

АЛЕКСАНДР ЯКИМОВИЧ

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА,

КАРТИНА МИРА

1930–1990



МКУССТБО_VED



ИСКУССТВО_УИВ



Превратить падение
способ справиться с
в которой оказалось

Александр ЯКИМОВИЧ

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА,

КАРТИНА МИРА

1930–1990

В полет — это единственный
трудной ситуацией,
ЧЕЛОВЕЧЕСТВО.

Карл Ясперс

МОСКВА
ИСКУССТВО–XXI ВЕК
2009

УДК 7.0

ББК 85

Я 45

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЯКИМОВИЧ А.К.

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ. ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА, КАРТИНА МИРА. 1930–1990. —
М.: Искусство–XXI век, 2009. — 464 с., ил.

ISBN 978-5-98051-065-7

В книге известного искусствоведа Александра Якимовича, написанной в живой, полемической манере, воссоздается панорама искусства, культуры и жизни двух «исторических континентов» — Запада и Советского Союза; параллели и расхождения путей развития в различных ареалах культуры впервые рассматриваются в их связи и сопоставлении, на фоне общих исторических событий и процессов. Автор предлагает свою личную трактовку ключевых произведений живописи, зодчества, литературы и кино середины и второй половины XX столетия, рассказывает о судьбе Художника перед лицом власти и общества, идеологий и систем, «высших истин» и требований времени в «эпоху великих парадоксов». Книга адресована искусствоведам, культурологам, историкам, а также широкому кругу читателей, интересующихся культурой XX века.

© Издательство
ИСКУССТВО–XXI ВЕК, 2009

© А.ЯКИМОВИЧ, 2009

© Н.КАЛИНИН, концепция
внешнего оформления, 2006

© И.КЕЛЕЙНИКОВ,
макет, 2009

ISBN 978-5-98051-065-7



ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЛИЦА
И ПРОБЛЕМЫ
ЭПОХИ



О СТРАННОСТЯХ ИСТОРИИ

В 1932 году Карл Ясперс заявил, что политическое развитие вступило в новую фазу, а именно позиции противоборствующих сторон становятся неразличимы. Правые и левые в конечном итоге смыкаются. Наступает период «турбулентной путаницы»¹.

Стремилась к возвышенным и светлым целям, а сотворили то самое, что мы и наблюдаем в XX веке: лабиринт истории и ситуацию «турбулентной путаницы». Теперь прогресс техники и демократии обеспечивает и перспективы свободы, и возможности благосостояния, и самые чудовищные проявления деградации, распада, озверения и самоуничтожения человечества. Усилиями лучших умов и объединенных высокими идеалами масс людей создавались главным образом «зияющие высоты» новой жизни, если воспользоваться определением Александра Зиновьева.

Убежденные гуманисты, просветители, ученые, демократы и борцы с врагами нравственности участвовали в разрушении общества, в уничтожении живых людей, в дискредитации разума и морали, в опасных играх с живой природой и законами жизни не менее, нежели обскуранты, истерические мессии и суицидальные массовые движения. Ученые сообщества физиков и биологов дают тому явственные примеры.

Так называемый «реальный коммунизм» (политическая власть коммунистических групп и партий в некоторых странах планеты) отличался именно признаками «турбулентной путаницы». То есть правое и левое, гуманизм и антигуманизм, рациональность и абсурд там смешивались таким образом, что исследователям пришлось серьезно поломать голову над тем, как же это было вообще возможно. Джордж Оруэлл говорил, что коммунизм — это та истина и то добро, которые превратились в ложь и зло. Подобное определение неточно и нуждается в серьезной поправке. Коммунизм как идея и как движение был той истиной и тем добром, которые обернулись большой ложью и большим злом, оставаясь при этом истиной и добром.

Пришедший к власти «политический коммунизм» продолжал исполнять на международной арене некоторые, притом очень заметные, функции «исторического добра». И в то же время исторически позитивное дело превращалось в историческую беду, в кошмар тех народов, под

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ

БЕЗУМНАЯ ГРЕТА

Около 1564

Фрагмент

властью или под гипнозом которого они оказались. Фракция сталинистов создала мощную модернизированную мировую державу СССР, сумевшую победить коричневую чуму. Но сам сталинизм был тоже чумой, от которой пострадали в России не меньше (а может быть, и больше) людей, чем от германского нацизма. Героические солдаты Великой Отечественной войны, эти мобилизованные в Красную Армию рядовые граждане СССР, обеспечили победу своей «домашней» чумы над чумой «иноземной». Это типичное явление в истории Нового времени: «потерпеть победу» и «одержать поражение», как выражался ироничный Сергей Довлатов.

Таков был, вероятно, главный итог действия той силы, которую Ясперс назвал «турбулентной путаницей».

Вообще говоря, история и до наступления XX века знала такие ситуации, когда правители, политические течения, религии и конфессии искренно провозглашали своей целью истину, добро, справедливость и тому подобные великие цели и притом совершали ради достижения таковых самые чудовищные преступления. Во имя «истинной веры» творились неопишуемые злодеяния, и мы знаем тому примеры из истории Средних веков, Древности и ранних стадий Нового времени.

XX век внес в эту извечную двойственность «общественного блага» сильнейшие новые акценты. Харизматические вожди, идейные движения, государства и общественные системы приобрели неведомые до тех пор средства власти, организации и администрирования, всевозможные технологии контролирования сознания и воздействия на массы людей. В прежние века политические и военные предприятия в одной отдельно взятой стране оставались локальным очагом несчастий и не превращались в головную боль для всех континентов, в повод и причину ожесточенных коллизий и напряженных переживаний по всему миру. Теперь это было не так.

Сговор Гитлера и Сталина в 1939 году имел отношение не только к странам Прибалтики и Восточной Европы, но и к общей ситуации в мире. Камбоджийская трагедия 1970-х годов была не только локальным, но и мировым явлением. Отгородиться от всемирных эпидемий, международного терроризма и других опасных поветрий никто не мог. Отныне не существовало частных или местных проблем. Точнее, серьезные локальные проблемы становились глобальными. Появление благодетелей-губителей сразу оказывалось всем видным и ошеломляющим. Сталин и Гитлер, Пол Пот и Фидель Кастро, Никита Хрущев и Маргарет Тэтчер, Рональд Рейган и Михаил Горбачев теперь присутствовали в каждом доме, от них невозможно было спрятаться. Мир един. Явление благодетельно-губительной всеобщности мировой экономики, политики, культуры и социальной жизни стали именовать в конце века «глобализмом».

Поэт-метафизик XVII века Джон Донн описывал запутавшегося человека и заблудившуюся в лабиринте действительность. В XX веке нечто подобное делали Джеймс Джойс и Франц Кафка. В каком веке жизнь была более странна и безумна — этот вопрос не имеет ответа, да и задавать его не следует.

В середине XX века мы наблюдаем появление не отдельных гениев, а целых художественных культур, которые говорят о «безумном мире», о невозможности отличить добро от зла и смысл от бессмыслицы. Я вижу три художественные культуры, связанные между собой и подобиями, и острыми разногласиями: это молодая американская



ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ

БЕЗУМНАЯ ГРЕТА

Около 1564

культура, более опытная, но сильно омолаживающаяся западноевропейская и новорожденная советская художественная культура. (В последнем случае имеется в виду не официальное творение идеологических мифов, а независимое и неофициальное творчество.) Все три живут в недрах такого исторического процесса, который отличается именно «турбулентной путаницей».

Когда мы пытаемся понять и описать причины и течение исторических событий XX века, мы то и дело сталкиваемся с очень странной особенностью новой исторической материи. Эту материю как бы невозможно описывать, оставаясь в здравом уме и твердой памяти. Приемы рационального мышления, предлагавшиеся Аристотелем, Декартом и Кантом, здесь как будто не работают. Было два болевых узла, к которым это наблюдение относится более всего: один из них — это, разумеется, история возникновения и развития коммунистической системы, другой — явление европейского «культурного» фашизма.

Мы имеем тот несомненный факт, что Германия, страна высокой культуры и прочных социальных норм, бастион нравственных стандартов (семейных, цеховых, классовых и т.д.), в течение нескольких лет превратилась в страну безумствующих толп, истерических восторгов, бездумной веры в фюрера и массовой готовности к войне. Как объяснить этот как будто диковинный факт? Историки обычно обращают внимание на то, что немцы были якобы «брутализированы», то есть утратили значительную часть своего социально-нормативного запаса в ходе Первой мировой войны, восстаний и переворотов, Великой Депрессии. Десятилетия тяжелого положения в стране не проходят бесследно для ее обитателей. Их жизнь так повернулась, такие ужасы и тяготы им преподнесла,



РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС
ВАН РЕЙН

ЗАГОВОР ЮЛИЯ
ЦИВИЛИСА

1656

Фрагмент

что нормальность и здравомыслие, устои разума и морали рухнули. Сначала немцы превратили Веймарскую республику в мировое гнездо развратных удовольствий. Затем так же дружно и с видимым воодушевлением стали нацистами. Так говорят. Но это неверно. В том-то и загвоздка, что немцы даже при Гитлере оставались рациональными и этически полноценными людьми. Устои вовсе не рухнули. Не будем говорить о негодях и вырождаках, которые всегда имеются в любом обществе (а в некоторых ситуациях получают преимущества и выходят на авансцену). Будем говорить о нормальном большинстве населения. Историки, изучавшие события эпохи национал-социализма (особенно на уровне быта и «микрo-истории»), могут подтвердить: законопослушность и аккуратность, исполнительность и чувство долга отличало немцев в очень большой степени. Отличные ребята росли в немецких семьях. И эти молодые люди самым законопослушным образом отправлялись на фронт и систематично осуществляли террор против мирного населения Польши, России, Украины, Сербии, Италии, Франции. Не только каратели занимались такими делами, но и вермахт.

Хорошие были люди и творили ужасные дела. И это не только парадокс Германии, это всеобщий парадокс эпохи. Ричард Олдингтон написал в предисловии к своей первой книге «Герой» (1929, в русском переводе — «Смерть героя»), что хорошие люди вообще самые опасные. Дело в том, что количество зла, которое может совершить один очень хороший человек, воодушевленный своей большой идеей, превосходит те мерзости, которые сумеют сотворить множество негодяев. Олдингтон знал, о чем говорил. Он в молодости прошел через Первую мировую войну (которую устроили честные политики и прочие «хорошие люди» европейских держав из самых лучших патриотических побуждений). Один хороший человек, который превзойдет целую банду преступников в способности творить зло, — это горький вывод из опыта «потерянного поколения» и, разумеется, яркий пример «турбулентной путаницы».

Пытаясь осмыслить парадоксы диктатур и тотального «насилия во имя добра» в XX веке, историки обращают внимание на тот факт, что «революция» нацистов как бы пародировала левые, якобинские, либеральные и социалистические революционные движения. Идеологи и вожди национал-социализма перенимали освободительный па-

фос и риторические обороты левых, но преобразовывали смыслы европейской революционности в прямо противоположные. Вильгельм Райх замечал, что фашисты по своим идеям крайне консервативны, а по методам и способам осуществления идей — революционны?

В этом наблюдении есть своя правда. Но это странная правда. Райх прибегает к логике парадокса, понятию «пародии» и указывает на причуды, гримасы, странности исторического процесса. Нацисты «перенимали» левую политическую энергию, копировали революционную романтику воли и мятежа и перекачивали эту силу в радикально расистскую и почвенническую идеологию. Помесь патетического якобинства с расизмом и мистическим туманом, культом вождя и циничным насилием! Робеспьер



L'Esprit calientes

ФРАНСИСКО ГОЙЯ

«ГОРЯЧО!»

Лист из серии
«Капричос»

1792–1797

в одной упряжке с Гиммлером! Еще один образец «турбулентной путаницы». Идеи, люди, смыслы «пошли винтом», закрутились до неузнаваемости.

О красных комиссарах можно сказать примерно то же самое. Исаак Бабель ужасался, глядя на дела лихих красноармейцев, тогда как Александр Серафимович восхищался этими делами. Тот и другой показали, как во имя светлой идеи и предполагаемо светлого будущего совершаются гнуснейшие преступления, и совершают их вовсе не негодяи, а бойцы за правду и самоотверженные защитники справедливости.

Вкратце перечислим некоторые из главных событий, которые определили жизнь и умонастроения «сверстников века».

Советская власть рождается в России, возникает в Венгрии и Баварии и как будто назревает в других странах Запада. Мировая революция на пороге, до нее, кажется, рукой подать, она становится неотвратимой, но почему-то не происходит. Коминтерн и его люди похищают белых генералов во Франции, убивают беглеца Троцкого в Мексике, но большее оказываются не способны.

Самая процветающая, не тронутая войной и кризисом экономика мира, американская, валится с ног и беспомощно барахтается в 1929 году, увлекая за собой развитые страны и благополучные общества. Только Советский Союз никак не затронут кошмаром Великой Депрессии, которая подкосила капитализм Запада чуть ли не еще более основательно, нежели Первая мировая война и русская революция 1917 года. Впрочем, экономика СССР находилась в таком плачевном состоянии, что ей некуда было падать.

Отрезанный от остального мира, обескровленный и полуголодный гигант строит в своем доме восточную деспотию под красным флагом коммунизма. В России начинаются массовые гекатомбы. Притом Советская страна развивает промышленность и технику такими темпами, которые в то время не снились гордому Западу, и к тому же бурлит неподдельным историческим оптимизмом. Как это вообще возможно?

Сталин и его секретные службы прежде всего расправляются со своими. Точнее, они обрушиваются на две опоры государства: на самостоятельных мелких производителей, прежде всего крестьян, и на партийную, техническую и прокоммунистическую интеллигенцию, которая могла бы обеспечить культурный и научный успех новой системе. Сопратники Ленина, профессиональные революционеры, закаленные в боях командиры Красной Армии послушно каются в чудовищных заговорах, люди искусства и литературы опасливо замолкают, а если и говорят, то лучше бы они этого не делали. Взаимное доносительство разных видов и форм приобретает удивительный масштаб. Идеологическая паранойя наводняет жизнь наук и искусств.

Боеспособность армии ослабляется, науки несут колоссальные потери, сельское хозяйство успешно приводится в послушное, но непроизводительное состояние. Это звучит поистине неправдоподобно. Казалось бы, страна катится по наклонной плоскости. Но — что особенно странно, — уничтожая свои хозяйственные, культурные и военные ресурсы, диктаторский режим на самом деле усиливался и матерел. Во всяком случае, некоторое время дело было именно так. Монстру как будто чем хуже, тем лучше. Миф о могуществе «реального социализма» успешно распространялся по планете. В результате победы антигитлеровской коалиции в 1945 году этот миф оказался на рекордной высоте.

Как это так получилось, что посредством самоистребления и насаждения массовой паранойи отсталая и к тому же трижды разрушенная (в Первой мировой войне,



Гражданской войне и войне с Гитлером) страна превратилась в мировую державу со всеми главными атрибутами таковой?

В середине и второй половине века великий, могучий и ужасный Советский Союз мог позволить себе стратегические замыслы планетарного масштаба и считал себя вправе участвовать в делах и конфликтах всех континентов. По экономической мощи он стоял на втором месте в мире, по своей политической влиятельности не уступал никому, а в наращивании военной силы небезуспешно претендовал на первое место. Откуда эта мощь? Запуганные ли и придавленные рабы режима ее создали, обманутые ли глупцы-энтузиасты? Политические душители из верхнего эшелона власти?

Кто, какими словами, какими красками или формами мог бы передать шекспировский размах этой мировой драмы и гротескную парадоксальность ситуации? А ведь именно это и есть главный предмет для творчества художников эпохи, на какую бы тему они ни писали, ни сочиняли, ни творили. Они могли создавать пейзажи или лирические стихи, строить здания или экспериментировать с «новыми формами» в музыке, но от своего времени никто не мог уйти. Укромных углов не осталось.

История эпохи то и дело поворачивается таким образом, что хочется воскликнуть: «Не может быть!» или «Не верю!». После победы 1945 года Сталин заключает союз с вождями западных стран, и эти вожди

СОЛОМОН НИКРИТИН

СУД НАРОДА

1934



ЕВГЕНИЙ РУХИН

КОРАБЛЬ

1969

вынужденно отдают под скипетр коммунистического императора значительную часть Европы. Тут же, впрочем, властители Запада начинают «холодную войну» и балансируют на грани ядерной войны, возлагая надежды на политику «сдерживания» — политику предельно двусмысленную, как и всякое балансирование на грани.

Рождается знаменитая концепция «гарантированного взаимного уничтожения». Примерно с 1950 и почти до 1990 года она была, так сказать, царицей мира. Эта апокалиптическая теория призвана была, как это ни странно, сохранять жизнь на земле в эпоху ядерного оружия. И она, парадоксальным образом, действительно послужила делу мира и сохранения жизни, эта чудовищная концепция! Если бы кремлевские вожди не понимали, что противник может уничтожить их страну в течение получаса, они бы вели себя на мировой арене гораздо более вызывающе. Если бы вашингтонский Белый дом был уверен, что ему любая дерзость сойдет с рук, это был бы другой разговор. Если бы не ужас, висевший над головой, случилось бы непоправимое.

Безумие и кошмар «холодной войны» спасли человечество, как не могли спасти его никакие возвышенные призывы. Право, хочется вспомнить опасную догадку Томаса Гоббса, который полагал, что на пользу обществу идут не благие намерения людей, а их великие глупости и безумства. (Нечто подобное, только не так прямо, говорил и премудрый Гегель.)

В период начавшейся в 1946 году «холодной войны» все наблюдали гротескный клинч двух странных врагов: социализма и капитализма. Социализм практиковал больше эксплуатации, чем капитализм, самым грубым образом принижал и давил своих людей — и все для того, чтобы перекрыть капитализму кислород и покончить с ним навсегда. С другой стороны, капитализм был «социалистичнее» социализма, ибо вводил социальные гарантии и обеспечивал высокий уровень жизни своего населения вкупе с многопартийной демократией. Это помогало ему удушить своего противника.

Принцип равновесия устрашения был одновременно и реалистичен, и параноидален: реализм состоял в том, чтобы учитывать все обстоятельства и повороты параноидальной ситуации, а параноидальность в том, что ситуация не могла существовать бесконечно долго и должна была однажды взорваться в результате нелепой случайности, в любой момент был возможен случайный и абсурдный Армагеддон³. Обе стороны конфликта понимали это, но выхода не видели.

Безумная рациональность и соединение морального пафоса с расчетливостью массового убийства (или готовности к массовому убийству ради блага своего народа и своей системы) придавали неповторимое

выражение лику «холодной войны». СПАСЕМ МИР ОТ ЗЛА, ТО ЕСТЬ УНИЧТОЖИМ ЕГО ВМЕСТЕ С НАМИ САМИМИ — вот как можно было бы сформулировать принцип, которым руководствовались обе враждующие стороны. Ни шагу назад во имя высшей истины и верховного добра, платой за которые могла бы стать мертвая планета.

Такова, быть может, главная особенность «турбулентно-путаной» ситуации на мировой арене в эпоху послевоенного соперничества двух мировых сверхдержав.

В 1950–1960-е годы большинство здравомыслящих политологов и историков Запада склонялись к мысли о том, что Советский Союз выигрывает соревнование с западным миром и даже, быть может, на самом деле способен «похоронить капитализм», как и обещал однажды сам Н.С.Хрущев. Да и как было не верить в это, видя и успехи русских в освоении космоса, и социальные блага для широких масс, и ошеломляющую военную мощь? Но, однако же, американцы первыми летят на Луну в 1968 году и убедительным образом выигрывают соревнование в космосе. Красный Китай вступает в конфликт с СССР, и обрисовывается опаснейшая перспектива войны между двумя коммунистическими гигантами. Рыночное хозяйство Запада успешно преодолевает топливный кризис 1970-х годов. Запад опережает своего противника, а СССР начинает катастрофически и очень зримо отставать по основным экономическим, военным, технологическим и потребительским показателям.

К началу горбачевской «перестройки», то есть к 1985 году, всем серьезным аналитикам и разумным политикам было предельно ясно, у кого из соперников лучше техника и технология, кто лучше умеет создавать относительное благополучие для масс, обеспечивать социальную стабильность и рост производства. Великий проект СССР провалился. Но как это вообще могло случиться? Будто еще вчера коммунисты шли к победе в мировом масштабе, и вот каким-то образом оказались у разбитого корыта.

Далее мы видим финал, о котором даже самые горячие сторонники капитализма и ненавистники коммунизма не могли и мечтать. Мировая сверхдержава СССР терпит поражение в напрасно и неумно развязанной афганской войне, и этот симптом зримо указывает на то, что могучий гигант бессилен. В 1989 году происходит символически значимое событие — вывод советских войск из Афганистана.

Наиболее проницательные и реалистически мыслящие кадры Коммунистической партии в это время уже всю разворачивают «перестройку», которая вскоре приводит не к обновлению и укреплению, а к развалу советской империи. Разваливается старая система власти и управления (впрочем, ее военные структуры и особенно секретные

службы в значительной степени сохраняются). Откалываются и «народные демократии» Восточной Европы, и союзные республики.

Ироничная История широким жестом предоставила советскому блоку специфическое излечение. Мы пережили такие радости и надежды, о которых прежде и мечтать не могли. В 1991 году была ликвидирована правящая партия — КПСС. Это событие почти совпало с моим днем рождения, и с тех пор в этот торжественный день я поднимаю бокал за матушку Историю, которая хотя бы иногда радуется нас такими неожиданными подарками.

Дар был отраден, но в нем сказалась и «дайнайская» специфика времени. Излечение оказалось само по себе не менее болезненным и тяжким, чем сама болезнь. Распался Советский Союз. Возникли первые очаги

воспаления, обещавшие будущие конфликты. На просторах «постсоветского пространства» начинается нечто вроде отмыывания от застарелой кровавой грязи посредством свежей крови и грязи новоявленного бандитского капитализма — занятие абсурдное и комичное при всей своей чудовищной жестокости для миллионов людей.

В течение последнего десятилетия XX века мы с надеждой смотрели в будущее и с ужасом оглядывались на то, что происходило рядом, в нашем доме или у соседей. В это странное время хорошие люди сотворили едва ли не больше зла, нежели явные негодяи и патологические преступники; кошмарные силы уничтожения спасали мир, разум работал на безумие, бессмыслица выигрывала соревнование со смыслом, ибо в бессмыслице было больше смысла, чем в самом смысле.

На этом историческом фоне и приходится разбирать вопрос о том, каким было искусство, что творилось в душе творческого человека, создателя книг и картин, фильмов и архитектурных сооружений (или, если угодно, разрушителя основ творческого сознания).



