/roman-faershtein-lyubov-zimonenkoanna-zimonenko-prostranstva-iskusstva>. М., 2009.

Мы радуемся чувству узнавания великих памятников архитектуры и искусства, знакомых нам прежде только по институтским учебникам и существовавших где-то там, по другую сторону «железного занавеса».

Это радостное чувство узнавания и сбывшейся мечты посещало нас на афинском Акрополе и римском Форуме, у Собора Парижской Богоматери и среди барселонских шедевров Гауди.

Десятки путешествий по европейским странам, десятки дорожных блокнотов и альбомов с рисунками и путевыми записями, десятки фото– и видеопленок.

Северная и Южная Германия, Альпы и Пиренеи, Балтика и Средиземноморье, города Италии и Испании, Москва и Петербург, столичные метрополии и рыбацкие деревушки, готика и постмодерн, барочные соборы и музейные здания-скульптуры современных звездных архитекторов: Гери, Либескинда, Калатравы...

Это богатство форм и пространств, полное культурных смыслов и ассоциаций, ждет и манит Вас в Нашу Европу. Европу без границ и ограничений.

Побудьте с нами, прикоснитесь к теплему мрамору Парфенона, улыбнитесь друг другу загадочно на фоне Джоконды – и снова в путь.

Рисунок за рисунком, страница за страницей, страна за страной.

Пока хотим, пока можем, пока живы»¹⁰.

¹⁰ Зимоненко А. Р. Попыты проектирования художественных выставок [записки куратора]. С. 477.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Заканчивая, хочу поразмышлять над тем, правильно ли семья поступила, уехав в Германию. Роман сам задает этот вопрос и не знает, как на него ответить. «Был ребенок, размышляет он, – спасал. А нет ее – спасти нас некому. И деваться мне некуда. Так что я подумываю, не смыться ли в Москву. До аэропорта доеду как-нибудь.

Татьяна Зборовская. Считаете, родная земля помогает?

Роман Фаерштейн. Да, конечно. Бесспорно. Я до сих пор взвешиваю на весах, правильно я сделал или неправильно. По большому счету, прихожу к тому, что, конечно, не надо было никуда уезжать в шестьдесят семь лет. Начинать с нуля на Западе, привыкнув к Советскому Союзу, набрав определенные обороты, добравшись до какого-то уровня – и все это бросить к чертовой бабушке? Нелогично. Как минимум нелогично. Появилась возможность ездить и из России: если есть на что, покупайте путевку и езжайте. Так что в принципе свою мечту я смог бы осуществить. Но заработать на поездку после шестидесяти семи не так просто. Для этого надо было бы опять залезать в какое-то дело, гешефт. Так что многие говорят: «Остался бы там – давным-давно отдал бы концы». Тоже не исключено»¹.

¹ Фрагменты исследовательского интервью, проведенного Т. В. Зборовской с семьей Фаерштейн-Зимоненко // *Розин В. М.* Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 77.

Я рискну ответить на свой вопрос за Романа. Конечно, он бы нашел себе работу в России, но думаю, качество его жизни и творчества были бы на порядок ниже, чем в советский период. А уехав в Германию, он смог не только продолжать делать выставки, ну, правда, не такие значимые и большие (за все, как известно, надо платить). Главное в другом – Роман прожил еще одну жизнь, не менее творческую и насыщенную. Естественно, другими событиями: так он много работал, много рисовал, много путешествовал, вспомнил вместе с Любой еврейские корни семьи, сумел рассказать о них.

«Почему, – размышляет Роман, – именно здесь, в Германии, у нас появилось желание создавать произведения на еврейскую тему? Нам часто приходится отвечать на этот вопрос. Очевидно, потому, что в Союзе само понятие еврейства считалось чем-то нехорошим, в лучшем случае простительным. В то же время, о нашей национальной принадлежности нам постоянно напоминала запись “еврей” в пятом пункте паспорта. Здесь, в Германии, видимо, и наступило время отдавать долги и оправдать высокое звание евреев. В своей практике мне не раз приходилось создавать экспозиции в Государственном историческом музее. Вспоминаю название одной из них: “Советский комсомол”. Хорошо представляю себе выражение ужаса на лице директора ГИМа Александра Ивановича Шкурко, если бы я обратился к нему с предложением организовать в московском музее выставку, связанную с историей моей еврейской семьи. Ни о чем подобном и речи быть не могло.

Здесь, в Германии, еврейская тема оказалась не только востребованной, но и получила научное обоснование. Так, Гамбургский этнологический музей учел исторический путь наших предков из Западной Европы в Россию и уважительно предоставил уникальную

возможность изобразительно и документально проиллюстрировать эту страницу истории европейских евреев на примере нашей семьи в музейном разделе “Европа”. 7 месяцев, с октября 2002 года по май 2003 года, были отведены для работы нашей выставки.

Мы счастливы тем, что именно здесь, в Германии, стране с мрачным гитлеровским прошлым, нам удалось осуществить свою мечту – создать произведение, вызывающее у немецкого зрителя напоминание о живущем в каждом человеке добросердечии – этом внутреннем тепле, смягчающем нравы даже в холодные времена»². Проще всего на поставленный мною вопрос ответить по поводу Анны. Она смогла себя реализовать именно в Германии. Да, ей было трудно, она взвалила на себя непосильную ношу, но с достоинством ее несла. А болезнь и трагедия: кто от них может зарекаться в наше тревожное время. Человек предполагает, а Бог располагает. Аня за год до смерти сама ответила на мой вопрос.