ЭРИК БУЛАТОВ
ВОСХОД ИЛИ ЗАКАТ

1989



О СТРАННОСТЯХ ИСКУССТВ

Авангардное искусство, с одной стороны, и левое революционное движение — с другой, одно время представлялись людям если не единомышленниками, то по меньшей мере «естественными союзниками».

Как все происходило в реальной истории и какие смыслы можно видеть в подобной авангардизации искусства и культуры — этим вопросам посвящено одно из моих исследований о культуре XX века⁴. Поэтому не станем сейчас останавливаться на этом явлении — рождении революционного, разрушительно-демиургического искусства в конце XIX и первые десятилетия XX века. Напомним лишь о некоторых несомненных результатах процесса.

Авангардная буря в океане искусств стремительно дошла до крайних степеней, до попыток отменить основные культурные смыслы и ценности цивилизации. Такие принципы и понятия, как произведение искусства, шедевр, гений, живопись, музей, пластическое качество и прочие атрибуты культурности подвергаются радикальным пересмотрам в деятельности экстремистов авангарда в 1910–1920-е годы. Речь идет не о классических авангардистах вроде Кандинского и Малевича. Они как раз пытались перестроить принципы искусства ради блага людей, ради истины и красоты. (Имеется в виду, что сами они вовсе не хотели обидеть своих сограждан или отвернуться от них, а стремились принести людям новую «благую весть» об истине и красоте.)

Но появились и другие художники. Они ставили себе противоположные цели. Радикальные экстремисты искусств (например, дадаисты) решительно отказались от смыслов и ценностей общества в целом. Их целью были не какие-нибудь позитивные ценности (этические либо эстетические), а либо антиценности (негативные стратегии), либо «иноценности» (дистанцированные от человеческих норм и ценностей артистические стратегии).

«Антиискусство» и «иноискусство» XX века на свой лад и со своей стороны помогли процессу социализации классического авангарда. Рядом с панорамами тотального негативизма, тотального безумия либо радикальной инаковости становилось видно, что картины Кандинского или Малевича — это именно картины, притом по-своему хорошие

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

КОМПОЗИЦИЯ VII

1913

Фрагмент

картины, и даже, как выяснилось позднее, живопись высокого музейного качества и большой рыночной стоимости. Когда рядом бушуют радикальные «подрывные» элементы, классический высокий авангард экспрессионистов, кубистов, футуристов и абстракционистов начинает выглядеть respectable и художественно полноценным.

Художники бросали вызов обществу, но после некоторых недоумений и передраг общество, или по крайней мере некоторая его часть, признавали вчерашних мятежников своими «культурными героями». Этот процесс приходится на ту стадию развития авангарда, которую иногда называют «зрелым» авангардом. Имеет место явление, которое носит звучное название «институционализация авангарда». Авангардизм сделался общественно приемлемым.

Новаторы и обновители языков искусства появились, разумеется, задолго до XX века; эволюция и смена стилей суть самые коренные атрибуты истории искусств. Но своеобразие отношений искусства и общества в XX веке заключалось в том, что общество в конце концов принимало и признавало в качестве художественных ценностей такие вызывающие и разрушительные опыты, которых до того искусство не знало.

Центральные музеи классического искусства (Лувр, Эрмитаж, Британский музей и т.д.) не торопились иметь дело с радикальным экспериментальным (анти)искусством XX века, но «актуалы» приобрели собственные площадки и прочие инфраструктуры для демонстрации своих опытов. Они работали не для широкой аудитории, но все-таки получалось так, что разрушители норм и ценностей оказывались «культурными героями», и некоторое количество людей уже верило в то, что новое искусство есть «культурная ценность». Аргументы известны и даже, можно сказать, традиционны: свобода творчества, право на индивидуальный поиск и так далее. Звездами новейшего искусства стали знаменитые во второй половине XX века «антихудожники» и «инохудожники» — Энди Уорхол и Илья Кабаков, Эдвард Кинхолц и Алан Капроу, Брюс Науман и Олег Кулик и некоторые другие.

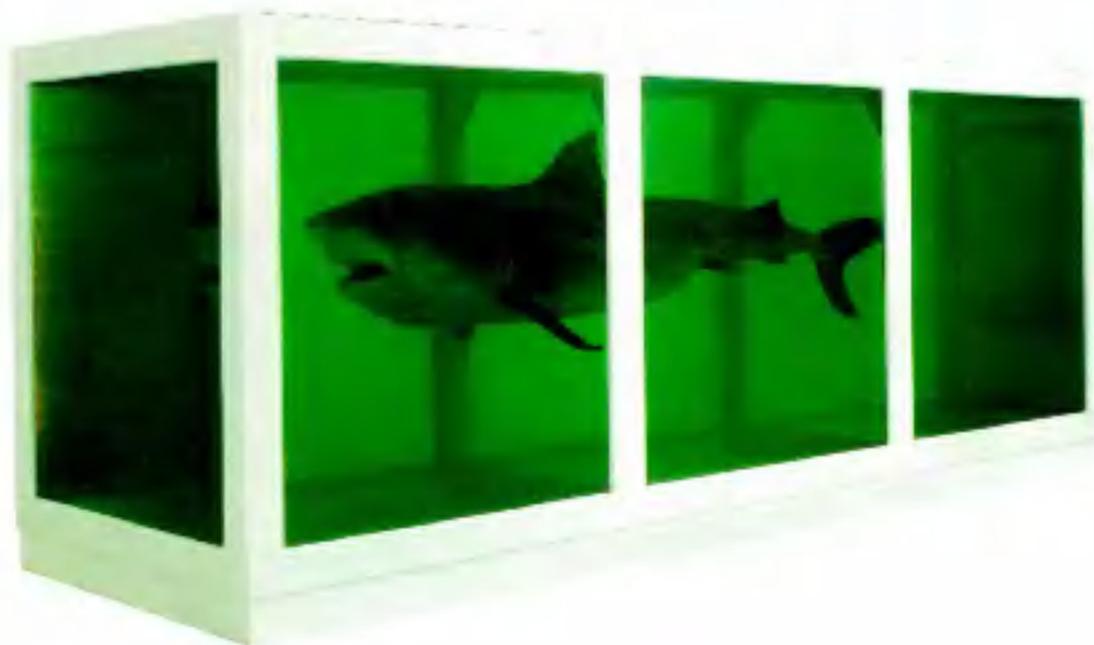
Если вдуматься, то это просто удивительно. Ведь тут речь шла не просто о том, чтобы примириться и сжиться с новыми языками искусства. Привыкать к новому не всегда легко, но приходится делать это во все времена и во всех общественных конstellациях (кроме, быть может, традиционного искусства доисторического типа или творчества в контексте родоплеменных культур). В XX веке складывается особая ситуация. Общество теперь имеет дело с языками радикального искусства, которые доходят до полного отрицания норм и представлений культурного человека как такового. То есть либо появляются «антихудожники», стремящиеся подорвать нормы эстетики, морали и культуры; либо действуют



«инохудожники», исходящие из того, что искусство и культура рухнули и обесценились и отныне заниматься искусством означает творить нечто по ту сторону человеческих стремлений и представлений.

ПАБЛО ПИКАССО
КОРРИДА
1934

Можно ли строить надежные здания, возводя стены из блоков взрывчатки и зияющих пустот? Или если еще более конкретизировать вопрос: как вообще возможны, с точки зрения культурного истеблишмента, такие вещи, как «авангардный дизайн» или «музей современного искусства»? Каким образом социум (власти, массовые коммуникации и образованные элиты) умудряются выстраивать здание «авангардной культуры» и превращать в музейные ценности даже самые ударные произведения радикального антиискусства? Как это может быть, что не только журналисты, но и академические ученые без всяких сомнений пользуются термином «классический авангард»?



ДЭМИЕН ХЁРСТ
 ФИЗИЧЕСКАЯ
 НЕВОЗМОЖНОСТЬ
 СМЕРТИ
 В ПРЕДСТАВЛЕНИИ
 ЖИВУЩЕГО
 1991

Филиппо Томмазо Маринетти призывал разрушить музеи и сжечь библиотеки и восхвалял войну как средство очищения подгнившего старого мира. Через двадцать лет после того Федерико Гарсиа Лорка предлагал «дать пинка музе». Как могло так получиться, что эти имена не исчезли в урагане негодования, а благополучно функционируют в культурной среде? Почему развитое общество XX века не постаралось изгладить саму память о Маяковском и Малевиче, Пикассо и Дюшане, а превратило их в своих идолов, в знаковые фигуры, в символы вольного творческого духа? Известно, что вожди революций обычно норовят примерить на себя регалии правителей, ими свергнутых. «Актуальное» искусство второй половины и конца XX века громко восклицало и старательно настаивало на том, что оно порвало с прошлым, отказалось от романтизма и индивидуализма, от культа Гения и Шедевра. И в то же самое время оно с изрядной ловкостью, с отличным пониманием «маркетинга» и «пиара» внедрялось в массовые коммуникации и представало перед недоумевающими глазами современников в качестве «вершины искусства современности».

Новаторство и экспериментальность, дерзкое невнимание к правилам и нормам культурного общества оказались существенными признаками всего Нового времени начиная с Возрождения⁵. И все же

создания неомодернизма середины века и «актуального искусства» конца столетия нередко способны озадачить даже закаленного и хладнокровного зрителя. Достопамятный писсуар, посланный Марселем Дюшаном в 1917 году на выставку «Armory Show» в Нью-Йорке, выглядит в контексте конца века уютным и безобидным образцом староредедовской наивной шутиливости.

Шокирующие, изощренно разрушительные и абсолютно неприемлемые для среднего нормального человека инсталляции, рисунки, видеопрограммы, акции Дэмиена Хёрста, Олега Кулика или братьев Чепмен в последние годы XX века обозначили, по всей видимости, рекордный уровень антихудожественности, некрасивости, нечеловечности. Быть может, когда-нибудь зрители научатся относиться к новейшему «актуализму» более спокойно, но если такое случится, то это будет еще не скоро. Худож-

ники «режущего края» (cutting edge), то есть представители наиболее радикальных направлений и групп, намеренно и демонстративно «обижают» культурное сообщество, специально опрокидывают или игнорируют социальные нормы и табу в своих фантазиях и придумках на запретные темы.

Вопрос в том, как это может быть, что новый субверсивный материал «антиискусства» и «иноискусства» становится предметом собирательства, музейного дела, образовательного процесса, бизнеса и выставочных предприятий, а также массовых коммуникаций. Какие такие механизмы тут работают, какие рычаги приводятся в действие, какие особенности и характеристики нового общества и новой культуры Запада и не-Запада обуславливают этот поразительный эффект, эту почти неправдоподобную картину?

Радикальное «антиискусство» и последовательное «иноискусство» середины и второй половины XX века на глазах превращаются в почитаемый и овеванный мифотворением материал музейного собирательства и профессорского преподавания. История искусства теперь выстраивается от Йозефа Бойса к Дэмиену Хёрсту, от позднего Дюшана к Маурицио Каттелану, от Энди Уорхола к Синди Шерман. Но как это можно себе вообразить — история истребления художественности или ее принципиального



МАРСЕЛЬ ДЮШАН
ФОНТАН
1917



МАУРИЦИО КАТТЕЛАН

ДЕВЯТЫЙ ЧАС

1999

Инсталляция в Лондонской
Королевской академии
искусств
Фрагмент

игнорирования, подаваемая в виде логичного продолжения прежней истории искусств? Некие сдвиги должны были случиться в глубинных основах творческого «делания» людей. Здесь есть предмет для размышлений. Приступая к проблемам западного искусства середины и второй половины XX века, надо говорить не о последовательности «измов», а о более серьезном тектоническом сдвиге⁶, и прежде всего о том, что случилось с людьми, почему они видят мир таким своеобразным способом.

Другая большая странность связана с культурой и искусством диктатур середины XX века. Одна из них, то есть советская партократическая власть, сумела дотянуть почти до самого конца столетия.

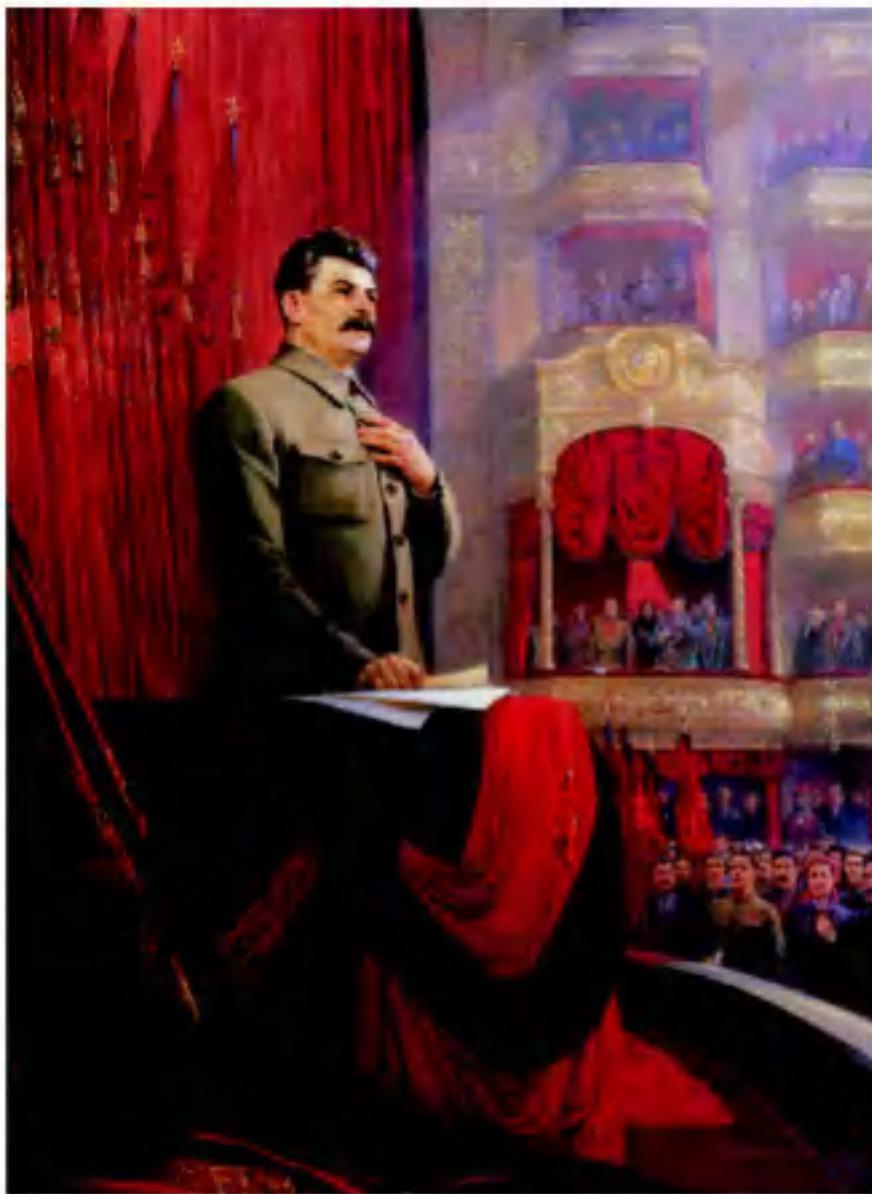
Крупнейшие мастера литературы, музыки, театра, а также значительные представители философской мысли работали в Советском Союзе в эпоху самых тяжелых исторических испытаний и чудовищного давления со стороны власти. Некоторые из них были подавлены, загнаны в угол или физически уничтожены. Такая судьба выпала Осипу Мандельштаму, Михаилу Зощенко, Андрею Платонову. Другие, однако же, продолжали работать в условиях тоталитарного режима. Анна Ахматова писала «в стол», Михаил Булгаков в 1930-е годы создал лучшие свои произведения тоже без особых видов на близкое опубликование и в ситуации крайней неопределенности перспектив: то ли похвалят, то ли посадят. Бориса Пастернака временами сильно прижимали, заставляя переключаться на работу переводчика. И тем не менее остряки не без причины говорили, что счастливчику Пастернаку сталинская власть обеспечила «Голгофу со всеми удобствами». Михаил Бахтин был вынужден прятаться в глуши. Михаилу Лифшицу и его философским единомышленникам пришлось пережить тяготы тридцатилетнего замалчивания. Дмитрий Шостакович жил самой странной жизнью из людей искусства, то получая высшие официальные почести, то испытывая дикое и хамское очернение со стороны околкремлевских холуев.

Если же говорить не о судьбах талантливейших людей, а о результатах творчества, то эти результаты великолепны. Мы наблюдаем мощный подъем неофициальной литературы и в высшей степени новаторской музыки. Строго говоря, апогей неофициального искусства и независимой мысли пришелся в СССР не на период относительной либерализации и «оттепели» послесталинских лет, а на самые тревожные, страшные, но почему-то озаренные светом надежды 1930–1940-е годы. Именно в это время в литературе, музыке и философии Советского Союза, вопреки власти и идеологии, создаются удивительные произведения, в которых есть ощущение ужаса, нелепости и отвратительности исторического процесса, невыносимости самой реальности. Но есть и стихия творчества, уверенность в том, что сила художественного деяния не погибла и не может погибнуть. Достаточно назвать «Мастера и Маргариту» Булгакова, «Доктора Живаго» Пастернака, «Реквием» Ахматовой и Ленинградскую симфонию Шостаковича.

Нет причин удивляться тому факту, что в России среди людей понимающих утвердилось болезненно-неприятное отношение к официальному искусству и сталинскому культурному наследию. (Сходным образом в Германии образованные классы стесняются говорить о картинах, скульптурах или книгах нацистского периода.) Хочется вычеркнуть эти страницы из своей истории вообще. Тем не менее, оглядываясь назад, историк искусства и культуры приходит к выводу, что советский соцреализм не был той ненужной страницей, которую следовало бы пропустить, не заметить или забыть поскорее. Нет, пропускать и вычеркивать его никак нельзя. Соцреализм советской эпохи — не какая-нибудь посторонняя деталь в общей картине, не случайное и досадное завихрение на путях развития культуры.

Художественные достижения официального советского искусства, положим, проблематичны, но зато симптоматика необычайно остра и ярко выражена. Иными словами, искусство и культура эпохи социализма (в России) и национал-социализма (в Германии) могут подсказать исследователю очень важные вещи о специфике искусства и культуры XX века вообще.

Художественная культура советской стадии развития была воплощением исторического парадокса. В ней причудливо соединялись друг с другом архаические (досовременные) черты с чертами современного модернизированного, даже авангардного сознания. Соцреализм представлял собой своеобразный вариант галлюцинаторного творчества и манипулирования подсознанием. В этом смысле советский официоз, как это ни странно, находится в определенном родстве с радикальными авангардистскими течениями этого столетия. Никто не станет



ФЕДОР РЕШЕТНИКОВ
ВЕЛИКАЯ КЛЯТВА
(РЕЧЬ И.В.СТАЛИНА
НА II ВСЕСОЮЗНОМ
СЪЕЗДЕ СОВЕТОВ
16 ЯНВАРЯ 1924 ГОДА)

1949

зачислять соцреализм в ряд авангардных течений, но тут есть о чем подумать. В официальном искусстве советской эпохи наблюдается специфическое стремление соединить эйфорическую галлюцинаторность («видения о счастье», «видения о полноте жизни», «видения о всемогуществе», «видения о вожде») с почти что бюрократическим контролем «идейного содержания». Фильмы Григория Александрова, архитектура сталинских санаториев, вокзалов и выставочных павильонов, живопись 1930–1950-х годов нередко воплощали принцип восторженного сновидения и делали это вполне открыто и прямолинейно.

Разумеется, сам Сталин ожидал от своих художников именно мистических и экзотических картин и скульптур. Он сам выражался в своих речах и статьях странными и почти нечеловечески примитивными фразами доисторического пророка и визионера. Он изъяснялся так скупно, так косноязычно и загадочно, словно диктовал свои изречения и озарения для будущих почитателей. Его священные слова звучали так, словно их должны бы-

ли записывать жрецы и хранители веры, причем записывали бы какой-нибудь таинственной древней клинописью. Он сам только в редких случаях являлся перед своими подданными и почитателями. В общем, он играл роль архаического царя-бога. Такая роль, свойственная власти в доисторические и раннеисторические времена, полярно противоположна роли демократического политика, обязанного постоянно находиться на виду и высказываться доходчиво и по возможности живо. (Так сказать, играть роль «своего парня».) Художники сталинского режима запечатлели «чудеса» и «явления» нового божества. Искусство сталинской империи атеистично, но сакральное, оно натуралистично, но пропитано мистикой и метафизикой. Оно идеологически контролируется в большом и малом, но притом купается в стихиях подсознания, не поддающихся контролю человеческой психики.

Но позвольте, это же немислимо. Мы пытаемся описать в общем виде искусство сталинской диктатуры, но наше описание с неизбежностью упирается во взаимоисключающие понятия и смыслы. Как быть?



ИЛЬЯ МАШКОВ
ПРИВЕТ XVII СЪЕЗДУ
ВКП(Б)
1934



ЕВГЕНИЙ ВУЧЕТИЧ
ИСТОРИКО-
МЕМОРИАЛЬНЫЙ
КОМПЛЕКС
«ГЕРОЯМ
СТАЛИНГРАДСКОЙ
БИТВЫ» НА МАМАЕВОМ
КУРГАНЕ В ВОЛГОГРАДЕ

1964–1967

Общий вид

У нас, таким образом, возникают два комплексных вопроса. Напоминаю, что первый из них связан с авангардом, неомодернизмом и постмодерном, точнее, с их функцией в системе западной культуры. Как можно было основать целую систему культуры на принципе разрушения, сомнения, субверсивного и саркастического недоверия («антиискусство»)? Или на принципе «мы тут кое-что придумываем, а что именно, не вашего ума дело» («иноискусство»)? Парадокс имеет место, и требуются какие-нибудь вразумительные идеи и предложения по этому поводу. Отсюда ПЕРВЫЙ ВОПРОС: как это может быть, чтобы искусство авангардного и модернистского (постмодернистского) типа сделалось магистральной линией развития искусства Запада в середине и второй половине XX века? Какие социальные, эстетические, психологические механизмы позволяют выполнить этот удивительный трюк, этот великий и странный фокус: строить здание на постоянно подрываемом фундаменте, притом осуществлять само строительство посредством постоянных подрывов?

Второй большой вопрос, как мы только что убедились, связан с искусством тоталитарных систем, с идеологическим и пропагандистским искусством, прежде всего советским. Оно посвоему загадочно. С одной стороны, оно запрограммировано и сплошь контролируется, его опекают и направляют в нужное властям русло. Оно идеологически настырное и доводит нормального и неподвзятю зритель или читателя до раздражения. Но с неизбежностью оказывается вялым, мертвенным, художественно неполноценным.

С другой стороны, всемогущие власти вовсе не против того, что художники используют опыт галлюцинаторного плана. Социалистический реализм часто хочется назвать «социалистическим сюрреализмом». Памятники и ансамбли, возведенные в Москве, Берлине и Сталинграде (Волгограде) по проектам Вучетича, носят на себе отпечаток своего рода каталептического видения. Старые станции Московского метро — это своего рода зачарованная страна удивительных фантазий

и немислимых образов, в том числе несомненно чудовищных и кошмарных. (Мы еще будем иметь возможность заняться этими аспектами официального искусства.) Фантастика и сновидение — это именно те порождения психики, которые практически не поддаются контролю разума и приказам социально вымуштрованного Супер-Эго. Фантазии и сны стихийны, а воздействовать на них можно разве только внушением и магически-шаманскими приемами.

Итак, **ВТОРОЙ ВОПРОС**: как интерпретировать логически невообразимое явление идейного искусства советской диктатуры? Сакральное и мистическое искусства без Бога, искусство экстатической и оргиастической воли (психической раскованности) при строжайшем идеологическом надзоре и контроле — как это могло осуществиться? В здравом уме и твердой памяти такие вещи не делаются. Они возможны там и тогда, когда действуют гипнотические силы, когда налицо суггестивность магических практик.

С какой стати и каким образом случилось так, что вершины неофициального искусства, возникшего в Советском Союзе против воли и несмотря на опаснейшее неодобрение власти, выросли не там, где им мало что угрожало, а именно там, где налицо был страшный риск? Известные шедевры Ахматовой и Цветаевой, Пастернака и Булгакова, Шостаковича и Прокофьева обозначили собой самые каннибальские и катастрофические годы существования политической системы и общественного устройства.

Сталинский соцреализм и «стиль триумф» — с одной стороны, подъем неофициальной литературы и музыки под боком у дракона — с другой. И тут же, с третьей стороны, «восстановление модернизма» (Modernist Revival) и превращение авангардизма в новую классику середины века на Западе. Эти три лика искусств существовали в истории одновременно. Что же это за век такой, где возможны такие встречи?

Мы видим соцреализм, который пытается сочетать браком эйфорию галлюцинаторного освобождения от рациональности с «выверенным» партийным курсом. Мы наблюдаем тотальное подавление «свободных искусств» со стороны серых, озлобленных и мстительных полухудожников и полулюдей; но внутренним ухом различаем в пышном и пошлом искусстве официоза нотки безумия, ужаса, метафизического экстаза, вообще непредумышленные обертоны смысла, способные нас до крайности озадачить. И тут же, буквально под боком, возникают самые существенные порождения неофициальной литературы. Ее мудрость равна ее дерзновенности.

На Западе мы наблюдаем не менее причудливые перипетии развигия. Те школы и концепции творчества, которые изначально создавались



МИХАИЛ ШВАРЦМАН
ИЕРАТУРА ПРОРЫВА
1973–1975

жайшем рассмотрении весьма парадоксальные особенности. В этот период в искусстве СССР было три раздела или линии развития. Во-первых, это собственно официальное искусство и прещранный «государственная эстетика» хрущевского и брежневского типа.

Сталинизма в это время вроде бы уже нет, от догм диктаторского коммунизма вроде бы отказались, происходит так называемая «оттепель», но в то же самое время центральные постулаты сталинской эстетики вроде бы сохранены и никуда не исчезли. Приходится то и дело повторять «вроде бы», потому что тут нет ясности и определенности. «Партийность и народность» в это время неизбежны и императивны, предписаны сверху в качестве теоретических постулатов. В том случае, когда надо написать об искусстве в газете или выступить на большом общественном совещании деятелей культуры и искусства, идеологические штампы обязательны. В частной жизни или в узкой профессиональной среде можно было полностью игнорировать идео-

для разрушения разумного и морального идеала, интегрируются в культурные системы и превращаются в витрину свободной и демократичной западной культуры в ее противостоянии тоталитарному безумию. Как быть бедному исследователю, которому надо придать этому театру исторических абсурдов хотя бы некую видимость осмысленности? Надо как-то изловчиться и придумать такие ходы, чтобы описывать материал искусства XX века как нечто относительно целостное, проникнутое общими установками или интенциями. Но тут мы должны заметить, что наша задача даже сложнее, чем мы могли думать до сих пор. Противоречивое целое художественной эпохи состоит не из двух частей, а по меньшей мере из трех.

До сих пор мы ничего не говорили об искусстве Советского Союза на его последнем, то есть послесталинском этапе. Для историка искусства этот материал тоже представляет собой серьезный вызов. Период 1960–1980-х годов обнаруживает при бли-

логические «трубы и барабаны». Соцреализм оставался «священной коровой» высоких партийных жрецов, хотя теперь под вывеской соцреализма могли выступать довольно разные приемы, методы и творческие концепции.

Одно теоретическое нововведение в официальной «эстетике» позднесоветской системы очевидно. Это тезис о «гуманизме советской культуры». В сталинские времена на такие темы вообще не принято было рассуждать, ибо легко было навлечь на себя обвинение в «буржуазном гуманизме», а это было почти то же самое, что положить голову под нож. После хитросплетений идейной борьбы и кровавых драм сталинской эпохи возник и окреп официальный миф о том, что Мы, советские люди, своей социалистической культурой утверждаем вечные истины гуманизма. Мы противостоям предполагаемой бездуховности и безнравственности западной модернистской культуры. Идеологический миф закрепляется в категорических требованиях, предъявляемых художникам. Выбора нет. Советский художник обязан быть гуманистом и отстаивать духовные ценности, и точка.

Помимо этого вопиющего оксюморона, то есть официального позднесоветского искусства с новой «гуманистической» косметикой, была еще и вторая линия развития, а именно неофициальное «нонконформистское» искусство начиная с его первых опытов в 1950-е годы.

Неофициальное искусство СССР отличалось озадачивающей двусмысленностью своей исторической позиции. А именно: «художники-неформалы» отворачивались от официальной эстетики, официальных инстанций и официальной художественной жизни; они, художники «андеграунда», видели в «советском искусстве» некое заблуждение и отклонение от истинных путей мирового искусства. Они не находили для «соцреализма» места в реальной истории искусства XX века и предлагали вычеркнуть этот антихудожественный момент из истории искусства вообще (что было вполне извинительным заблуждением в тогдашних условиях).



ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВ
ПОРТРЕТ С КРЕСТОМ

1975



ВИКТОР ИВАНОВ
СЕМЬЯ. 1945 ГОД
1957–1964

У советских «нонконформистов» была и более спорная, менее прощительная иллюзия. Они явно преувеличивали свое значение. «Неофициалы» жаждали видеть себя причастными интернациональным процессам развития свободного экспериментального искусства в развитых странах. Это желание далеко не соответствовало возможностям. Житейская изоляция и невозможность взаимодействовать с западными институциями и лидерами искусства и выставочной практики оказались непреодолимыми. Художники «эстетического подполья» были решительно анахроничны. Их вторичность вызывает щемящее чувство. Ведь среди них были яркие и талантливые творческие личности — такие как Михаил Шварцман, Анатолий Зверев, Владимир Яковлев и некоторые другие. И тем не менее полноценное большое искусство модернистского плана не состоялось в Москве и Ленинграде тех времен. Да и трудно было бы ожидать чего-то другого.

«Художники-неформалы» не просто отставали от актуальных для Запада тенденций на полтора или два десятка лет. Это само по себе

не было бы фатальным. Отставание от художественной моды или запаздывание сравнительно с самыми яркими экспериментами своего времени не опасно для уровня искусства, а иногда даже полезно для него. Неофициальное искусство оказалось слабым и неполноценным по другим причинам.

Главной проблемой западного искусства было его собственное право на существование и постоянный вопрос о том, как возможно то, что оно делает (или вытворяет). Оно было предельно парадоксальным, видело свою главную проблему в самом существовании искусства и было поразительно многоликим. В нем мы видим и позднего Пикассо, и позднего Сальвадора Дали, и но-

вые дерзкие национальные школы живописи (вроде американского абстракционизма), и шокирующие опыты заокеанских неоадаистов по истреблению искусства, и более интеллектуальный европейский «шаманизм» в духе Ива Клейна и Йозефа Бойса, и эстетские артистические эксперименты второй Парижской школы, и многое другое. Драма шаткости оснований просматривается практически во всех течениях, как и готовность критиковать свои собственные устои.

На этом фоне советское неофициальное подполье с его почитанием «свободного искусства», «самовыражения» и «нонконформизма» выглядело реликтом какой-то иной эпохи, какого-то иного культурного мироустройства. В неофициальном искусстве наличествовали своего рода сектантская истовость и жреческая патетичность. Нонконформисты вынуждены были заниматься героическим противостоянием нажиму властей и проискам тайных служб, искавших в среде вольнодумцев, понятное дело, прежде всего признаки политической крамолы. Мессианские настроения были чрезвычайно характерны для большинства, если не для всех крупных мастеров такого рода — от Стерлигова до Шварцмана, от Белютина до Злотникова.

С другой стороны, изолированность от мирового процесса сказывалась на профессиональном качестве «изделий». Если не брать единичных ярких исключений, то большинство из «неофициалов» Москвы и Ленинграда постоянно впадали в салонный или мистический авангард. Это было своего рода параллелью к коммерческому салонному искусству тогдашнего Запада, и на самом деле произведения советских



АНДО КЕСККИЮЛА
НАТЮРМОРТ
В МАСТЕРСКОЙ
1977

«нонконформистов» обладали явственно выраженными чертами такого искусства. В специфической советской атмосфере это странное коммерческое искусство без подлинного рынка брало на себя роль свободного некоммерческого художественного эксперимента. Так оно все хитро повернулось и спуталось.

При этом, как уже было сказано выше, советские художники неофициального плана были постоянно склонны к патетическому мифотворчеству о себе, к эффектным «романтическим» фразам о тайне творчества и неисповедимости путей художника. Тезисы о «духовности» и «нравственности», эти категорические императивы высокого искусства, имели в этой среде прочные позиции. Художники любили стилизовать себя в виде жрецов высших истин. Они верили в свободное самовыражение и чудо индивидуальной демиургии. Иными словами, их идеи об искусстве тяготели к неоромантическому символизму начала XX века. Лучшие литераторы «подполья» в этом плане тоже были далеко не безупречны, такие как Мамлеев, Айги или Сапгир.

Разумеется, сами художники «подполья» были вовсе не виноваты в том, что им приходилось самодельно придумывать «настоящее современное искусство», поглядывая в тайком привезенные из-за рубежа немногочисленные журналы и альбомы по искусству. Виноваты были те люди, которые поставили художников в такое странное и абсурдное положение. Но сейчас речь идет не о том, кто виноват, а о том, как понимать состояние искусства странной страны СССР на его поздней стадии.

Особое место в панораме позднесоветского искусства занимал третий раздел. Имеется в виду полуофициальное искусство. Оно пользовалось более или менее приемлемыми для режима художественными языками. Начиная с «сурового стиля», мы наблюдаем несколько версий или стадий развития такого искусства.

Оно заслуживает названия «полуразрешенного», но с такой же степенью убедительности можно назвать его «полузапрещенным». На него иной раз обрушивались начальственный гнев и лакейские нападки газет, а другой раз его представителей милостиво допускали в отдаленные и боковые ниши выставок и специальной искусствоведческой прессы. Власти пытались совладать с полуофициальным искусством, создав в 1975 году так называемое Молодежное объединение при Союзе художников. Кто с кем совладал, всегда оставалось неясным. Кто делал больше уступок — партийные управленцы в области искусства или стремившиеся к независимости художники Молодежного объединения? Неизвестно, по какой формуле вычислять итоговый баланс.

Перед нами престранная картина, которую трудно объяснить логическими и рациональными методами. Как это могло быть, что полу-

официальные (полуразрешенные) художники 1960–1970-х годов, которые с брезгливостью относились к официальной риторике «партийной народности» и «народной партийности», тем не менее принимали на вооружение большую тематическую картину на исторические, социальные и житейски-бытовые темы? Художники пытались создать новое современное искусство, которое было бы не пропагандистским, но все же советским, не модернистским, но и не антимодернистским. Но каким же оно могло быть в конце концов?

В течение примерно тридцати лет мы могли наблюдать это искусство полуофициальных новаторов, частично опекаемых властями, но нередко и навлекавших на себя гнев свыше. Их полуреализм был окрашен фантастикой, аллегоричностью, притчевостью или острой эмоциональной экспрессией (ведущей, как известно, к деформациям). Они не то что вполне апробированные, но и не то что запрещенные; и не сказать, что они идеологичны, но можно было с грехом пополам пристроить их произведения в боковых и задних помещениях больших и вполне идеологичных выставок.

Примером крайней парадоксальности нового советского искусства было и архитектурное творчество 1960–1980-х годов. Как неоднократно подмечали озадаченные западные наблюдатели, СССР был уникаль-

ной страной в тогдашнем мире именно с точки зрения архитектурного творчества и градостроительства. Полумодернистский художественный язык был включен в официальную эстетическую доктрину тоталитарного режима.

Если говорить точнее, режим требовал не стиля как такового, а крайней экономности строительства (приводя тем самым проектировщиков к нелепым решениям в создании массового жилья). В итоге уникальные и политически значимые постройки ориентировались на образцы «интернационального стиля». Других образцов современной



ЛЕОНИД БАРАНОВ
ГОГОЛЬ
1987



**РАЙОН ЛАЗДИНАЙ
В ВИЛЬНЮСЕ**

АРХИТЕКТОРЫ
В.ЧЕКАНАУСКАС,
В.БРЕДИКИС,
В.БАЛЬЧЮНАС,
Г.ВАЛЮШКИС

1967–1973

Лаздинай в Вильнюсе, новый стадион в Ереване и некоторые другие архитектурные опыты 1970-х годов уверенно выдерживают сравнение с лучшими образцами тогдашней интернациональной архитектуры Запада и Востока.

Власть, по всей видимости, сама не очень понимала результаты своей генеральной линии в строительстве и архитектуре, а на деле получилось так, что эта самая линия (предписанная партией и государственными органами) должна была соприкасаться с принципами Ле Корбюзье, Людвига Мис ван дер Роз и Филипа Джонсона, а также ведущих итальянских, японских, скандинавских зодчих того времени. История архитектуры, как и всякая другая история, изрядно иронична, причем не по воле людей, а скорее, без их намерения и ведома.

Хочется понять, что же это такое было, какой в том смысл, о чем именно могут нам поведать указанные причуды матушки Истории. При большом обилии и даже перепроизводстве толкований и комментариев, манифестов и теорий, критических эссе и академических штудий нелегко объяснить, какой он был, XX век. То было удивительное, причудливое время, его искусство доходит до неправдоподобности и неопишуемости в разных своих проявлениях. Подпольное искусство СССР, полузапрещенные двусмысленные опыты в изобразительных искусствах

технологии и отказа от «украшательства» на самом деле не имелось. Дворцы пионеров и гостиницы, санатории и аэропорты, стадионы и другие постройки этого времени были основаны на эстетике архитектурного модернизма середины и второй половины века в ее «мягкой» и «щадящей» версии. Создаются Дворец съездов в Московском Кремле, модернизированная застройка Калининского проспекта (Нового Арбата) и другие сооружения и ансамбли в столице Союза и больших городах страны.

Наряду с компромиссными творениями, созданными с учетом вкусов и требований вождей партии и государства, появились в некотором количестве действительно высококачественные постройки. Им труднее было осуществляться в Москве, тогда как в некоторых национальных республиках им был открыт более свободный путь. Район

и, наконец, официально одобренный модернизм (или «почти модернизм») в архитектуре 1960–1980-х годов — это такие странные гримасы художественного развития, которые озадачивают исследователя не менее, чем неомодернизм и постмодерн Запада.

Судя по всему, нелегко будет нарисовать портрет этого времени, найти для него убедительные слова и адекватные гипотезы. Искусство XX века сплетено из как будто несовместимых противоположностей.

Концы с концами не сходятся, одно выдает себя за другое, одно выступает в маске другого, совмещаются вещи несовместимые или происходят такие повороты, рывки, метания, переломы, расщепления, которых никто не мог бы ожидать (и которые с точки зрения здравого смысла вообще вряд ли объяснимы). И на Западе, и в Советском Союзе мы наблюдаем вещи странные и неопишуемые — имеется в виду с позиций здравого смысла.

Институционализация радикального авангарда на Западе в середине XX века и новый виток так называемого «восстановления модернизма», или последующий за тем постмодернизм; или советский «социалистический сюрреализм», или проблема полуразрешенного (полузапрещенного) искусства, или проблема официального полумодернизма в архитектуре СССР, или особенно коварный вопрос о переключках и созвучиях в процессах развития и смыслах произведений, возникших в рамках противостоявших друг другу систем, — это все такие сюрпризы и загадки истории искусства и культуры, от которых у специалиста голова идет кругом. Как теперь писать историю искусства XX века — вот что непонятно.

Далее, задача еще более усложняется для того, кто не хочет ее упрощать. Следовало бы обрисовать такую картину истории этого века, которая никому бы не прислуживала — ни авангардистам, ни соцреалистам, ни атеистам, ни коммунистам, ни православным патриотам, ни либеральным космополитам. Лично я не желаю быть ни за кого, в том числе ни за авангардистов, ни за постмодернистов, ни за либералов, ни за кого другого. Мне отчаянно опротивели эти убежденные умы и пылкие голоса, эти горящие пафосом глаза, эти группировки и тусовки с их символами веры, эти демагоги с их забавными, но тошнотворными выходками, и эти новые партийные ячейки с их прописными истинами. Все они хотят добра моей стране и мне лично и готовы вести ее и меня в светлое будущее. И чтобы я шагал под их знаменами и декламировал соответствующие речевки. Чума их всех побери.

Если же выражаться более корректно, то мне как историку искусства и культуры очень хочется как-нибудь так изловчиться, чтобы рассказать об искусстве Запада и СССР в середине и второй половине XX века

без лукавства и без обычного урезания неудобного материала, без ретуши и фальши (возникающих, как известно, чаще всего из лучших намерений и высоких устремлений). Как приблизиться к реальному положению дел и не запутаться в лабиринте разноречивых свидетельств, не обелять и не очернять никого и не впасть в каталепсию перед лицом странных и парадоксальных фактов?

Возникло новое качество истории, и мыслители эпохи остро ощутили это явление. Например, Мишель Фуко настаивал на том, что обобщающие исторические абстракции типа «эпоха» или «цивилизация» в принципе фиктивны. Ими не надо и заниматься. Наука должна изучать более узкие и конкретные области исторического и культурного развития людей, а глобальные фантазии оставить в покое. Эта точка зрения была, скорее всего, мистифицированным откликом на самоощущение людей XX века, на их ощущение расползания всех нитей.

Шоки истории были в XX веке посильнее, чем в любую другую эпоху. Отсюда типичная посттравматическая мысль: целостная эпоха невозможна, вернуться к органическому пониманию времени не дано, историческая реальность есть реальность разорванная. В качестве таковой она и должна быть описываема и понимаема. Такая точка зрения распространилась очень успешно. История не целостна в принципе, гласила она. Следовательно, пытаться описать «искусство XX века» или «художественную культуру XX века» — затея безнадежная и сомнительная. Не надо заниматься ими, надо делать дело и разбирать факты, касающиеся отдельных фрагментов и моментов истории. Когда речь идет о частностях, мы можем их понять и обрисовать. Но обрисовать «эпоху», «культуру», «картину мира эпохи» — это донкихотство и неосуществимое мечтание о несбыточном.

Такой подход к истории очень похож на терапию после сильной травмы. Людей, потерявших часть тела, переживших сильнейший психический шок, прежде всего полагается научить смириться с новым положением дел. Целостности нет и не будет, надо учиться жить и быть живым в условиях отсутствия прежней полноты бытия.

Историческое знание в течение XX века было травмировано, и отсюда расщепленная картина недавней истории. Америку и Европу историки готовы соединить в общее целое под названием «Запад», но никакого единого целого не получится из двух исторических континентов, которые именуются «Запад» и «Советский Союз». История распалась на куски, и ничего тут не поделаешь, говорят нам. Искусство Запада вечно будет описываться в одних книгах и лекциях, искусство советской системы — в других, а вместе им никогда не сойтись. Словно не на одной планете работали художники, а на разных небесных телах. Так многие думают, а я думаю не так.

Что верно, то верно: история искусства и культуры XX века распадается на большие блоки, которые несовместимы друг с другом. Эти блоки сами по себе предельно противоречивы и парадоксальны. Она раздражает, эта эпоха. Она обидна и унижительна для самолюбия целых народов, и в известном смысле даже оскорбительна для познающего ума.

Историку искусства и культуры приходится искать выход из положения. Прибегать к фантастическим домыслам стыдно, заниматься делением материала на «чистое» и «нечистое» недобросовестно, отказываться от обобщающих идей и концепций неразумно. Надо разбираться постепенно, размеренно и без поспешных наскоков. Уже сейчас мы можем сделать некоторые предварительные предположения о том, что такое искусство, культура и картина мира в эпоху великих парадоксов.



ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Попытаемся представить себе, как должен был ощущать себя человек искусства в описываемую историческую эпоху, притом в данном случае безразлично, кто он такой и где он находился — в западном мире или в Стране Советов. Пусть это будет Орсон Уэллс или Феллини, Борис Пастернак или Павел Корин, стареющий Пикассо или молодой Джексон Поллок, советский «суровый» живописец 1960-х годов или западный минималист того же времени.

Странная постановка вопроса, скажете вы? В самом деле. В трех разных мирах живут люди искусства — в Америке, Европе и Советском Союзе. У всех разные установки, индивидуальные особенности и так далее. Они по-разному видят мир, пытаются то склеить его разбитые позвонки в некое подобие единства, то довести переживание разлома и коллапса до предела, то сделать вид, будто безумный мир их вообще не трогает и не интересует.

Но нам никуда не деться от главного вопроса гуманитарного исторического знания: какова атмосфера эпохи? Тут даже умница Фуко нам не указ. Придется думать самим.

С изумлением, восторгом, ужасом и ощущением громадной значительности увиденного теперь смотришь на исторические события, технологические прорывы, общественные трансформации прошлого столетия. А искусство — оно тоже, конечно, что-то делало в меру своих сил...

Это новое для истории людей и их искусства положение. В эпоху пирамид и в эпоху готических соборов, в эпоху ренессансных фресок, барочных храмов и прочих чудес света не было такого превосходства «жизни» над искусством. Тогда художники создавали произведения, которые могли соперничать с действительностью своими философскими глубинами, визионерскими прозрениями, своими научными и психологическими догадками, своими космологическими гипотезами и эзотерическими подтекстами.