Я завершаю, – пишет она, – свои сегодняшние «записки куратора». Август 2014-го года. Гамбург. Что дальше? Конечно, новый проект. И вновь – по собственной инициативе, вновь – с нуля, с чистого листа, с идеи, с концепции, с первых набросков и рисунков. Ну, может быть, хватит, говорим мы иногда себе. Родителям – под 90 лет, мне – за 60... Ну, еще одна выставка, еще одна графическая серия, еще один коллаж, еще одна статья – так ли уж это необходимо? Оказывается, да.

Нам необходима жизнь в движении, в творческом процессе, в удовлетворении профессиональных амбиций, с «допингом» успеха и признания, с ощущением

² Фрагменты исследовательского интервью, проведенного Т. В. Зборовской с семьей Фаерштейн-Зимоненко // Розин В. М. Две жизни Анны Зимоненко и Романа Фаерштейна (история творчества и жизни одной семьи архитекторов). С. 77-78.


самореализации через реализацию собственных замыслов, с чувством небесполезности существования, с доказательством себе и окружающим по-прежнему высокого уровня работ, в приобщении к актуальному искусству и современной архитектуре, в стремлении к сохранению связей с коллегами, в попытке забыть о своем возрасте и проблемах – да попросту в психофизиологической потребности думать, видеть и создавать новое.

Вот и сегодня. Осталось три месяца до подачи мною заявки на уже традиционное для нас участие с выставкой в программе «Архитектурного лета Гамбурга» («Hamburger Architektursommer»). Три месяца на поиск площадки для реализации нашего выставочного проекта. Что это будет? Чьи двери распахнутся для нас в нетерпеливом ожидании новой экспозиции? Может быть, гамбургского филиала Института Сервантеса (Instituto Cervantes) для показа наших навеянных архитектурой Испании произведений? Или двери Музея эмиграции (Ballinstadt) для выставки, посвященной городской среде в «черте оседлости» Российской империи? Или пространства еще не обжитых общественных центров в огромном новом районе Гамбурга, названном «Портовый город» (HafenCity)? От чего бы их хозяевам, думаем мы, не заинтересоваться нашей сегодняшней идеей фикс – созданием проектной концепции Музея хрущевских пятиэтажек и тематикой индустриального жилищного строительства? Заинтересовать, увлечь идеей, заморозить визуальной презентацией будущей выставки и ее экспонатов...

Мы в начале проекта. Мы в продолжении жизни³.

³ Зимоненко А. Р. Опыт проектирования художественных выставок [записки куратора]. С. 479.

БЛАГОДАРНОСТИ

 признателен своей тете – Любови Семеновне Зимоненко, без которой эта книга не могла бы состояться. Она предоставила мне большинство фактических материалов, включая фотографии и ряд рисунков. Кроме того, приняла горячее участие в оформлении обложки. Точно также вряд ли я взялся бы писать эту книгу, если бы моя любимая супруга Наташа, не подвинула меня на это дело. Она разбирала мастерскую на Ленинском проспекте, собрала записные книжки Романа и ряд фотографий семьи, первая знакомилась с фрагментами книги, постоянно указывала на незамеченные мною огрехи текста.

Благодарен я и Лие Циринской, которая неустанно сновала по электронному каналу между Гамбургом, где живет моя тетя, и Москвой, где велась основная работа. Она не просто передавала информацию, а наладила дружескую коммуникацию между двумя столь разными персонами, как я и тетя. Вторым посредником выступала Наташа.

Третий посредник на начальном этапе замысла книги о семье Фаерштейн-Зимоненко – Татьяна Зборовская. Она взяла интервью у Романа и собрала первый фактический материал, с которым я познакомился (в том числе, съездив в Ульяновск, реконструировала историю участия Романа в проектировании Музея-мемориала В. И. Ленина). Хотя большинство изложенных ею фактов слышал непосредственно от Романа и Любови, я признателен Татьяне за большую проделанную работу и надеюсь, что она со временем завершит свое фундаментальное исследование творчества этой семьи.

Григорий Ушаев не принимал непосредственного участия в работе над книгой, но он был близким другом семьи и много сделал, чтобы поддержать Романа, Любу и Аню; я так и вижу его за текстом книги.

Вадим Маркович Розин

**Мир художника Романа Фаерштейна
Жизнь и творчество Любви и Анны Зимоненко**

Издатель *Леонид Янович*

Корректор *Лидия Хаславская*

Оригинал-макет, верстка *Наталья Зотова*

Обложка *Любовь Зимоненко*

Технический редактор *Ульяна Янович*

Налоговая льгота —

Общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2;

953000 — книги, брошюры

Ассоциация «Издательство Новый Хронограф»

Контактный телефон: +7 (916) 651-3094

по вопросам реализации: +7 (985) 427-9193

E-mail: nkhronograf@mail.ru

Информация об издательстве: <http://www.novhron.info>

Подписано к печати 20.06.2020

Формат 60х90/16. Бумага матовая мелованная

Печать офсетная. Усл.-печ. л. — 12,25

Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано: ООО «Паблит»

г. Москва ул. Полярная, 31В, стр.1.



9 785948 814834