Авангард начала XX века был последней стадией известной нам истории искусства, когда художники пытались еще соперничать с реальностью и, до поры до времени, с известным (впрочем, все равно ограниченным) успехом. Достаточно назвать абстрактное искусство и сюрреализм. Они еще отваживались бросать вызов реальности,

АНАТОЛИЙ ЗВЕРЕВ

ЛИЦО—МАСКА

1950

Фрагмент

истории, обыденной жизни. Они считали себя вправе и в силах потягаться с нею.

Но выдержать эту линию было трудно, к середине столетия положение изменилось. К концу XX века прежнее соперничество с жизнью сделалось искусству совсем уже не под силу. Какие ни демонстрируются в искусстве аттракционы, эффекты, философские и лингвистические тонкости, технические новации, смелые социальные акции — искусство выставок и музеев остается лишь подражанием озадачивающим шедеврам Истории, Техники, Общества, Жизни. Постмодернистские теоретики снова начинают говорить о том, что надо, наконец, в самом деле отказываться от самих понятий «шедевр», «музей» или «гений искусства», ибо эти романтические и авангардные фантазии о всесиили художника сами по себе репрессивны. Сама Жизнь с большой буквы говорит с нами своим голосом, ей не нужны переводчики и комментаторы. Ей словно не нужны более ни великие фрески, ни статуи, ни здания, ни книги?

Как стали говорить после Второй мировой войны: когда позади Освенцим, писать стихи более немислимо. Это своего рода парадоксальный и даже мистический постулат. Стихи рождаются и после Освенцима, после Колымы и Мордовлага, и картины пишутся, и фильмы снимаются. Но само ощущение того, что «пиши не пиши, ничего не исправишь», вошло в плоть и кровь искусства. Кошмары, обещания, невиданные перспективы, невыносимые разочарования и прочие шоки самой исторической действительности перевешивают возможности искусств.

Достаточно включить радио или телевизор, открыть газету или журнал, выйти из дому и увидеть перспективу своей улицы, спуститься в метро или проехать по новым районам большого города, чтобы столкнуться прямо и непосредственно с «духом времени». Только держи глаза открытыми и успевай удивляться. Только слушай и смотри, и увидишь удивительные и волшебные, страшные и обнадеживающие зрелища. Но кто и каким образом мог бы осмысленно откликнуться на них в искусстве? Как теперь делать искусство?

У меня такое ощущение, что если снять на видеокамеру те сцены реальности, которые я более или менее регулярно вижу в Москве на площади Трех вокзалов, то это будет посильнее Бергмана и Бертолуччи, вместе взятых. Подобные мысли я слышал от многих людей искусства.

Речь идет не о том, что художники констатируют свое бессилие и готовность «прикрыть лавочку». В том-то и дело, что синдром бессилия и беспомощности перед лицом действительности превращается в действенный фактор развития искусств. Люди искусства теперь постоянно дают понять, что само их творчество посвящено проблеме невозможности, несостоятельности, недостаточности творчества.

Искусство более не существует, искусству нет места в новой жизни новых людей — декларируют создания живописцев, литераторов, кинематографистов, архитекторов. И само это ощущение невозможности или недостаточности (бессилия, несостоятельности) художественного акта превращается в повод для создания поразительных и на свой лад вполне состоятельных произведений искусства. Это относится и к таким живописцам Запада, как Альберто Джакометти или Фрэнсис Бэкон, и к таким писателям, как Хорхе Луис Борхес или Альбер Камю. И к представителям «другой литературы» в СССР, таким как Анна Ахматова или Михаил Булгаков.

Если прямой и открытый смысл статуй, ансамблей, зданий сталинской эпохи был однозначно триумфальным, риторическим и напыщенным, то побочные смыслы указывают на одиночество и растерянность, на ужас и абсурдность бытия в лоне Матери-Империи. Мы догадываемся (хотя и боимся признаться себе в том, что мы догадались), какой кошмар случился с нами, в нашей стране — именно этот скрытый подтекст мы найдем, если умеем видеть и понимать, в архитектуре Льва Руднева, в живописи Павла Корина и Сергея Герасимова, в пластике Веры Мухиной, в книгах Бориса Полевого.

Изучать, интерпретировать произведения искусства XX века очень интересно; это сильные и глубокие, сложные и волнующие произведения. И все равно ловишь себя на мысли, что они «не совсем дотягивают».

Самые лучшие создания моих любимых художников, писателей и музыкантов все равно проигрывают по сравнению с главным «шедевром» советской эпохи: с дразняще двусмысленной, трагической и нелепой, человечески притягательной и кошмарно абсурдной траекторией сравнительно недолгой исторической жизни СССР. Она, эта жизнь, и была зрелищем великой трагедии и грандиозного фарса, а созданные художниками произведения искусства и литературы были самое большее попытками откликнуться на голоса самой Истории.

Вольное, экспериментальное искусство «свободного мира» оставляет сходное ощущение. В музее, в галерее, на выставке последних «актуальных» опытов искусства мы можем проверить и дополнить наше ощущение неопишуемой новой жизни в неопишуемом новом мире, среди магических трюков и превращений.

Например, известные концептуальные мистерии художников Запада возникли в 1960-е годы, то есть в историческом соседстве с трагифарсом Карибского кризиса и дальнейших потрясений в Европе, Азии и на Ближнем Востоке. В ходе драматических, но притом и шутовских перипетий обманов, взаимной слежки и угроз двух мировых сверхдержав появились на сцене советские ракеты с ядерными зарядами, установленные



ФРЭНСИС БЭКОН
ЭТЮД К ПОРТРЕТУ
ПАПЫ ИННОКЕНТИЯ X
РАБОТЫ ВЕЛАСКЕСА
(КРИЧАЩИЙ ПАПА)

1953

Мировые войны XX века — вот потрясение. Рождение компьютерной культуры и формирование «компьютерной психики» в массах людей — вот это событие. Манипулирование нациями через средства массовой информации — вот своего рода новое великое искусство (оно же великое наваждение). Проблема иммунных болезней — вот мировая проблема. То, что делали Хичкок в киноискусстве, Джексон Поллок в живописи, Брюс Науман в видео-арте, Илья Кабаков в концептуальной инсталляции, Иосиф Бродский в литературе — это, скорее, замечательные маргиналии**, а не основной текст творящей истории.

* ЭСХАТОЛОГИЯ (от гр. *eschatos* — конечный, последний и *logos* — слово, знание) — система взглядов и представлений о конце света, искуплении и загробной жизни (примеч. изд.).

** МАРГИНАЛИИ (лат. *margo* — край, позднелат. *marginalis* — находящийся на краю) — рисунки и записи на полях книг, рукописей, писем, содержащие комментарии, толкования относительно фрагментов текста (примеч. изд.).

на Кубе и нацеленные на США буквально в упор. Поваяло ужасом настоящего всеобщего конца, истребления жизни на Земле.

Тут поневоле ощущаешь, что самые смелые эксперименты мастеров искусств того времени, таких как Йозеф Бойс, Алан Капроу или Ив Клейн, сильно бледнеют на фоне реалий и фактов своего времени. Да что там Бойс! Тут сам Годар побледнеет, Антониони и Гринуэй покажутся пресными. Тарковский выглядит пыльным музейным экспонатом. Таков примечательный новый эффект в истории искусств. Произведения старых мастеров не бледнеют рядом с самыми крупными историческими событиями своего времени, социальными сдвигами, технологическими революциями. В XX веке такого уже не было. Концепты новых художников Запада, их иллюстрации на тему жизни и смерти, пустоты и небытия, мировых энергий и хрупкости человеческой культуры (и неудовлетворительности любого постулата и утверждения) могут быть превосходны и увлекательны, но, как уже говорилось, не очень-то обязательны. Эсхатология* реальных событий такова, что художнику с нею невозможно тягаться.

Прежде было так, что верховные достижения и рискованные открытия творящего человека в полной мере воплощались прежде всего в созданиях художников. Империи Габсбургов, Романовых и Стюартов, революции и контрреволюции, рождение новых технологий и образов жизни не перевесят шедевров Микеланджело и Тициана, Рембрандта и Веласкеса, Бернини и Растрелли. В XX веке жизнь (реальность) стала ярче, сильнее, громче и даже талантливее искусства. Если угодно, смелее и страшнее. Великолепные, захватывающие картины, книги, фильмы были созданы в XX веке, но они, как это сразу ощущается, не вполне равновелики времени. Неудобно говорить такое (для профессионала это даже почти неприлично — так отзываться о прекрасных мастерах искусств), но что поделаешь. Шила в мешке не утаишь. Созданы замечательные произведения, но до плеча исторической реальности они не достают.



ПАВЕЛ КОРИН
ПОРТРЕТ
М.К.ХОЛМОГОРОВА
1944

В подъеме, триумфе и крахе советской системы и в рождении нового мирового порядка конца XX века, с его новыми коллизиями и напряжениями, есть шекспировский размах и гомеровская эпичность. Сначала от фашизма, а потом от мирового коммунизма люди планеты избавились, и слава Богу; но взамен появились на горизонте очумелый религиозный экстремизм и низколобый агрессивный фундаментализм. Вместо физиономий Геринга и Берии, Брежнева и Пиночета мы увидели безумные глаза талибов и террористов-камикадзе, их картинные тюрбаны и зеленые головные повязки. Перед нами готовые на все исламисты с английскими и французскими паспортами, православные фашисты в России и Сербии. Неонацисты из бывшей ГДР. Какой новый аттракцион «актуалов», какие книги и фильмы кого бы то ни было могут потягаться с пронизывающим ощущением пока что непонятого, но что-то наверняка означающего «исторического бреда»?

Кто из умнейших людей XX века сумел ясно и громко произнести мудрое Слово о том, что случилось с обществом и культурой в эту эпоху? Издалека, понемногу, путано и невнятно что-то говорилось; Жак Деррида сказал кое-что приметное, а еще Петер Слотердаjk и Жиль Делёз, Юлия Кристева и Жан Бодрийяр. Замечательные мыслители-современники

немного задевали парадоксы эпохи по касательной. Но это было все-таки совсем не так, как случалось в истории философии в прошлые века. Макиавелли, Томас Гоббс, Иммануил Кант, Фридрих Ницше говорили о самом главном и очень громко, и вообще так, что нельзя было не прислушаться. (Или, как вариант, с ужасом зажимать себе уши.) Они вызывали в образованном обществе шок и восторг, подъем душевный и крайнее возмущение. Так было, но давно.

Наши умнейшие и прозорливейшие мыслители в XX веке высказывались не о самом главном и не очень громко, и немножко повиливали по сторонам, и не желали приносить себя в жертву на алтарь истины, и даже посмеивались над такими высокопарными стремлениями; они, скорее, ценили душевный комфорт в узкой среде преданных единомышленников и последователей, буквально влюбленных в своих мэтров. В результате вполне можно было пропускать сказанное мэтрами мимо ушей. Они, конечно, большие умницы, но можно их и не особенно замечать. Обидно. Они и мы упустили нечто очень важное, не поведали чего-то очень существенного о своем времени.

Искусство и мысль пытались сказать о лабиринте истории, но самое большее, что они смогли сделать, это не очень внятно намекнуть на то, что о случившихся в мире событиях и процессах нет возможности вообще высказаться ясно и связно. Спасибо и на том, но все же как-то маловато было.

Напрашивается рабочая гипотеза: искусство в XX веке изменило модус своего бытия. Художественным творчеством теперь следует считать, по всей вероятности, **СОВОКУПНОЕ ИЗМЕНЕНИЕ ОБЩЕСТВА-КУЛЬТУРЫ И СОЗДАНИЕ НОВОГО АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА ЧЕЛОВЕКА, ОБИТАЮЩЕГО В МОГУЩЕСТВЕННОЙ ИНФОРМАТИВНО-КОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЕ.** Объекты и действия, ситуации, визуальные или вербальные «послания» теперь играют роль не шедевров искусства (то есть не самостоятельных сущностей), а скорее симптомов и признаков происходящих в самой исторической реальности процессов.

Произведения искусства вообще с давних пор имели в себе свойства «сетевых организмов». Иначе говоря, они вырастали и вырастают из своего рода «грибницы», то есть людей и отношений, объединенных определенными общими ценностями⁸. Но прежние «грибы» обладали свойствами жить самостоятельной жизнью и приобретать в системах культуры свойства «вечных спутников». Мы видим нечто глубоко для нас важное в шедеврах прошлых времен, хотя, строго говоря, наша собственная «грибница» очень сильно отличается от той, которая питала создателей старых шедевров. Сегодняшние порождения сегодняшних «сетей» (или «ризом») не имеют такой способности.

Произведения искусства не исчезли. Их можно увидеть и понять, можно анализировать и описывать. Тут пригодится самый обычный академический профессионализм знатока и исследователя искусств, натренированного на выслеживание «измов». Но надо ясно понимать: перед нами уже не те самоценные сгустки ума, таланта и особого глубинного «видения», которые мы наблюдаем в прежние эпохи развития искусства. Дело не в том, что художники стали плохие и не умеют более создавать шедевры. Искусство сделалось, скорее, еще одной «сигнальной системой». Оно сигнализирует о событиях, процессах и явлениях, а не моделирует их⁹.

Оно сигнализирует о мыслимости немислимого, о красоте уродства и уродстве красоты, о бессмысленности смысла и осмысленности бреда. Оно говорит о невозможности искусства, но в то же время о неизбежности, острой необходимости говорить в искусстве о безнадежности человеческих надежд.

Искусство постоянно указывает на ситуацию лабиринта и «турбулентной путаницы». Такова моя исходная догадка. Она близка принципу «антиномической логики», предложенному Б.Бернштейном для изучения материалов культуры и искусства Новейшего времени.

Таковы общие предварительные установки. Исследователи обязаны проследить историю произведений искусства (а также псевдоискусства, «антиискусства» и «иноискусства»). Но не будем забывать о том, что мы говорим не столько об «истории шедевров», сколько об **«ИСТОРИИ СИМПТОМОВ»**. Наше дело — ощущать, сознавать и описывать те сдвиги и процессы, которые обозначены этими симптомами. Как видит себя и свой «мир жизни» человек Запада, оказавшийся перед лицом мировой войны и уничтожения? Какими свойствами отличается западная картина мира от советской? О чем сообщают нам официальные произведения коммунистической диктатуры, то есть о чем они нам говорят программно и намеренно и о чем они «нечаянно проговариваются»? Чем отличается западноевропейский культурный дискурс от американского в период «холодной войны» и балансирования на грани мирового конфликта?

Какова панорама истории, общества, человеческой души, увиденная с помощью произведений искусства в середине и второй половине XX века?

На эти вопросы и должна дать посильные ответы предлагаемая книга.

Американские художники
должны создать искусство,
которое походило бы
на стадо бизонов, несущееся
по девственной прерии.

Генри Лонгфелло

ГЛАВА ВТОРАЯ
«ВОССТАНОВЛЕНИЕ
МОДЕРНИЗМА»





НОВАЯ АМЕРИКА

Историки, социологи, психологи самой Северной Америки, как и внешние наблюдатели, не устают удивляться удивительным соединениям противоположностей в обществе США. Там и самые изощренные интеллектуалы больших городов, и самые вульгарные и ограниченные обыватели. Там самые богатые люди в мире — и предельно нищие и обездоленные маргиналы. Самые отвязанные и отчаянные нонконформисты — и самые густопсовые конформисты.

Строгости нравов пуританских сектантов США не имеют себе равных в христианском мире, но здесь же развивается «культура потребления и досуга», основанная на диаметрально противоположных принципах. В Америке 1950-х годов происходила «сексуальная революция», которая была радикальнее европейской хотя бы по причине специфического консервативного окружения. В конце XX века развернулась кампания за то, чтобы принимать гомосексуалистов в число протестантских священнослужителей. Криминальные и скандальные подробности сексуальной жизни и коррупции в среде американских столпов общества хорошо известны. Перед нами история гибели Мэрилин Монро, которую, по всей вероятности, уничтожили по указанию могущественного клана Кеннеди (который, в свою очередь, сильно поредел в результате загадочных и фактически нераскрытых убийств). Позднее мы наблюдаем и скандальнейшее «уотергейтское дело», стоившее президентского поста Ричарду Никсону, и другие гримасы истории и политической жизни.

Латиноамериканский писатель и мыслитель Октавио Пас, как и многие другие образованные «латинос», оставил острую и беспощадную критику североамериканской действительности в своих публицистических книгах. Он утверждал, что парадоксы и гримасы этой жизни обусловлены коренным внутренним противоречием государственного и общественного устройства страны. США есть общество бесспорной и последовательной демократии. И в то же самое время великая демократическая страна Западного полушария оказалась в полном смысле слова империей, то есть державой с империалистическими замашками, которая распоряжается целой системой зависимых стран, партий и общественно-политических сил по всему миру, от Тайваня до Чили¹

ДЖЕКсон ПОЛЛОК
СИНИЕ ТОТЕМНЫЕ
СТОЛБЫ. № 11

1954

Фрагмент

Демократия, которая ведет себя на просторах планеты как самая настоящая империя, притом управляемая диктаторским образом! Вот уж, в самом деле, большой сюрприз ироничной Истории. США сложились и проявляют себя как «демократическая империя» или, если угодно, «имперская демократия». Империя, которой управляет не единовластный повелитель и не патрицианская элита, а общенародно выбираемая представительская власть; каждая из ее ветвей ведет себя независимо и способна контролировать действия других ветвей.

ИМПЕРИЯ И ДЕМОКРАТИЯ В ОДНОМ ЛИЦЕ — перед нами чрезвычайно крупный парадокс исторического процесса. Здравый смысл нам говорит, что демократической системе несвойственно превращаться в империю и диктовать другим странам и народам свои этические, политические, религиозные и иные нормы. Демократия по определению терпима и гибка, и не подавляет инакомыслие, в отличие от автократических или диктаторских типов правления. Но американская демократия — дело иное. Сделавшись мировой державой и главной защитницей западных демократий в середине XX века, Америка настойчиво насаждает, в теории и на практике, свои ценности и представления, громко заявляя о том, что речь идет о вечных ценностях и общечеловеческих нормах. Такое **ИМПЕРСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ ДЕМОКРАТИИ** привело к катастрофическим последствиям в Корее и Вьетнаме, после чего США в течение трех десятилетий не предпринимали масштабных военно-политических интервенций в далеких уголках мира. Интервенции развернулись с новой силой уже после того, как в конце века развалился главный соперник на мировой арене — Советский Союз. (А еще более после того, как воинствующие исламисты развернули «священную войну» против американцев в начале XXI века.)

ДЕМОКРАТИЯ С ЗАМАШКАМИ ВСЕМИРНОЙ ДИКТАТУРЫ — такого до сих пор не было в истории человечества. Своеобразное государство, уникальное общество по имени «Соединенные Штаты» не может не быть вмещалищем самых удивительных странностей и парадоксов. Эта мысль постоянно сопровождает исследователей общества и культуры США. Америка есть особого рода демократическое общество с остро выраженными консервативными и имперскими устремлениями и инстинктами. Не счесть исторических исследований и социологических штудий, где констатировались подобные странности.

Тезис о «двойственности американской культуры» является одним из главных вопросов в исследованиях типа *cultural studies*². В Америке каждый свободен, но никому не позволят нарушать неписанные нормы американского прагматизма, американского простодушия, американских классовых и кастовых обычаев. А это означает, среди прочего, что в Америке всегда трудно найти место для сколько-нибудь сложных

философских идей, для изощренных и артистичных произведений искусства. В искусстве и литературе, в архитектурных созданиях Америки постоянно чувствуется своего рода скрытый рефрен. Радуйся воле и цени энергию, упивайся простыми радостями жизни, но не умничай и не забирайся в дебри глубоких мыслей или усложненных чувствований.

Странным образом в этом первичном узле американизма имеется нечто сходное с мироощущением раннесоветского искусства. Возвращение к «простым истинам и ценностям» семьи и народа, тела и действия, культ бесхитростной энергии и радости жизни были в равной степени ощутимы в советском искусстве разных направлений 1920-х и 1930-х годов, с одной стороны, и в искусстве американских мастеров разных этапов развития — с другой. Разница в том, что пафос раннесоветского искусства был очень быстро фальсифицирован и девальвирован официальным воздействием на художников, как и прямым вмешательством в дела искусств. Американцам в известном смысле больше повезло. У них не было ВКП(б), КПСС, ГПУ и прочих учреждений подобного рода.

В центре Нью-Йорка, за кронами деревьев Центрального парка мы издалека видим подобие гигантской витой раковины. Это здание Музея Гуггенхайма, постройка старого Фрэнка Ллойда Райта 1956–1959 годов. Мастер любил свою страну наивной любовью и видел в ней остров первобытной молодой природы и естественных, сильных и гордых людей. В личности самого Райта была своеобразная смесь вольнолюбия и буйной природности американской души с наивной строгостью консервативного фермера.

Наверное, чтобы выразить свое отношение к проклятому и великому городу на краю своей любимой земли, Райт взял одну из самых волшебных форм живой природы — форму витой раковины. Он довел ее до монументальных размеров и вогнал в землю острием вниз. Огромная спиральная конструкция вырастает рядом с Центральным парком.

Находясь перед зданием музея, обязательно ощущаешь волшебство этого сооружения. Но это такая магия, которая не успокаивает и не спасает, а скорее наоборот. Постройка спирально разрастается вверх и тем самым опровергает тот величаво-однообразный язык сверкающих и прозрачных параллелепипедов, на котором чаще всего говорила американская архитектура в середине века. Перед нами, как подтверждают исследователи, самый вызывающий, самый революционный, даже чуть ли не подрывной жест старого зодчего³

Поднявшись наверх в лифте, посетитель музея движется сверху вниз по галерее-пандусу, подгоняемый планетарной силой тяжести. Это и есть, собственно говоря, выставочное пространство: на стене пандуса размещены картины, вдоль стен стоят скульптуры. В этом завораживающем

движении по спирали нет никаких цезур или акцентов, которые могли бы расчленивать, упорядочить, очеловечить неумолимое снижение. Мы медленно вращаемся, снижаясь на ходу, по спиральной орбите и разглядываем на своем пути броские, ироничные и шокирующие шедевры (или квазишедевры) искусства XX века. Но какими глазами мы на них смотрим?

Мы движемся по колдовской дороге вниз, вдоль стенки застывшего каменного водоворота. Тут хорошо, легко дышится. Но ощущается одно неудобство: трудно смотреть на картины. Иногда это ощущение доходит до мучительности. Линии пола большого спирального пандуса уклоняются от горизонтали столь заметно, что горизонтальная развеска картин и вертикальная постановка скульптур противоречат скольжению пространства вбок и вниз. Такое впечатление, что тут все поставлено и развешено слегка наперекосяк. Неудобство не фатальное, но заметное и многозначительное. Создатель этого здания не помогает нам рассмотреть работы художников, вдуматься и вчувствоваться в них. Скорее, он нам мешает. Тут мы находимся не для того, чтобы рассматривать картины, а как будто для чего-то другого. Станный музей.

Архитектор как будто хочет нам сказать: радуйтесь и парите в высоте, как вольные птицы, а картины — да черт с ними. Птицам в небе не нужна никакая живопись, им и так хорошо. Пусть и нам, людям, будет так же хорошо, как птицам в небе. С какой стати нужно делать приятным разглядывание картин Пикассо или Сальвадора Дали, или иных художников? Это трудные произведения, над ними надо ломать голову. Зачем вообще стараться? Какое это имеет значение? Рассматривать раскрашенные тем или иным образом прямоугольники, повешенные на стену, есть занятие странное и некоторым образом даже нелепое. Находить там некие глубины или вершины духовного смысла есть по меньшей мере, чудачество. Попробуйте растолковать здравомыслящему американцу, чем отличается хорошая живопись от плохой.

Находясь в пространстве музея, ощущаешь ненужность и сомнительность разных хитроумных придумок и глубоких помыслов. Американские мыслители прагматической школы (Уильям Джеймс и другие) уже за полвека до того предупреждали, что не следует разумному человеку забираться в дебри религий, эстетик, моральных парадоксов и прочих лабиринтов, созданных чересчур умными и ненужно талантливыми людьми. Забравшись туда, никто никому ничего не может доказать с полной убедительностью. Потому и не надо зря тратить время и убивать драгоценные силы жизни на бесполезные занятия. Надо относиться прагматически ко всем достижениям культуры, мысли и искусства. Если они помогают нам ощутить полноту жизни, если они нас радуют и приподнимают — тогда милости просим. Если они осложняют нашу жизнь



и гнетут наши души, тогда не нужно их совсем. Здесь я несколько упрощенно пересказываю систему посылок и аргументов прагматической американской философии, но надеюсь на то, что упрощение не обязательно означает искажение.

Спускаясь по пандусу Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, хочется вспомнить о таких вещах, как просторы и великолепия природы, чудеса техники и искусства, свобода никогда не поработанного человека. Здесь душа раскрывается. Про все остальное, то есть про духовный опыт и трудноописуемые переживания знатока искусств, можно не то чтобы вообще напрочь забыть, но как бы смотреть краем глаза. Висят картины по стенам, это прекрасные (знаменитые и очень дорогие) картины, и пускай себе висят, все равно не они здесь главные, не в них здесь дело.

ФРЭНК ЛЛОЙД РАЙТ
ЗДАНИЕ МУЗЕЯ
ГУГГЕНХАЙМА
В НЬЮ-ЙОРКЕ
1956–1959



ФРЭНК ЛЛОЙД РАЙТ
 ЗДАНИЕ МУЗЕЯ
 ГУГГЕНХАЙМА
 В НЬЮ-ЙОРКЕ
 1956–1959
 Интерьер

Сам архитектор Райт писал в годы проектирования и постройки своего музейного здания, что он создает там «наилучшую атмосферу для показа картин»⁴. Он, быть может, принимал желаемое за действительное, или же попросту занимался рекламированием своего проекта. Для Америки такое нормально. На самом деле здание музея самодостаточно и не служит каким-нибудь целям, кроме главной — создания метафорического «вольного пространства для вольного парения».

Перед нами типичное проявление американизма, да еще притом в высшей степени художественное проявление. Нам дают восхитительную и упоительную свободу, освобождают от геометрии и рациональности, от вечных сомнений и поисков истины. Нас отпускают в парящий полет в высоту и погружают в формы органической живой природы. Нам это радостно, и хорошо идти легким шагом по спиральному пандусу Райта. Но есть какое-то «но». Нас освободили от прежней дисциплины культуры

и общества, но притом взяли за горло и сказали: теперь делай, как приказано. Тебе объяснили, как надо жить и радоваться жизни в Америке, так что изволь подчиняться.

Вольно пролетай мимо искусства, вольный человек. Поглядел мимоходом, ощутил прилив энергии и силы — и лети себе дальше. Есть более важные дела в великой и свободной Америке, чем тратить время на загадки картин и решение неразрешимых вопросов, связанных с такой непростой вещью, как искусство.

Что за сила поселилась в этой Америке? Сама ли великая и могучая Природа обращается к нам? Или под видом Природы манипулирует нами могущественное новое Общество, то есть своеобразная смесь демократии и империи, которую обнаружил пронизательный Октавио Пас?

Как бы то ни было, эта сила непререкаема и беспощадна, она повелевает нам быть свободными и нестись вперед. Она не потерпит задержек и отклонений. Задержаться, присмотреться, сосредоточиться, уйти в себя, углубиться в проблему, сделать какие-нибудь неожиданные выводы — это означает вести себя не по-американски. Такого не прощают ни в престижном колледже, ни в придорожной забегаловке. Чужому человеку, который думает и чувствует не как все или скептически относится к динамичному и энергичному американизму, там не радуются.

В Америке очень чувствуется желание осчастливить все человечество, невзирая на собственное желание кого бы то ни было (или нежелание быть счастливым на американский лад). Если у нас обнаружится не вполне американское представление о радости или смысле жизни, о свободе, о других важных или неважных вещах, то нам придется пенять на себя. Свобода свободой, толерантность толерантностью, но будет тяжело. Ничего другого не остается, как замкнуться в своей скорлупе и поменьше общаться с людьми.

Разумеется, приведенный выше портрет американской жизни и набросок социопсихологического профиля американцев отличаются крайним схематизмом и приблизительностью. Перейдем к более обстоятельным этюдам. Спросим себя: какая жизненная среда окружала американцев в первой половине и середине века?

1930-е годы были периодом наивысших успехов и достижений Ар Деко на Западе, и прежде всего в США. Впервые мы наблюдаем попытки социализации и окультуривания («приручения») авангардных идей и методов. Архитектура и дизайн заокеанской державы впервые приобщаются в массовом порядке к новым языкам искусства, свойственным XX веку.

Авангардные стилевые формы в живописи и пластике вели в Америке 30-х годов маргинальное и даже, как бы это выразиться,



ДЕМЕТР ЧИПАРУС

ТАНЕЦ

1930-е

фантомное существование. Были мастера, которых можно отчасти или с натяжкой назвать авангардистами, но они либо работают большей частью в Европе, либо ориентируются на Европу, либо придают авангардным языкам облегченный и «декоративный» вид. Иначе говоря, превращают опасное оружие эстетического бунта в приятные игрушки для богатых покупателей и тонких ценителей нового искусства. Упомянутые категории потребителей искусства наличествуют в первой половине XX века прежде всего во Франции, а немногие американские авангардисты связаны жизнью, творчеством и философией своего искусства именно с Парижской школой. Это можно сказать об Александре Колдере, Дэвиде Смите, Стюарте Дэвисе, Марке Тоби и некоторых других уроженцах Соединенных Штатов.

Несколько иначе обстояло дело в области прикладных искусств, дизайна и архитектуры. Многие тысячи странствовавших по Европе состоятельных американцев уже научились примерно представлять себе, что такое модерн и символизм, каковы последующие модные и шумно известные течения Парижа, Берлина, Амстердама. Они были не прочь иметь в своих домах, квартирах и виллах вазы и обои, мебель и обстановку с отпечатком «современного стиля». Разумеется, их представления и критерии были чаще всего туманны и приблизительны (подобно тому как приблизительны представления «новых русских» конца XX века о «музейном стиле» и «авангардном стиле»). Ничего вызывающего, ничего скандального такой потребитель не желал и не желает видеть или оплачивать. Он согласен поддержать некие элементы новейших и авангард-

ных течений, помещенные в контекст солидного и настоящего (то есть «богатого») искусства. Мастера зодчества, дизайна и моды живейшим образом откликаются на новые запросы. Появляется великосветский и богатый «полумодернизм» для избранного общества. Мода, интерьерное искусство и дизайн развиваются в направлении «новой элегантности» и «современной стильности». Здесь одобрялись новаторство и экспериментальность, но только такие их элементы, которые не могли бы никого шокировать или насторожить. Например, роспись вазы или цветочные решения художественного стекла могли быть почти или совершенно абстрактными либо конструктивистскими, но сама форма вазы, тарелки, блюда и других вещей должна была внушать уверенность. Никакие разломы, сдвиги или иные признаки деструктивности не допускались.

В 1925 году Тамара де Лемпицка, уроженка Польши, бывшая подданная бывшей Российской империи, работавшая в Париже и США, написала «Автопортрет в зеленом «Бугатти»». Там изображена стильная и спортивная, модная и шикарная молодая женщина в дорогом автомобиле вызывающе яркой расцветки. Острая диагональная композиция и лаконично-экспрессивная манера живописи придают этой картине отпечаток «современного стиля», тогда как тема произведения и объект изображения позволяют каждому богатому человеку с определенными общественными амбициями ассоциировать с героиней этой картины свою жену, любовницу или близкую подругу. Художница тем самым довольно успешно свела воедино обе составные части стиля Ар Деко — цитаты из области авангардизма, с одной стороны, и философию элитарного потребления — с другой.

Обстановка жизни новых богачей формировалась такими идолами Парижа, как Поль Пуаре и Коко Шанель. В США появились дизайнеры и декораторы концерна

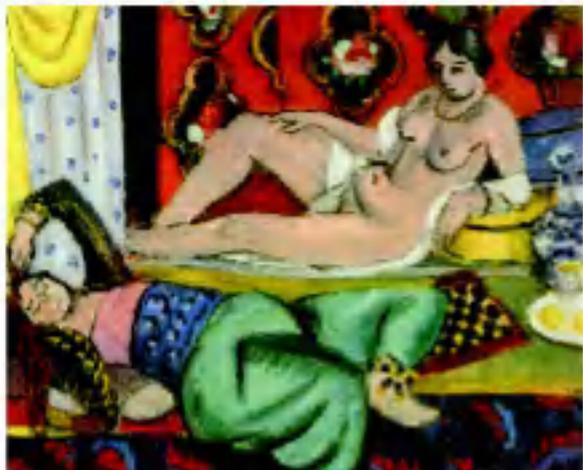
«Крайслер». Стилистика была пронизана напоминаниями о машинной индустрии и новых ритмах жизни. Однако же вещи для элитарного клиента производились не на конвейере, не в массовом порядке, а штучно и на заказ, или по крайней мере малыми сериями. Ар Деко — это эпоха авторских работ и дорогих заказных платьев, автомобилей, особняков. В оформлении быта наблюдались острые и парадоксальные совмещения новейших демократичных материалов (пластмассы разного рода и железобетон) с хрусталем и серебром, слоновой костью, хромированным металлом, яшмой и полудрагоценными камнями.

Часто утверждают, что некоторые из основоположников авангардного искусства Европы в 1920–1930-е годы стали эволюционировать в сторону такого прирученного полумодернизма для понимающих знатоков из высшего общества. Изысканные и эротичные одалиски Матисса этого периода имеют отношение к Ар Деко в той же степени, что и мечтательные фантазии Шагала на темы фантастических животных,



ТАМАРА ДЕ ЛЕМПИЦКА
АВТОПОРТРЕТ
В ЗЕЛЕНОМ «БУГАТТИ»

1925



АНРИ МАТИСС
ОДАЛИСКИ
1928

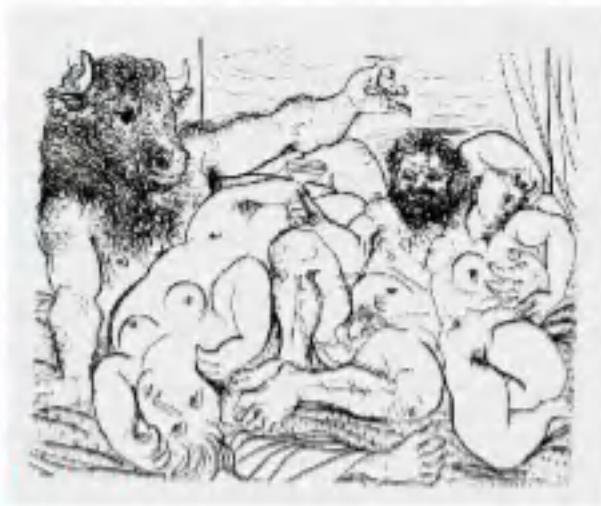
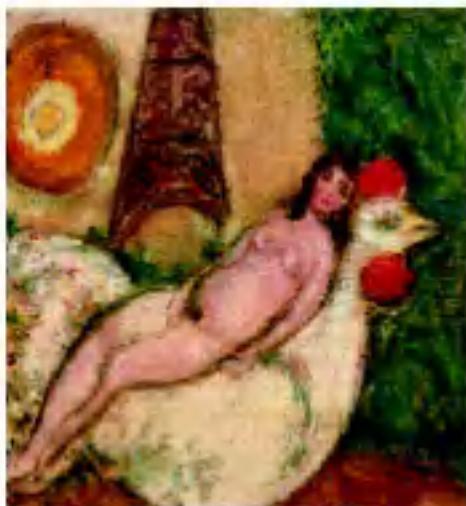
фозы» Овидия. В том же неоклассическом стиле с примесью кубизма, экспрессионизма и сюрреализма выполнена знаменитая «Сюита Воллара». В формальном плане эти работы напоминают Ар Деко. Впрочем, Пикассо в таком контексте выглядит все же особенным и нетипичным художником. Наряду с образцами музейного стиля он производит на свет в 1930-е годы довольно радикальные и шокирующие произведения сюрреалистского плана. Как бы то ни было, налицо были и спрос, и предложение.

Самые сенсационные образцы Ар Деко в области архитектуры создаются в Нью-Йорке. С 1926 года строится небоскреб автомобильного гиганта «Крайслер». Автором проекта был Уильям ван Ален. Это здание со шпилем (или шатром), сделанным из ребристой нержавеющей стали, достигало высоты в 320 метров. Оно демонстрировало «граду и миру» великолепие и эффектность дизайнерских решений, примененных в тогдашних люксовых автомобилях.

Время от времени среди критиков, любителей, коллекционеров возникают разногласия насчет того, насколько можно сближать между собой собственно Ар Деко, с одной стороны, и так называемый «обтекаемый стиль» дизайнера и архитектуры — с другой. Первый восходит к модерну и символизму вроде построек Элиэля Сааринена в Финляндии начала XX века, второй связан с некоторой оппозицией в среде американских мастеров, которые предлагали избавляться от декоративности и акцентировать динамизм, конструктивность и лапидарность форм. Скорее всего, пресловутый «стримлайн» (Streamline) представлял собой

прекрасных городов и молодых женщин. Фантастика и экспрессивность авангардного языка теряли свои некомфортабельные свойства; если от прежних, более ранних работ Матисса и Шагала состоятельная публика недоумевала и приходила в негодование, то новый «прирученный» полуавангард не мог напугать и рассердить богатых заказчиков. Одалиски Матисса и танцовщицы Ван Донгена, лодки и корабли в картинах Рауля Дюфи и Эйфелевы башни — Шагала превратились в объект желаний состоятельного покупателя живописи.

Даже сорвиголова Пабло Пикассо работает в 1920-е годы в духе Энгра, а в начале 1930-х годов иллюстрирует «Метамор-



своего рода блудного сына Ар Деко. В нем было больше авангардности, чем в породившем его отцовском субстрате.

Вершиной и лебединой песней «обтекаемого стиля» была Всемирная выставка в Нью-Йорке 1939–1940 годов. Изумленным зрителям предстали здесь обтекаемые автомобили и модели обтекаемых зданий, первая микроволновая печь и первый публично выставленный телевизор, и все это — в корпусах обтекаемых форм. Сами павильоны выставки были образцами «обтекаемого стиля». Можно было подумать, что стилистика будущего найдена. Но реальная история внесла свои коррективы.

Началась Вторая мировая война. После пятилетнего периода сражений, лишений, страхов и надежд оказалось, что утопические мечты о совершенном мире динамики и процветания, оптимизма и тотальной обтекаемости всех вещей вокруг никого уже не привлекают. Теперь делать двери и окна в стиле «шикарного и богатого» Ар Деко, создавать посуду и расписывать стены в таком же духе было не нужно, и даже нелепо и смешно. Вчерашний «обтекаемый» дизайн радиоприемников и автомобилей, холодильников и пылесосов не потерял привлекательности, но перешел в область массовых потребительских интересов как таковых. Электробритвы и сантехника надолго усвоили принципы «стримлайна». Большая архитектура и другие пространственные искусства пошли иными путями.

Послевоенный авангардизм Америки во всех видах искусства должен был оказаться драматичным, вызывающим, «колючим» и «горячим». Великолепное совершенство перестало быть убедительным.

МАРК ШАГАЛ
ОБНАЖЕННАЯ НА ПЕТУХЕ

Эскиз
1925

ПАБЛО ПИКАССО
ОТДЫХАЮЩИЙ
МИНОТАВР

Лист из «Сюиты Воллара»
1933



УИЛЬЯМ ВАН АЛЕН
КРАЙСЛЕР-БИЛДИНГ,
НЬЮ-ЙОРК
1928–1930

«ШРИВ, ЛЭМБ И ХАРМОН»
ЭМПАЙР-СТЕЙТ-БИЛДИНГ,
НЬЮ-ЙОРК
1929–1931

Парадокс, сарказм, странная игра воображения, даже шокирующая грубость ценились более, чем довоенные достижения «стиля для богатых».

Тем не менее наследие Ар Деко в Америке весьма внушительно. Вещи и постройки этого стиля до сих пор заметны в Новом Свете. В сердце американской «демо-империи» стилистика Ар Деко воплотилась в известнейших постройках Нью-Йорка и других городов. Ансамбль из четырнадцати многоэтажных зданий под названием «Рокфеллеровский центр» планировался с 1929 года, его строительство было завершено в 1940 году. Этот огромный комплекс имеет внутри внушительные помещения для бизнеса, политической жизни, культуры, отдыха и спорта. Плод коллективных усилий множества архитекторов, дизайнеров и художников, Рокфеллеровский центр сразу же сделался мишенью для критических стрел. Традиционалисты ругали его за «модернизм», а художники-новаторы — за консерватизм. Те и другие были по-своему правы.

Инженерные и конструктивные аспекты ансамбля, как и его объемное решение, явственно примыкали к авангардным принципам новаторов из Европы, вроде Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ. Строеение состоит из гигантских параллелепипедов, сверкающих стеклом и металлом. Но, с другой стороны, американские строители во многом отменяли или дезавуировали опыт новаторов. Авангард как таковой обязан был быть пуристичным. Он пропагандировал минимальную или «нулевую» декоративность, инженерную строгость выразительных средств. Интерьеры Рокфеллеровского центра были как будто полемически направлены против этих требований. Они богато украшены деревянной резьбой, настенной живописью и мозаикой, пластическими рельефами и чеканкой по металлу. Всех этих «излишеств» не потерпели бы вожди и глашатаи интернационального стиля.

Как только производство и потребление на Западе к 1950 году были перестроены на более массовый лад, так тотчас исчезли условия существования Ар Деко. Этот стиль не мог быть

долговечным — хотя, если разобраться, знаем ли мы подлинно долговечные течения или направления в искусстве XX века? Навершие небоскреба компании «Крайслер», столь же знаменитый (и еще более высокий) небоскреб Эмпайр-Стейт-билдинг, вещи от Шанель и некоторые другие порождения эпохи остались в истории архитектуры, дизайна и моды в качестве



символов и законченных образцов стиля времени. Нельзя было бы сказать, что наследие Ар Деко было начисто забыто в период Второй мировой войны. Мы увидим в дальнейшем, что и на последующей неомодернистской стадии развития 1950–1960-х годов работали мастера, которые стремились делать богатую, шикарную, элегантную и «стильную» архитектуру с использованием принципов авангардного формообразования. Такими мастерами не без причин считаются Эдвард Д. Стоун, Минору Ямасаки и Джон Портмен. Тем не менее после 1945 года главные усилия художников и поддержка мощных политических, экономических и общественных механизмов были адресованы другим, более радикальным тенденциям искусства.

Быть может, следовало бы называть Ар Деко последним элитарным стилем сравнительно широкого распространения. Вторая мировая война положила предел его существованию. В дальнейшем развитие пошло по другой линии.

На повестке дня стоял такой современный стиль, который был бы авангардным, то есть экспериментальным, инженерно ориентированным, новаторским и дерзким. Но это должно было быть искусство общесоциальное, искусство для всех, демократическая и всеобщее приемлемая версия авангардного языка (а не лабораторная версия создателей раннего авангарда, и не элитарная патрицианская версия Ар Деко). Отсюда следует, что так называемое «восстановление модернизма»

**ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА
В НЬЮ-ЙОРКЕ**

1939–1940

Общий вид

**ПАВИЛЬОН
«ДЖЕНЕРАЛ МОТОРС»
НА ВСЕМИРНОЙ
ВЫСТАВКЕ В НЬЮ-ЙОРКЕ**

1939–1940



РОКФЕЛЛЕРОВСКИЙ ЦЕНТР
В НЬЮ-ЙОРКЕ

АРХИТЕКТОРЫ
Х.-У.КОРБЕТТ,
У.-К.ХАРРИСОН,
У.МАК-МЕРРЕЙ,
Р.-М.ХУД И ДР.

1929–1940

было исторически неизбежным в середине века, в заданных историей условиях эпохи и общества. После войны Америка сделалась страной обетованной для новых авангардных течений.

Наследие Ар Деко оказалось в одном только отношении исключительно стойким и долговечным, но не в архитектуре или дизайне интерьеров, а скорее в области fashion design — создания модной одежды. Факт остается фактом: до конца XX века и далее модная одежда женщин и мужчин сохраняла именно ту самую печать, которую оставила эпоха Ар Деко. Надевая выходное платье или деловой костюм в конце XX века, человек чаще всего не отдавал себе отчета в том, что его облачают, метафорически выражаясь, руки стилия Ар Деко. Плащ и блайзер, кофр и модные туфли, юбки средней длины, мужские шляпы и дамские брюки, многочисленные «дорогие демократические» аксессуары стильного человека и в 2000 году все еще восходили к образцам 1930-х годов.

Костюм эпохи Ар Деко без устали воспроиз-

водит главный миф успеха и богатства. Это не миф старинного богача или аристократа — это миф нового хозяина жизни. Мы современные люди, мы люди дела и успеха, мы не теряем времени на сантименты и бесполезные «тонкие переживания», презираем болтливость и одеваемся строго и рационально — вот что говорит этот костюм. Мы соль земли; мы, в своих выдержанных и безупречных пиджаках, платьях и шляпах, и являем собой главный продукт истории, культуры и общества. Но мы не какие-нибудь фанатики или анахореты — напротив, мы владем секретом новой роскоши без старинных финтифлюшек. Наш современный шик сильно отличается от забавного и витиеватого стиля бабушек и дедушек.

В некоторых социальных группах хранится еще отчасти память то о романтических мундирах и сапогах старинных офицеров, то о просторных оборчатых сорочках тонкого полотна, то о великолепных декольтированных платьях аристократических дам старого режима. (Характерно,

что высшие слои военно-политических диктатур обыкновенно изобретали для себя особо живописные либо острохарактерные наряды. Это можно сказать и о мундирах Геринга, и о леопардовых шкурах Иди Амина.) Такое возможно и необходимо прежде всего в театрализованном мире высших военных чинов, романтических мечтателей и состоятельной богемы. Костюм «современного человека» XX столетия есть прежде всего костюм деловитый, прагматичный, лаконичный и несколько спортивный (даже в своем парадном варианте). В таком костюме надо не подниматься по парадным лестницам в сопровождении свиты, а уверенно вписы-



ваться в сиденье дорогого автомобиля, в элитный салон самолета и интерьер суперсовременного офиса. Витиеватых деталей нет, но отделка скупых и лаконичных элементов декорации безупречна, материалы качественны и недешевы. Эти принципы 30-х годов сохраняются и воспроизводятся в дальнейшем с убедительной стойкостью⁵.

Средний класс не живет среди особо уникальных и дорогих вещей (это прерогатива миллионеров), но одежда в духе Диора и Сен-Лорана практически господствует в западном мире до конца XX века, а советские люди и новый средний класс коммунистического Китая тоже по возможности пристраиваются в эту шеренгу. Костюмы людей из респектабельных кварталов Нью-Йорка и Парижа, Берлина и Лондона, Гонконга и Мехико вплоть до конца столетия (и далее) оставались непреходящим наследием моды середины XX века.

ВЕСТИБЮЛЬ
«РАДИО-СИТИ
МЮЗИК-ХОЛЛ»
С БРОНЗОВЫМИ
РЕЛЬЕФАМИ
РАБОТЫ
Р.ЧЕМБЕЛЛАНА
1930-е



О ПРАВДОЛЮБИИ

Переломные 1929 и 1930 годы были для Запада в целом и США в частности временем экономической катастрофы. Американское искусство переступило эту хронологическую линию с грузом трудных проблем за плечами.

С одной стороны, живопись и литература США в течение сотни лет до того небезуспешно пытались высказываться в приподнятом оптимистическом духе. Стойко держалась вера в «благословенную Америку», страну с необычной судьбой, неограниченными возможностями и небывалой свободой. Об этом громко заявляли Уитмен и Торо, Эмерсон и Мелвилл, даже ироничный Марк Твен. Живописцы XIX века успели подтвердить своими достижениями эту программу патетического американизма. Уинслоу Хомер и Томас Икинс, Роберт Генри и другие создали панорамы жизни рыбаков и лесорубов Америки, сцены из городской жизни, запечатлели патрициев Восточного побережья и воротил Дальнего Запада.

С другой стороны, художники и литераторы находились в тисках острого противоречия. Европейские достижения довлели над ними. Академические художники Америки то подражали европейскому салонному искусству, то имитировали «мещанский жанр», то впадали в несмелый полуимпрессионизм. Время от времени слышались разговоры о том, что «в Америке нельзя быть художником». В самом деле, Икинс и Хомер, которые по логике вещей должны были бы составить славу американского искусства, прежде были решительно никому не известны, кроме узкой группы их друзей и почитателей. Крупными художниками считались другие, а именно посредственные подражатели европейских знаменитостей. Имена этих американских подражателей можно найти сегодня разве что в книгах специалистов⁶.

Отсюда и такое явление, как «эмиграция в Европу». Люди искусства переселялись в Англию и Францию, ибо не находили себе места в Америке. Перебрались в Старый Свет и постоянно жили там Джеймс Уистлер, Томас Элиот, Гертруда Стайн, Айседора Дункан и другие замечательные американцы и американки. Эрнест Хемингуэй странствовал по Африке, Испании, а останавливаться надолго предпочитал в Париже — пока не обосновался в конце концов на Кубе.

ЭНДРЮ УАЙЕТ
СТОРОНА ВЕТРОВ
1965
Фрагмент



ДЖОН СТЮАРТ КАРРИ
 БУРЯ НА ОЗЕРЕ ОТСЕГО
 1929

авангардистами, либо с иными знаменитостями своего времени.

Созданные в 1920-е годы ранние картины будущих американских риджионалистов и других идейных художников были не очень-то самостоятельными и там трудно найти что-то похожее на «американский дух». Это были чаще всего старательные подражания ходовому европейскому «жargonу» живописи, в котором было нечто от академизма и нечто от Камиля Коро, нечто от Сезанна или Сёра, ненастойчивые воспоминания об искусстве символистов. В общем, нечто невнятное, но с узнаваемым парижским оттенком. Будущий великий Хоппер сам писал такие картины в годы своего ученичества.

Нет ничего удивительного в том, что эти уроки Европы не сильно ценились самыми живыми и проницательными заокеанскими посетителями. Они нередко делали из своих парижских опытов решительно негативные выводы. Известен иронический рассказ Гранта Вуда о том, почему и каким образом он, пожив в Париже, разочаровался в европейском искусстве и обратил свои взоры к «глубинной» Америке. «Я понял, — писал он, — что все действительно хорошие идеи приходили ко мне тогда, когда я доил коров. Так что я отправился обратно в Айову»⁷.

В самом деле, Средний Запад (Канзас, Миссури и Айова) сдвинулся около 1930 года заповедником нового, «истинно американского» искусства. Цивилизация больших городов, больших денег, массовой культуры и крикливой политики явно рушилась на глазах в ходе Великой Депрессии. Джон Стюарт Карри, один из трех известнейших риджионалистов Среднего Запада, в 1930-е годы часто писал сцены природных катаклизмов, которые ассоциировались именно с историческими бедами

Возникла престранная ситуация. Америка — страна неисчерпаемых возможностей и свободных, энергичных людей; а искусство там суховатое, прозаичное, приземленное, ученическое, даже эпигонское и откровенно второстепенное. До середины XX века именно такие жалобы и претензии выдвигали самые живые и талантливые люди искусства в США. Где же пресловутые энергия и сила, свобода и неповторимость американцев?

Приезжая в Париж в первые десятилетия века, Эдвард Хоппер и Томас Харт Бентон не слышали (или делали вид, что не слышали) имен Пикассо и Матисса. Они соприкасались либо с салонными полуимпрессионистами, либо с коммерческими полу-

Соединенных Штатов. Картина «Миссисипи» 1932 года изображает наводнение, своего рода «всемирный потоп»: по бурным потокам разбушевавшихся стихий плывет крыша бедного фермерского дома, на которой пытается спастись, обращая молитвы к небу, несчастная негритянская семья.

Бентон продолжил свою деятельность росписью на сюжеты истории штата Индиана для павильона Всемирной выставки в Чикаго 1933 года. Там наметился его так называемый «жилистый реализм» (*sinewy realism*) — нагромождение фигур и форм в сложных перспективах и контрапостах. Сам художник верил в то, что его повествовательно-дидактические, но притом определенно маньеристические композиции на стенах официальных учреждений соответствуют активному и наступательному характеру динамичных и атлетичных американцев. Эти патетические пропагандистские карти-



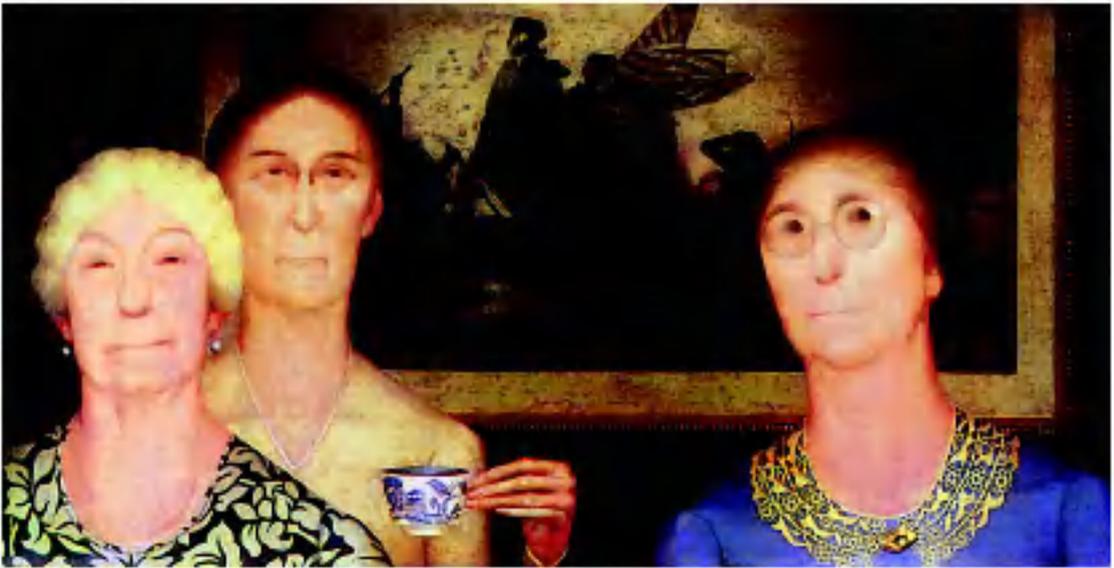
ТОМАС ХАРТ БЕНТОН
РОСПИСЬ ПАВИЛЬОНА
ШТАТА ИНДИАНА ДЛЯ
ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКИ
В ЧИКАГО

1933
Фрагмент

ны и фрески обыкновенно были лишены какой бы то ни было самоиронии. Бентон, Карри и некоторые другие не желали думать о том, о чем им часто напоминали уже в то время высоколобые либеральные критики: что они архаичны и провинциальны, ограничены своими идеологическими шорами и находятся вдалеке от поисков и проблем большого экспериментального искусства. Где оно, это ваше новое искусство? — задавали ответный вопрос воинственные риджионалисты. Они не умели выделить и оценить крупные фигуры мастеров авангарда среди разношерстной массы посредственностей и раздражителей и с чистой совестью считали европейский авангард карнавалом кривляний и эстетического цинизма.

На этом общем фоне заметно выделяется искусство Гранта Вуда — художника более лиричного, чем его собратья по «американизму», не столь склонного к лобовой пропаганде и более способного к иронии, игровым ситуациям и забавным ассоциациям.

Грант Вуд притом был едва ли не самым убежденным ретроспективистом среди своих единомышленников. В отличие от других риджионалистов он практически никогда не изображал автомобили, тракторы, локомотивы или иные технические приспособления. Он не хотел



ГРАНТ ВУД
ДОЧЕРИ РЕВОЛЮЦИИ
1932

ни прославлять, ни осуждать новую технологичную Америку; он не хотел ее вообще замечать. Америка его пейзажей и жанровых сцен 1930-х годов — это на самом деле дотехнологическое милое захолустье предыдущего века, которое смутно помнилось Гранту Вуду по детским впечатлениям.

Будучи человеком столично культурным и европейски образованным, имея за плечами выставки своих ранних картин в Париже, он сознательно отправляется в провинциальный штат Айова и начинает писать свои картины, которым предстояло стать запоминающимися вехами в истории американского искусства. Таков городской пейзаж «Стоун-Сити, Айова» (1930) и знаменитая «Американская готика» (1930). В том и другом случае перед нами застылая, безвоздушная панорама вещей и людей «вечной Америки». Сухопарые пожилые американцы, ставшие грудью перед фасадом своей деревенской церкви с вилами в руках, явно отстаивают право на свою всегдашнюю жизнь в атмосфере бессобытийности и предвечной установленности всех вещей и идей.

Словно споря с подобными американскими консерваторами и ретроспективистами, Уильям Фолкнер писал: «...мы не должны возвращаться к прежним идиллическим условиям, которые внушают нам иллюзию, будто мы были в них счастливы, что мы были свободны от тревог и греха»⁸. Несомненно, рядом с Фолкнером его соотечественники риджионалисты кажутся простоватыми и простодушными. Знаток, про-



винциальной Америки, Фолкнер с изумительной убедительностью умел изобразить и быт бедной фермы, и атмосферу провинциальной улочки, и усадьбу зажиточного джентльмена, и какой-нибудь захудалый заводик в захудалом городишке. Речь его героев, лапидарная и энергичная, обычно однообразная, но нередко острая, как бритва, — это та самая речь, которую мы ожидали бы услышать из уст героев Гранта Вуда. И все же разница велика.

Фолкнер рисует как будто те же самые американские будни глухой провинции, но в глубине этой обыденности бурлит адское варево сдавленных, неизживаемых страстей. Там вырываются наружу безумные языки расовой ненависти и религиозного фанатизма, а с другой стороны — такие же страшные выбросы ненависти и мести по отношению к своей земле и культуре отцов. Чудовищно агрессивный конформизм сменяется картинами американского бунта, нигилизма по ту сторону надежды.

ГРАНТ ВУД
СТОУН-СИТИ, АЙОВА
1930

Широкие и омытые духом свободы панорамы американской жизни далеко не свободны от «тревог и греха».

Поставив художников-риджионалистов рядом с Фолкнером, сразу понимаешь, кто тут большой, а кто не очень. И в то же время надо подчеркнуть, что Грант Вуд — более тонкий и понимающий мастер режиссуры своих сцен, нежели Бентон или Карри. Он как будто скрытно улыбается при виде своих героев. При всей своей любви к честным обитателям Айовы, мастерам животноводства и земледелия, истовым прихожанам, художник ясно дает нам понять, что он смотрит на добродетели и красоты Среднего Запада все-таки с некоторого расстояния.

В течение двенадцати лет оставшейся ему жизни, с 1930 года до своей смерти в 1942 году, Грант Вуд успел написать десятки картин из жизни Среднего Запада. Здесь доят коров и кормят нанятых для молотьбы работников, здесь путешествуют верхом или в колясках, запряженных лошадьми. Здесь как будто не бывает плохой погоды, а о наводнениях или ураганах вообще никто не ведает.

И все равно художник как будто держит где-то в глубине души мысль о том, что у этой прекрасной старосельской Америки нет будущего. Исключенные из исторического времени, герои и панорамы картин Вуда в известном смысле подозрительны. Фермеры и их чистоплотные домики, трудолюбивые женщины неопределенного возраста в аккуратных фартуках, крепкие детишки и чудесные деревья в виде пышных «пончиков и пышек» на округлых женственных холмах Айовы словно привиделись во сне. Это сон современного человека с современным взглядом и современным художественным образованием, который хотел бы вернуться к простоте и целостности американских «наивных» картин, созданных самодеятельными художниками начала и середины XIX века, но кому такое под силу?

Иногда ироничность Гранта Вуда приобретает довольно острые и желчные формы. Это относится прежде всего к известной картине «Дочери революции» (1932), где запечатлены пожилые дамы из патриотического женского общества под названием «Дочери американской революции». Грант Вуд с ехидной детальностью выписывает зоологические детали их облика: морщинистые шеи пресмыкающихся, демонстративно «светские» жесты рук, напоминающих ошпаренные куриные лапки. В данном случае всегдашняя добродушная ироничность сменяется на откровенную неприязнь. Но вряд ли можно считать эту поистине издевательскую сцену свидетельством разочарования художника в своих идеалах или подспудного неверия в провинциальных американцев и американок. В том-то и дело, что неприятные пожилые дамы в картине Вуда представляют в его глазах не подлинных жителей Среднего Запада,

не настоящих «людей земли», а вульгарных пришельцев, накопьте патристического консерватизма. Это люди городов, которые придумывают себе культ сельских добродетелей и сочиняют поучительные сказки и мифы о родной стране, о ее истории и народе.

В идеологических пропагандистских опытах художников 1930-х годов и далее всегда что-нибудь не в порядке. То они чересчур патетичны и наивно настырны, как нравоучительные росписи Бентона. То они иллюстративны до последней степени и отказываются от живописно-пластических качеств в погоне за демонстративной «идейностью», как картины Карри. В лучшем случае в них можно заподозрить меланхолическую отстраненность, полуироническую игру в «американский наив», как в работах Вуда⁹.

Такая печать и в дальнейшем сопровождает идейный реализм Америки. Имеется в виду, например, живопись Рокуэлла Кента 1930–1950-х годов или творчество Эндрю Уайета.

Кент откровенно создает набор стереотипов в изображении природы и человека. Он, подобно Вуду, отказывается от атрибутов новейшей цивилизации, но сельские фермерские идиллии Среднего Запада его не привлекают: в самом деле этим старым сказкам уже никто не поверит. Кент странствует по северным штатам Америки, добирается до Гренландии и воспеваает мир айсбергов и эскимосов, суровых прибрежных скал, валунов, холодных северных морей. Компактность и первобытная неприступность этих мотивов приобретает в его живописи нечто штампованное, а первопроходцы, моряки и прочие истинные американцы в картинах и гравюрах Кента словно сошли с одного конвейера: у них одинаково широкие плечи, мускулистые ноги и суровые обветренные лица.

Эндрю Уайет никогда не подвергался подозрениям в приблизительной формульности или поверхностном романтизме. Но уход от реальности очевиден и в этом случае. Картины «Мир Кристины» (1948) или «Молодая Америка» (1950) выгодно отличаются от полотен риджоналистских предшественников разнообразием и тонкостью приемов и средств. Уайет владеет приемами монументального обобщения форм, умеет лаконично выстроить композицию из двух-трех акцентов, способен к разработке тонких световоздушных эффектов в своих картинах. Трудно спорить, когда его именуют «лучшим реалистом Америки в XX веке». Впрочем, этот титул не столь почетен, как можно подумать.

Мастер живет в своем сельском доме с середины 1930-х годов, работая там десятилетие за десятилетием, и так продолжается до конца века. Он не интересуется тем, что творится в культурной жизни городов и стран мира. Он пишет комнаты своего дома, портреты близких людей, деревья, луга, холмы и морское побережье близ дома, отдельные кустики, камни и прочее. Замкнутость и своего рода «боязнь большой жизни» была



ЭНДРЮ УАЙЕТ
МИР КРИСТИНЫ
1948

свойственна художнику с ранних лет. Он рос болезненным ребенком, затем был болезненным юношей и болезненным молодым человеком, пока не превратился в болезненного старика. Состоятельные родители в свое время ограждали его от сверстников, и он никогда не вращался среди людей, если не считать преданной жены (исполнявшей также роль секретаря, сиделки и домоправительницы), двух соседских семейств с близлежащих ферм и немногих друзей, которые изредка навещали чету Уайетов. Сам художник откровенно рассказывал немногим доверенным людям о том, насколько он склонен

к самоизоляции, к замыканию в непроницаемой оболочке¹⁰. Чудесные картины Уайета, эффектные росписи Бентона, обаятельные сцены сельской Америки в живописи Гранта Вуда основаны на «операции вычитания». Вычитается то самое, чем люди XX века в первую очередь озабочены, чем они взволнованы и о чем у них душа болит. Риджионалисты, патриоты, созерцатели холмов Айовы или обледенелых скал Аляски, исследователи сельского амбара или поросшего травой холма демонстративно не желают знать ничего о той Америке, которая мечется и тоскует, идет на войну и создает новые философии, строит огромные урбанистические лабиринты, упивается своим благосостоянием и саркастически изучает его последствия, погружается в соблазны массовых коммуникаций и размышляет о том благе и том зле, которые приходят вместе с кинематографией, телевидением и сплошной электронной мобилизацией миллионов людей. Америка Фолкнера, Доктороу, Апдайка, Воннегута им совсем не по сердцу.

Созерцатели «вечных истин Америки» словно надеются на то, что трава на полях и валуны на побережье, моряк и фермер, девочка на лугу и парнишка, проезжающий на своем стареньком велосипеде, останутся жить даже тогда, когда мировой процесс зайдет в тупик, современная суперцивилизация окажется истощенной, обесцененной и недостойной внимания, может быть, и вообще куда-то исчезнет. Но кто знает, случится ли такое на самом деле?

Кроме «американских деревенщиков», реалистическая живопись середины XX века включает в себя изобразителей городской жизни. Реджиналд Марш, Джордж Беллоуз и некоторые другие любили щегольнуть виртуозными размашистыми мазками и эффектными живописными контрастами. В их исполнении мы увидим «репортажи» с улиц и рынков,



кинотеатров и танцевальных залов, спортивных матчей и пляжей. Вряд ли мы узнаем из их картин более того, что мы уже видели в произведениях Эдгара Дега и Эдуара Мане, Роберта Генри и других мастеров Европы и Америки конца XIX и начала XX века. Американские «социальные реалисты» еще и еще раз подтверждают, что городская жизнь контрастна и лихорадочна, страсти кипят, но быстро проходят, шансы на успех призрачно маячат перед каждым участником гонок жизни человеческой, однако удел большинства — разочарование и поражение. Ничего нового они нам сообщить не могут. В этом разделе американского искусства живопись и графика проигрывали вечное соревнование с литературой. Теодор Драйзер, Шервуд Андерсон, Скотт Фицджеральд, Торнтон Уайлдер и другие писатели первой половины века великолепно запечатлели ситуации и моменты городской жизни, смертельные схватки за успех и победу, причуды и развлечения, пустоту в душе и обилие потребительских благ вокруг.

Был в Америке середины века по меньшей мере один незаурядный художник, который пытался подняться над общим уровнем «городского

ЭНДРЮ УАЙЕТ
FARAWAY
1952



БЕН ШАН
ПОХОРОНЫ
САККО И ВАНЦЕТТИ
1931–1932

реализма». С одной стороны, Бен Шан старательно держался за «современный реализм» и пытался оснастить внимательное наблюдение реальной действительности острыми и драматичными находками современных художников. (Говорят, что он почитал Пикассо.) С другой стороны, Бен Шан был до мозга костей обитателем большого города, детищем Нью-Йорка и был предан социальным проблемам мегаполиса. Ему хотелось воплотить в искусстве именно вопросы о том, что с людьми творится, отчего столько драм и несправедливостей происходит вокруг и как можно улучшить жизнь людей или хотя бы облегчить их страдания в эпоху Великой Депрессии. На эти темы художник создал в течение 1930-х годов и далее целую галерею картин гуашью и стенную роспись в университете Сиракюз в Нью-Йорке, где запечатлен суд над левыми анархистами Сакко и Ванцетти, обвиненными в уголовном преступлении и казненными на электрическом стуле (до сих пор историки спорят о справедливости этого торопливого и явно предвзятого приговора).

Так называемый «социальный реализм» американских городов (главным и талантливейшим представителем которого до сих пор считается Бен Шан) опирался на два главных принципа. Во-первых, здесь обязательно требовалось «социально значимое послание», призыв, напоминание о проблемах

общества. Не обязательно было напоминать о нуждах или правах пролетариата, о чем всегда особенно пеклись коммунисты. Мастера социального реализма работали и над иными темами: расовые проблемы Америки, иммигранты и проблемы их встраивания в общество, пороки и ошибки политического класса и «сильных мира сего». Во-вторых, изобразительный язык в данном случае вовсе не предполагал изощренных европейских «деликатесов для глаз». Сложная или трудная живопись не была востребована американцами. Изобразительный язык социального реализма ограничивался использованием графического языка газетной иллюстрации или репортажной фотографии. Иногда в его графичности были свои тонкости, однако изощренные эффекты и игра цвета не требовались. Напротив того, острые и парадоксальные контрасты масштабов и перспективы были в ходу¹¹.

Творческая биография Шана была довольно долгой: ее начало приходится на 1930 год, и мастер продолжал активно работать вплоть до своей смерти в 1969 году. На всех этапах своего развития он оставался довольно неровным живописцем и графиком. В ранние годы и позднее

ему удавалось создавать такие блестящие работы, как «Автопортрет среди прихожан церкви» (1939), в котором социальные пропагандистские и поучительные смыслы практически отсутствуют и полностью господствует вольная стихия игры с реальными формами и пространством: с человеческими фигурами на фоне кирпичной стены. Сам Бен Шан запечатлен в этой картине с фотоаппаратом в руках — знаменитой «лейкой», которая позволила ему сделать известные кадры, заснятые на улицах Нью-Йорка, в тюрьмах штата Нью-Йорк и на фермах Юга, где Шан



БЕН ШАН
АВТОПОРТРЕТ СРЕДИ
ПРИХОЖАН ЦЕРКВИ

1939

снимал рабочих хлопковых плантаций. Постоянная профессиональная работа с фотоаппаратом и сотрудничество в левом рабочем журнале «Art Front» не прошли даром для мастера.

Фотография помогла ему выработать свой художественный язык. Обработка фотоснимков приучала его смело манипулировать такими вещами, как зеркальные отражения, контрасты очень светлых и очень темных частей, контрасты масштабов и гротескные, шаржированные контуры фигур. Но идеология рабочих профсоюзов и анархистствующих левых организаций то и дело приводила его к упрощенным решениям, к популистскому символизму, к языку «прогрессивного» плаката. И потому рядом с такими превосходными работами, как «Автопортрет среди прихожан церкви», во множестве появлялись дидактические, поучительно-пропагандистские картины, рисунки, плакаты и проекты росписей, на которых страдали изможденные трудящиеся или плели заговоры гнусные хозяева.

Бен Шан вряд ли умел различать разные оттенки «левой идеи» или видеть в ней глубинные подтексты. Для этого надо было быть интеллектуалом, а он к таковым не относился. Он, скорее, принадлежал к беспоконным социальным романтикам, которые сочувствовали жертвам истории, «униженным и оскорбленным», будь то чернокожие уличные подростки в гетто, предводители итальянских рабочих Сакко и Ванцетти, фермеры и рабочие Юга. Это сочувствие к жертвам истории было подкреплено собственной биографией Бена Шана, привезенного родителями в Америку еврейского ребенка из России, который помнил рассказы отца-социалиста о том, как его отправили в Сибирь, как он там страдал и как бежал оттуда, чтобы в конце концов перебраться в Америку. В молодости Бен Шан тоже немало бедствовал в нищих районах богатейшего города США, пытаясь выбиться в люди. Исходя из такого жизненного



ЭДВАРД ХОППЕР
КОМНАТА В НЬЮ-ЙОРКЕ
1932

утраты художественного качества), с другой — программная самоизоляция риджионалистов и нежелание знать ничего о политической жизни, общественных проблемах, нуждах и волнениях масс людей, о парадоксах больших городов и современной цивилизации.

В XX веке в Америке был один большой живописец, который избежал этих крайностей и сумел запечатлеть проблемы времени без поверхностной иллюстративности, притом выработать такое мастерство в изображении предметного мира, которое на равных соотносится с мастерством ведущих мастеров живописи Нового времени. Имеется в виду Эдвард Хоппер.

Он очень медленно развивался, притом отличался основательной и недоверчивой придирчивостью в подходе к художественным средствам. В начале века он учился у Роберта Генри и перенимал достижения «школы мусорных ведер», осваивал приемы Сезанна, Ван Гога и язык Парижской школы. Первая подлинно самостоятельная картина тридцатилетнего Хоппера возникла в 1930 году и изображала улицу большого города в воскресный день, с ее своеобразным состоянием покинутости и пустоты. Города в картинах Хоппера с тех пор были пусты и одиноки, комнаты и дома были чаще всего освещены ярким солнцем. Большой город всегда был главным героем художника, но это город, остановленный на ходу, словно выключенный из жизни, почти превращенный в сновидение.

Как и в искусстве прочих американских реалистов, Хоппер пишет свои дома, комнаты, улицы для того, чтобы воплотить крайне двойственное ощущение: вот прекрасный мир жизни, но в нем что-то не так. Здесь

опыта, было довольно естественным делом присоединиться к левым пропагандистам, писать идеологические картины, а в 1933 году сделаться помощником мексиканского художника-коммуниста Диего Риверы и вместе с ним заниматься росписями только что построенного Рокфеллеровского центра в Нью-Йорке. Там отчаянная парочка написала на стене одного из залов портрет Ленина и отказалась замазать его по требованию властей (после чего работы были приостановлены, а роспись уничтожена).

Таковы два полюса американского реализма. С одной стороны, «политический активизм» в виде лозунговых, пропагандистских картин (и вследствие того постоянные



царит одиночество; человек верующий сказал бы «бogoоставленность». Но Хоппер отважнее и честнее художников-анакоретов. Он не прячется на ферме, не убегает из городской Америки в далекие горы или на побережья дальних морей.

Мужественное одиночество в картинах Хоппера никогда не было ни лукавым, ни сентиментальным. Он не предлагал рецептов спасения, не занимался политической пропагандой. Он не проповедовал ни национальных лозунгов, ни идей изоляционизма. Показывая всю степень человеческой изолированности в своей картине «Комната в Нью-Йорке» (1932), художник и не думает жалеть несчастных людей, затерявшихся в этом мире взаимного отчуждения. Образцом такой стоической позиции «хопперовского человека» остаются персонажи его известнейшего произведения «Полуночники» («Night Hawks») 1942 года. Томительное ощущение вызывает эта картина Хоппера — одна из знаковых работ американской реалистической живописи XX века. Там изображен ночной город и его обитатели, у которых как будто «все в порядке», но они явно ощущают себя потерянными и бесприютными в своей Америке, — хотя эти сильные люди никогда не станут просить о сочувствии к себе.

Хоппер, вероятно, был единственным в Америке наследником великой западной традиции художественного «стоицизма». Да, человек

ЭДВАРД ХОППЕР
ПОЛУНОЧНИКИ
1942



ЭДВАРД ХОППЕР
ПРИБЛИЖАЯСЬ К ГОРОДУ
1946

большого города одинок и неприютен, но стенать по этому поводу вовсе не следует. Да, сделать ничего нельзя, но предаваться горю означает усугублять его. Да, мы знаем, что сказать правду о мире означает сказать безрадостную правду, но ее говорят не ради того, чтобы спрятать голову под одеяло (своей семьи, своего мифа, своей идеологии). Правда сама по себе хороша, когда не утрачена способность забываться от восторга, погружаясь в геометрию вещей, в трепетание света, в фактуру материального мира.

Ключевым созданием художественной культуры Америки середины века оказался, однако же, не какой-либо живописный или литературный шедевр, а великий и загадочный фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», вышедший в 1941 году. О находках и открытиях режиссера, о загадках и волнующих недоговоренностях фильма, о смысле его сюжета и его образов написана целая библиотека¹². Но пишут о фильмах, как известно, киноведы, а они понимают свой материал в рамках своего

искусства. Мне же кажется, что уникальное творение двадцатипятилетнего Уэллса оказалось своего рода подведением итогов художественной культуры Нового Света в целом.

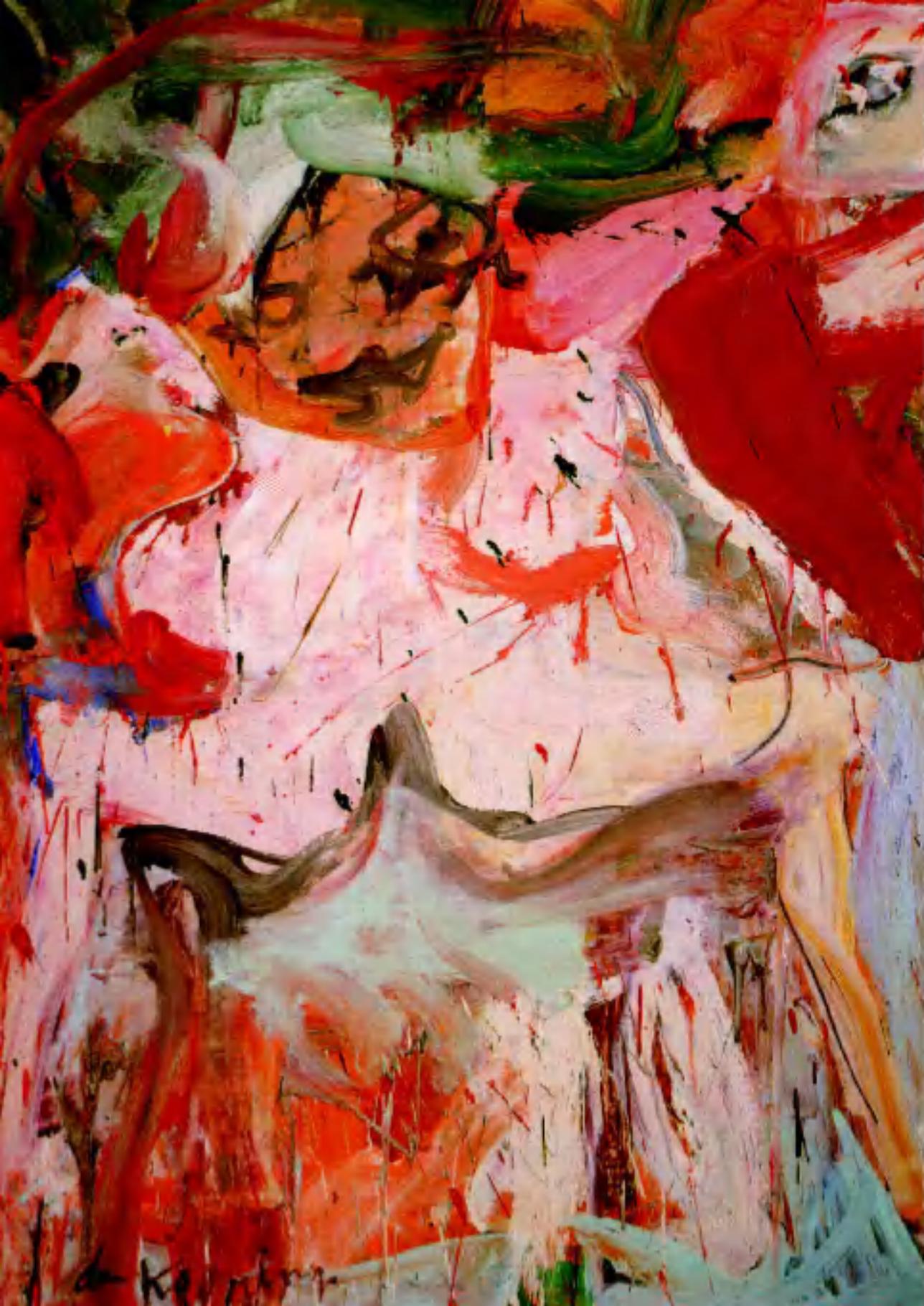
Это фильм о настоящем американце, о человеке из низов, который неистово добивается успеха, переживает взлеты и падения, не останавливается ни перед чем, но умирает одиноким и всеми покинутым в своем сказочно богатом дворце, наполненном художественными сокровищами. По сути дела, замок «гражданина Кейна» есть нечто большее, нежели частное жилье. Это Обиталище Американца, с большой буквы. Это и Нью-Йорк, и Чикаго, и Вашингтон, и Филадельфия, и Лос-Анджелес.

В Обиталище Американца собраны шедевры мирового искусства наряду с дешевыми копиями и пошлыми имитациями шедевров. Здесь мы видим готический камин, окруженный копиями (а может быть, и подлинниками) античной скульптуры. Египетский сфинкс пристроен рядом с произведениями венецианского барокко. И тут же разные экзотические экспонаты из далеких стран и дешевая коммерческая дребедень. Вероятно, прообразом этого почти пародийного обиталища послужила резиденция знаменитого газетного магната Хёрста, да и история жизни Кейна в некоторых моментах похожа на жизнь реального короля желтой прессы.

Но фильм, конечно, не призван разоблачить конкретного богача либо осудить дурной вкус и гигантоманию американских миллионеров. Это фильм о жизненной драме Настоящего Американца.

Ненасытный, неудержимый Кейн зримо воплощает в себе и своей судьбе состояние американской культуры в ее переломный период, в середине XX века. Она могуча и великолепна, в ней играет кровь, в ней уже накоплены сокровища, и даже родились гениальные художники, а энергии и напора столько, что почти страшно становится. Но она без царя в голове. Она остро ощущает свою неприютность. Она мечется в одну и другую сторону, пытается найти себя, выстроить великолепный дворец искусств и наполнить его богатствами мировой культуры — но получается гротескное зрелище, бесполовая каша из всякой всячины, среди которой угасает великий и бессовестный Кейн, негодяй и жертва, человек, мечтавший о славе, богатстве, величии и любви. В общем, типичный американец высокого полета.

Режиссер Орсон Уэллс высказался таким образом о культуре своей страны. Его фильм безжалостен, но не внушает безнадежности. Он предупреждает о тех бедах и болезнях, которые сопровождают культуру американцев, и показывает ее удивительную жизнеспособность.



НЕИСТОВЫЕ АМЕРИКАНЦЫ

Завершение Второй мировой войны в 1945 году означало наступление периода относительного благополучия. Он был далеко не безоблачным, ибо напряжение «холодной войны» несколько раз доходило до истерики и кошмара и ни на минуту не ослабляло своей хватки даже в относительно спокойные годы.

Гигантские инфраструктуры и мощные коммуникации Америки находят себе после войны еще одну область применения: они обслуживают новаторское экспериментальное искусство, возникающее на собственной почве (а не только привозимое из Европы). До того культурное сообщество Запада не уделяло авангарду особого внимания, то есть не считало его несомненной ценностью, которую надо хранить и изучать. В особенности это относилось к Америке. То есть, разумеется, авангардное искусство пользовалось вниманием массовой публики с тех самых пор, как оно появилось в начале XX века. Но это внимание было чаще всего не очень благосклонным или прямо скандальным. Что же касается теоретиков искусства, критиков и журналистов, то всю первую половину столетия они были расколоты на резко не согласные друг с другом фракции.

Авангардизм имел своих восторженных почитателей и хронистов, и среди них были выдающиеся фигуры: Канвейлер, Аполлинер, Гринберг и другие. У авангардизма были и ожесточенные противники, принципиальные враги, которые видели в нем симптом глубокого кризиса и распада культуры. Такие враги появлялись и в Западной Европе, и в Советской России, и в набирающей силу заокеанской державе США. Средний консерватор из христиан или «неогуманистов» относился к экспериментальному новейшему искусству по меньшей мере с подозрением, а еще чаще с отвращением и ненавистью. Таков был пресловутый сенатор Джордж Дондеро.

Но после Второй мировой войны положение стало заметно меняться. Теперь авангардизм сделался даже своего рода визитной карточкой западного общества, манифестацией его свободы и динамизма. Искусство, бывшее под подозрением в чужеродности, стало воплощать «западные ценности». Как же это случилось?

Новые европейские течения еще до войны находили себе почитателей и последователей в США. Если вспомнить самые значительные

ВИЛЛЕМ ДЕ КУНИНГ

ВИЗИТ

1966–1967

Фрагмент



СТЮАРТ ДЭВИС
ВЗБИВАЛКА
ДЛЯ ЯИЦ № 4
1928

имена, то это прежде всего Стюарт Дэвис. Положить начало новой стадии развития искусства в Америке или повернуть это развитие в другое русло такой мастер в одиночку не мог, а настоящей сильной группы за ним не было.

Александр Колдер, создатель малых и больших летучих «мобилей» и других конструктивистских произведений, был тесно связан с европейскими коллегами, жил и работал в своей постоянной мастерской в далекой французской деревне, поддерживал отношения с Хоаном Миро и другими сюрреалистами из парижского гнезда. Они ценили его и считали одним из своих. Американцы открыли его позднее.

В общем, до Второй мировой войны авангардные явления на американской почве были довольно разрозненными и чаще всего ориентировались на европейский опыт. Сами представители авангарда нередко являлись эмигрантами из Европы. В 1930-е годы за океан перебрались (на некоторое время, надолго или навсегда) такие художники, как

Макс Эрнст, Марсель Дюшан и некоторые другие. В Нью-Йорке работали и выходцы из немецкого Баухауза — Ханс Хофман, Йозеф Альберс и приехавший из России Иван Дабровский (Домбровский, он же Джон Д.Грэм). Они давали уроки желающим и распространяли эстетические и философские представления, свойственные именно европейским экспериментаторам. Европейские учителя стали замечать, что новые американские художники обещают стать значительным явлением. Джон Грэм организовал выставку «Французские и американские живописцы» в одной из галерей Нью-Йорка в 1942 году¹³. Но до поры до времени трудно было себе представить, что может возникнуть значительное и влиятельное течение именно американского искусства авангардного типа. Затем произошли радикальные изменения. В 1940–1950-е годы сформировалась сильная и влиятельная Нью-Йоркская школа ви-



АЛЕКСАНДР КОЛДЕР
МАЛЫЙ ПАУК
Около 1940

зуальных искусств. Буквально в начальной точке ее развития, в 1948 году покончил с собой сорокапятилетний Аршил Горки. Этот необычный мастер, странный человек с глубоко трагичным мировоззрением, был самоучкой и восторженным почитателем европейского авангарда. Но он не соблюдал никаких правил, даже бунтарских. Горки был очень темпераментным и неистовым творцом странных абстрактно-полусюрреалистических форм, явно не контролируемых разумом. Критики любят искать в энергичных живописных излияниях этого художника следы его армянского происхождения и отпечаток ужасов, пережитых им в детстве, когда ему пришлось видеть убийство своего брата, смерть матери и кошмары истребления армян турками в годы Первой мировой войны. Его армянская фамилия была Адоян, а псевдоним «Горки» был взят им в знак восхищения перед русским пролетарским писателем Максимом Горьким. (Что касается социалистического реализма, которому советский Горький в 1930-е годы отдал свой голос, то по этому вопросу армянский американец Горки высказывался с прямотушным недоумением.)

Как настоящий самоучка и восторженный последователь великих учителей, Аршил Горки долгие годы прямо подражал своим кумирам и почти буквально имитировал Сезанна, Пикассо, Миро. Он восхищался



АРШИЛ ГОРКИ
ВОДОПАД
1943

Джексон Поллок, Марк Ротко, Клиффорд Стилл, Франц Клайн, Виллем де Кунинг и другие были своего рода романтиками-идеалистами в духе раннего авангарда. Они хотели создавать новаторские произведения, которые опровергали бы консервативную эстетику, но только не эстетику и не музейность вообще. Они страстно хотели «новой красоты», помноженной на масштабы и энергетику молодой, богатой, победоносной Америки. Они мечтали о гигантских музеях и галереях, наполненных грандиозными полотнами, которые освобождали бы душу от пошлых жизненных помыслов и направляли бы ее к великому и вечному. Обычно они верили в то, что их рукой двигает некая непознаваемая великая сила, что они несут людям благую весть о высших истинах. Иными словами, они воспроизводили некоторые основные постулаты европейского авангарда, придавая ему явственную американскую окраску.

Создатели американского неоавангарда середины и второй половины XX века практически никогда не предстают перед нами в роли

Кандинским и близко стоял к интернациональному сюрреалистическому течению, поскольку стремился писать картины без контроля рационального начала и добивался автоматического, спонтанного движения руки. Аршил Горки не успел стать участником возникшего после 1945 года движения американских «абстрактных экспрессионистов», однако, когда речь заходит об этом движении, в первую очередь следует отдать дань его творчеству и его личности. Яркая и необычная натура, неистовый темперамент, иррациональный метод творчества Горки оказали прямое и сильное воздействие на других представителей Нью-Йоркской школы. Виллем де Кунинг был близким другом Аршила и многому от него научился. Марк Ротко знал и очень ценил его. Выходец из Закавказья, так и не научившийся говорить на правильном английском языке (но выражавшийся всегда и на всех языках непосредственно, шумно, необычно и впечатляюще), стал одним из основоположников американского неомодернизма середины века.

хитроумных интеллектуалов. Они могли выступать в роли тайновидцев и пророков, но обязательно демократических тайновидцев и понятных улице пророков. Они желали представлять в своем лице некую реальную либо воображаемую «органическую культуру», которая не оторвалась еще от почвы, тела, стихий жизни, мировой энергетики. Короче говоря, они жили под крылом великого Американского Мифа, выросшего из корней европейского романтизма. Американские авангардисты до тех пор не сказали заметного нового слова в искусстве. Теперь они стали брать на себя роль новых гениев. Появились такие общественные силы и механизмы, которые нуждались в мифических фигурах «молодых гениев Америки». Американское искусство обзавелось сильными союзниками и покровителями, и оно стало последовательно и энергично доказывать всему миру, что оно «не такое», как искусство других частей света.

Везде и всегда искусство было в оковах; в Америке оно свободно до конца и полностью. Такова была, если говорить схематически, идеологическая программа. Последняя осуществлялась в разных вариантах и на разных уровнях. Например, на уровне техники и технологии живописи. Зачем много сотен лет европейцы писали картины маслом или темперой на холсте? Зачем разрабатывали изощренные рецептуры красок? Эти тонкости и красоты ценятся знатоками, но какой от того прок всем другим людям? Условности и требования классической станковой живописи сильно ограничивают полет фантазии художника, сковывают его свободу. Традиционные техники, технологии, методы написания живописного произведения подвергаются теоретическим нападкам, а в практике живописцев нередко вообще отменяются.

Основатель нового течения «абстрактного экспрессионизма» Джексон Поллок говорил, что не надо писать картину, а надо «быть в картине». Чисто технически это означало: забыть о мольберте и кистях вообще, отбросить накопленный веками опыт европейского живописного искусства и все его технологии. Расстилать огромные холсты на полу мастерской и кружить вокруг них, а то и ходить прямо по ним, не различая верха и низа, правой и левой стороны, — вот что надо. И не обязательно использовать специальные дорогостоящие художественные краски. В ход можно пускать что угодно, хоть краску для полов, хоть эмалевые покрытия для холодильников, автомобилей, стен и заборов. Поллок показывал пример, поливая громадные холсты из тюбиков, а также специальным образом продырявленных банок и ведер с краской, пуская в ход также половые щетки, палки и собственные ладони. Довести себя до иступления и избавиться от рационального сознания — этого неизменно порока европейских художников — вот задача, которую ставил перед собой Поллок¹⁴.



ДЖЕКСОН ПОЛЛОК
ВОЛЧИЦА
1943

Мы, конечно, помним о том, что сама техника Поллока была предвосхищена еще в 1920-е годы несколькими европейскими мастерами, такими как Макс Эрнст и Андре Массон. Но разница тоже очевидна. Европейцы использовали дриппинг* и швыряние красок на холст для того, чтобы делать изысканные и камерные музейные картины. Если не получались изысканные произведения, то получались сложные и таинственные, маняще загадочные вещи, над которыми следовало размышлять. Американцы думали о другом и стремились к другому. Самозабвенно неистовствовать и говорить громким голосом — вот что им было нужно.

«Быть в картине» означало, как думал Поллок, вернуться к истинному искусству древних цивилизаций — в данном случае индейских цивилизаций Америки. Художник ссылаясь на свое знакомство с художниками-шаманами одного индейского племени, которые приводили себя

*дриппинг — разбрызгивание или выдавливание краски прямо на холст с целью создания особого живописного эффекта (примеч. изд.).

в экстатическое состояние, а затем наносили магический рисунок на пол специальной хижины, предназначенной для общения с духами. Легко было бы опровергнуть столь «ненаучные» ссылки на искусство «естественных» народов. Индейцы прерий Среднего Запада, практиковавшие общение с потусторонними силами посредством живописи на земле, вовсе не думали о той безбрежной свободе от норм и условностей культуры, о которой мечтал Поллок. Они истово исполняли свои ритуалы, ни на йоту не отклоняясь от их условностей и канонов. Но Поллок, как и другие почитатели «первобытного» или «архаического» искусства в XX веке, хотел видеть там другое. В традиционном искусстве неевропейских племен и народов он усматривал стихию полной свободы, опровержение рациональных методов европейского происхождения.



Американцы не ведали сомнений и полагали, что их молодой и могучей стране, их молодой и не растратившей свою витальность культуре под силу будет восстановить подлинное искусство прямой речи, искусство космических энергий и первобытного восторга перед красотой и ужасом бытия. Европейцы не смогли сделать этого, они завязли в своих вкусовых тонкостях и интеллектуальных заморочках. Американцы сумеют решить задачу. Такова была, если говорить схематично, программа новоявленного американского неомодернизма.

Газеты и журналы публиковали фотографии Джексона Поллока с сигаретой во рту, с независимым видом «крутого парня» размахивающего палками и ведрами над огромным холстом, положенным на пол. Современный американский художник впервые стал главным героем популярного журнала «Life» в 1949 году. Новый имидж художника решительно не похож на прежние образы людей искусства. Это уже не тот далекий от людей чужак, занимающийся непонятно чем в уединении своей мастерской. Теперь это свой человек, свой на все сто процентов, решительный и прямотушный. Он швыряет краски на холст и высказывается о себе, о своем искусстве и задачах искусства в целом, о жизни и стране самым резким и недипломатичным образом. Он говорит о силе и энергии, о напоре и победе и не говорит ничего о мысли, о духовности, об углублении в себя или иных тонких материях. Он заявляет, что американским

ДЖЕКСОН ПОЛЛОК

№ 18

1950



МАРК РОТКО
БЕЗ НАЗВАНИЯ
(ТЕМНО-КРАСНЫЙ
НА КАШТАНОВОМ)

Эскиз росписи
для Сигрэм-билдинг

1958

художникам нечего искать в Европе и не нужно вообще туда ездить. Новое искусство может найти для себя наиболее благоприятную почву в Новом Свете. Вероятно, впервые за всю историю искусства художник говорил слова, которые были понятны миллионам соотечественников и находили у них массовую поддержку.

В личном плане Джексон Поллок вовсе не всегда и не во всем соответствовал образу отчаянного парня и «истинно американского новатора». Да и какой реальный человек мог бы когда-либо соответствовать какому-либо мифическому образу? Художник временами был вполне уверен в своем таланте, дерзок, решителен и полон сил, но известно также, что были такие моменты, когда он сомневался в себе, падал духом и говорил: «Никуда я не поеду. Я пустышка». Но герой в минуту слабости или разочарования не интересовал массовые коммуникации США. Им нужен герой в минуту подвига.

Джексон Поллок в новой американской мифологии искусства был воплощением деятельного, сильного и властного американского духа. Его сотоварищ Марк Ротко служил символом «американской созерцательности». Но это не такая созерцательность, которая ведет к уходу в себя и сосредоточению на своей внутренней жизни. Американский индивидуализм вообще есть дело коллективное. Быть как все прочие американцы и быть вместе со всеми прочими американцами, не думать о своем маленьком «я», а верить в наше вселенское «мы» — таким мог бы быть лозунг магического искусства Ротко.

Перед нами огромные, многометровые холсты с широкими горизонтальными полосами разных цветов, с неровными и расплывчатыми краями. Ротко как человек мистически настроенный (склонный к своего рода каббалистическому оккультизму) настаивал на том, что его полотна должны быть рассматриваемы вблизи, и зритель должен растворяться в их светоцветовых мерцаниях и излучениях. Марк Ротко понимал искусство как передачу людям послания от высшей силы, которая объемлет мироздание. «Картины должны быть чудом», — писал художник¹⁵. Возможно, есть смысл в том, чтобы сопоставлять эстетику Ротко с идеей «величественного», как она была описана Кантом и Берком. Впечатление «величественного» возникает тогда, когда зритель ощущает присутствие «большой природы» за пределами человеческой меры и человеческого разумения.

Понятие «грозное величие» (так можно передать по-русски эстетический термин *the sublime*) очень занимало Барнетта Ньюмена. Этот живописец оставил после себя заметки и афоризмы, в которых доказывал, будто ощущение тайны мира и художественное воплощение великой и ужасной загадки является первичным, основополагающим

инстинктом человека в гораздо большей степени, нежели практическая деятельность. «Стремление понять непознаваемое опережает стремление узнать неизнанное», — провозглашал он¹⁶. Отсюда и чувство восхищенного страха и благоговения.

Ньюмен пытался запечатлеть это первичное и глубинное переживание бытия в огромной картине «*Vir Heroicus Sublimis*». Написанная в 1950–1951 годах, эта композиция имела 18 футов ширины, то есть примерно шесть метров, и состояла из интенсивных «полей» горячих красных тонов, разделенных тонкими «переборками». Находясь рядом с нею в пространстве частной галереи, где она в те времена выставлялась, зрители в полной мере ощущали ее магическое воздействие. Удивительным образом на этой живописной поверхности были устранены все следы руки. Как будто к нам обращается не человек-живописец, а сама Высшая сила, у которой свои средства и способы сообщать нам о своем грозном величии, *the sublime*.

Картины вообще стали очень большими. Поллок и Ротко, Ньюмен и де Кунинг верили в то, что они создают новое великое американское искусство. А великое не может быть миниатюрным или камерным, простодушно думали они. Физическая крупноразмерность их картин была, так сказать, метафорическим выражением их амбиций, их веры в свою мировую миссию. Разумеется, никто не стал бы даже в Америке доказывать, будто величие произведения измеряется квадратными метрами. Для обоснования больших размеров изобретались более убедительные аргументы. Например, Клемент Гринберг доказывал, что живопись вовсе не обязана давать иллюзию глубины, а в таком случае для компенсации масштабности она не имеет иного выбора, как расти в ширину и высоту.

Мало того. Огромные полотна были предназначены для рассматривания в упор, и в этом был свой смысл. На одной из своих ранних выставок Барнетт Ньюмен повесил табличку: «Существует привычка смотреть на большие картины с большого расстояния. Большие картины на этой выставке предназначены для того, чтобы смотреть на них с близкого расстояния». Имелось в виду, что положение смотрящего глаза должно быть таким, чтобы в фокус попадала лишь часть холста, а все остальное оставалось на периферии или вообще вне поля зрения. По сути дела, Ньюмен предлагал не рассматривать картину со стороны, а «попасть внутрь». Это было радикальным обновлением самой визуальной культуры Запада.

Незыблемое правило европейского искусства гласило: мера, вкус и здравый смысл должны быть даже в неистовых и вызывающих созданиях авангардного эксперимента. Доводить до крайности свои вы-

разительные средства не собирались ни Кандинский, ни какой-либо иной европейский абстракционист. Американцы этому правилу не подчинялись. Пресловутая крупноформатная американская картина 1940–1950-х годов воплощала в себе пафос творения, художнического прозрения сущностей и драгоценного самовыражения. Громадная и суперэнергичная картина была для американских живописцев не редким достижением, а почти что ежедневным видом творческой деятельности.

В 1952 году критик Харолд Розенберг впервые напечатал свою известную статью «Американские живописцы действия», где провозгласил, что главное в этой живописи — «жест освобождения», *gesture of liberation*. Эти слова и эта мысль стали знаменем нового американского авангарда послевоенных десятилетий. Розенберг говорил о вещах, которые в рамках фрейдизма и прочих ходовых философий Запада были очень понятными. Речь шла об освобождении от предвзятых идей, от предзнания и метафизики, от того, что Маркс называл «надстройкой» (и не очень жаловал), а Ницше вообще считал болезнью цивилизации. Настроили всякой всячины, напридумали умных мыслей и тонких философий, изобрели богов, устроили государства, а что толку? Жизненная сила нужна, а не всякие выдумки. Вот как, если говорить упрощенно, преломлялись в головах американских художников новые бунтарские идеи.

«В какой-то момент холст сделался для американских художников пространством, в котором разыгрывается действие. Это уже не то пространство, где можно воспроизводить, иллюстрировать, анализировать или выражать смысл объекта — реальный или воображаемый. На холсте теперь разворачивалась не картина, а событие». Эта знаменитая мысль Розенберга сделалась своего рода «самоосуществляющимся пророчеством»¹⁷.

Направление мысли очевидно. Делать дело и быть участником события есть нечто более существенное, нежели воспроизводить, иллюстрировать, анализировать или выражать смысл объекта. Потому так велика доля моторности и физической событийности в новом искусстве американских неомодернистов. Чистая мускульность, радость свободных движений тела — вот факт, вот сила, вот неоспоримая данность. Моторность как таковая, ощущение полета, устремленности в любую сторону горизонта, упоение чистой и концентрированной энергией цвета и радость налета, размаха, удара (но не деликатной кисти, а швабры, ноги, руки) — вот это жизнь, вот это искусство, вот это жизнь в искусстве.

Или, допустим, переживание всемогущих творческих энергий, присутствие Бога в каждой точке Вселенной в каждый миг бытия. Смотреть близко-близко, глаза в глаза самой Высшей силе и забывать

о себе и своей человеческой недостаточности. Об этом тоже толковали новые американские художники (например, уже упомянутые Ротко и Ньюмен), и в этом их поддерживали критики. Восторг, величие, ужас бытия, вселенские силы творения и уничтожения — вот о чем стоит думать и ради чего стоит работать. Остальное не так важно. Эстетика, гуманизм, традиция, эрудиция, музейное качество, тонкий вкус, стилевая выдержанность и прочие европейские изыски — все это тонко, возвышенно и приятно, но мелко и пусто. Старый Свет запутался. И там нечего искать американским художникам, как говорил Джексон Поллок.

Если картина, или скульптура, или здание буквально сшибают нас с ног разрядом какой-то космической энергии, то тут уже не поспоришь. И тут излишне мудрствовать, выдумывать умные слова и сложно закрученные теории. Так полагали художники, а если у них не хватало опыта и привычки придумывать формулировки и писать «стейтменты» (statements), то критики Клемент Гринберг, Харолд Розенберг и другие охотно помогли собратьям.

Такое понимание «американского начала» в искусстве не было в полном смысле слова новостью. Новой была авангардная стилистика, а сама идея была как раз глубоко укоренена в Америке. Еще в 1860 году, вскоре после начала Гражданской войны, Ральф Уолдо Эмерсон написал свою знаменитую книгу об «искусстве жизни» под названием «The Conduct of Life»*. Всякий сколько-нибудь читавший книги своей страны американец помнит те «нищезанские» восторги по поводу силы, власти и жизни, которые там запечатлены. Эмерсон откровенно любовался теми, кто умеет «переступить границы дозволенного». Как бы ни конфузились некоторые культурные американцы по поводу этого восхваления героического имморализма, но именно большие художники Америки издавна тяготели

*Букв. «образ жизни», в русском переводе — «Нравственная философия» (М., 2001) (примеч. изд.).

к сильному герою и к оправданию действия во имя полноты жизни. Эмерсоновский бог, восхищавший Уитмена и чтимый с тех пор литературой США, был не жертвенным Христом, не искупителем грехов человечества, а скорее гностическим духом неисчерпаемой энергии и власти.

Новое искусство Америки ринулось в этом направлении. Заметим, что литература середины XX века была в целом более осмотрительной и менее наивной. Теоретики и критики культуры не раз предупреждали американцев в XX веке, что перед деятелем культуры постоянно находится одно опасное искушение. Имеется в виду распространенное убеждение в том, что «жизнь» не совпадает с «духом» (с талантом художника или умом мыслителя). И как бы то ни было, «жизнь важнее», а культурные изыски и духовные откровения подождут.

Подобные вульгарные суждения опровергались множество раз, над ними смеялись самые видные и уважаемые знатоки американской

БАРНЕТТ НЬЮМЕН
VIR HEROICUS SUBLIMUS
1950–1951

литературы и мысли. В самом деле, суждение о том, что американцу всегда дороже грубая «жизнь», чем изощренная мысль и тонкость вкуса, никак не подходит к вершинам американской словесности. Изысканно ироничный Лайонел Триллинг и громогласный Харолд¹⁸ Блум вполне внятно объясняли филологической общественности, что ни Эмерсон, ни Уитмен, ни Хемингуэй, ни Фолкнер, никакой иной американский литератор никогда не воспевали энергичных болванов, так что идеал американской культуры вовсе не сводится к почитанию бесцеремонной и напористой неотесанности. Этот идеал куда богаче, чем могут себе представить далекие от искусства люди. Но как ни гони прилипчивые штампы пошлого американизма, они умеют возвращаться и претендовать на место, которого не заслуживают.

Теоретики изобразительного (точнее, визуального) искусства не имели за собой таких сильных тылов, как люди литературы. Именно в области визуальных искусств стали распространяться лозунги о том, что сама «жизнь» должна сделаться «искусством». Не надо усложнять. Взять кусок жизни и считать его искусством. Только бы это был смачный и яркий кусок, чтобы дух захватывало, чтобы голова кругом шла. К такой концепции искусства понемногу шло дело в Америке середины XX века. Правда, Гринберг и Розенберг не заходили так далеко. Они все еще одобряли писание картин, то есть художественных произведений, отделенных от «жизни» некоторой условной границей. Но если уж признано, что «искусство действия» и есть самое подлинное и живое в новом американском искусстве, то и следующий шаг должен быть сделан.

Чисто материальные интересы художественного рынка играли далеко не последнюю роль в этой «игре на повышение». Рынок США в 1930–1940-е годы был уже заполнен шедеврами европейского авангарда: картин Кандинского, Пикассо, Мондриана, Шагала и сюрреалистов было великое множество в Америке, а цены на них росли. Возникли дерзкие маркетинговые проекты — продвигать на этот молодой и бурно растущий рынок своих местных мастеров. Если этот товар так ценится, то как же упускать такие перспективы?

Ведущие журналы и газеты, радио, а затем и молодое американское телевидение включаются в эту увлекательную гонку цен, в эти захватывающие перипетии рынка. Картины собственных живописцев-новаторов — Поллока, Ротко, де Кунинга — подтягиваются в ценовом измерении к уровню знаменитых мастеров Западной Европы. К 1960 году известные американские живописцы и даже их собратья-теоретики вдруг обнаружили, что они сделались богатыми людьми с помощью нового экспериментального искусства. Не могло быть более убедительного доказательства значимости и достоинства человека в глазах

американских корпораций и государственных учреждений, да и общественного мнения в широком смысле слова.

Художники могли быть мистически настроенными пантеистами, как Ротко, или романтическими социальными анархистами, как Поллок. Но прежде всего они были художниками повышенного тонуса. Они не соглашались на малое и не собирались «держаться в рамках». Таков был и Виллем де Кунинг, автор написанных в 1950–1952 годах огромных полуфигуративных «Женщин» с порядковыми номерами от I до VI. Сам автор весьма точно сформулировал ту «философию жизни», которая стояла за этими многодельными, многослойными холстами: «Плоть была причиной изобретения масляной живописи». Вряд ли тут речь шла о свободной и счастливой плоти. В «женских идолах» де Кунинга скорее хочется заподозрить присутствие «ужаса телесности». Если это язычество, то не беззаботное или идиллическое, а скорее опасное. Де Кунинга привлекал тот Эрос, который описывали в Европе Людвиг Клагес, Освальд Шпенглер, а в Америке — Уолт Уитмен. Жизнь была в их глазах неистовой и неотвратимой витальной силой, концентрирующейся в обильной, плодоносной, притягательной и губительной женской плоти.



Виллем де Кунинг запечатлевал идолообразные женские фигуры с невероятно мясистыми грудями, каждую из которых и ведром не прикроешь, и глазами в размер крупного яблока. Живописец погружал эти порождения обезумевшей мужской фантазии в вихри неистовых мазков, от белого до черного, от изумрудно-зеленого до горячего красного. И хотя зрителю может показаться, что эти изображения возникли за один раз, на самом деле они постоянно переделывались художником в течение примерно двух лет.

Добиться экзотичности в самом процессе работы было важной задачей для каждого экспрессиониста. Виллем де Кунинг не прибегал к таким крайним средствам, как Поллок, но придумывал свои способы,

ВИЛЛЕМ ДЕ КУНИНГ
ЖЕНЩИНА
НА ВЕЛОСИПЕДЕ
1952–1953



ФРАНЦ КЛАЙН
БЕЗ НАЗВАНИЯ
1959

чтобы избавиться от контроля разума и морали, вкуса и здравого смысла. Он пробовал писать свои холсты с закрытыми глазами, работать обеими руками одновременно и, разумеется, пускал в ход не только кисти, но и мастихин, строительный мастерок и куски фанеры или картона, которыми можно зачерпнуть сразу обильную порцию краски и вмазать ее в холст. Энергичность и наивность новой американской живописи достигает у де Кунинга одной из своих вершин. В конце концов именно он был тем самым художником, встречи с которым и привели известного критика к изобретению названия «живопись действия» — action painting.

Освобождение от мерок и норм европейской культуры, возможность громко заявить о том, что «в Америке есть свое, американское», — стало теперь одной из главных забот. На эту тему с надеждой говорили художники, писатели и мыслители США в течение более чем ста лет. И настал, как можно было подумать, час триумфа. Американские газеты и журналы около 1950 года уже всерьез провозглашают, что новейшее

американское искусство будет впереди планеты всей, и уже не Париж является средоточием эксперимента и новаторства в искусстве, а Нью-Йорк. Этот город в течение нескольких десятилетий поражал мир своими небоскребами и мостами. Но европейские знатоки привыкли с пренебрежением и насмешкой поглядывать на провинциальные подражательные опусы американских живописцев и на крикливое изобилие музеев. Теперь плеяда молодых талантов, большие деньги и политика «холодной войны» сделали Нью-Йорк столицей новой культуры западного мира.

В американских художниках были тот напор и тот размах, которые до того проявили себя в литературе и киноискусстве США. В середине XIX века Лонгфелло писал, что молодой Америке нужна такая литература, в которой не было бы мудреных мыслей и изысканных красот культуры Старого Света, а были бы мощь и воля стада бизонов, несущихся через прерии. Мечты о «живительном варварстве» проходят сквозь американскую мысль двух столетий. Но заметим, что почитателями

«живительного варварства» были, как правило, изощренные умы и тонкие стилисты, независимые и сильные таланты, от Эмерсона до Блума, а также артистичные и многогранные художники слова, от Мелвилла до Марка Твена.

Но живописцы могли делать вид, будто эти дискуссии литераторов, ученых и мыслителей не касаются мастеров кисти. В середине XX века искусство живописи словно пыталось выполнить заветы Лонгфелло, нередко понятые не самым умным манером.

Произведения европейского и американского авангарда превратились к середине века в предмет культового почитания и бурной рыночной деятельности. С началом «холодной войны» они стали к тому же и козырной картой мировой политической борьбы. Европа разрушена и бедна, а бедность в глазах высших классов США — по меньшей мере непростительный порок, если не опасный вызов американским идеалам. Европа, с их точки зрения, нуждалась в новом начале, в подлинном руководстве и новых принципах, в денежных вливаниях. Все это придет из США. Так полагали в эпоху Трумэна, Эйзенхауэра и Даллеса, в эпоху плана Маршалла. Европейцы непринужденно принимали внушительную американскую помощь и продолжали толковать о культурном превосходстве Старого Света.

Политически ориентированная «философия» американизма находила непроизвольное сочувствие в среде художников. Они могли недолюбливать политиков и богачей своей страны, но они любили американские масштабы, американскую личную свободу, независимость характера, энергичность и уверенность в своих силах. Художников чаще всего совершенно не интересовал тот факт, что искренний и живой американизм их живописи довольно легко и удобно укладывался в идеологические доктрины правительства и Конгресса. В самом деле, какое дело художнику до этих людей из Вашингтона? Так получилось, что свободные и могучие гиганты новой американской живописи, мчавшиеся по прериям искусств, были вовсю использованы в большой политической игре (хотели они того или нет).

Логика «холодной войны» была именно такова: кто не присоединялся к одной стороне, того причисляли к противоположной. Авангардизм в его новом американском варианте был объявлен орудием культурности и человечности (понимаемых как достояние Запада и достояние свободы) в борьбе против скованного нормативностью и каноном варварства. Несвобода, некультурность и античеловечность приписывались в этой мифологии коммунистам, русским и Советскому Союзу с их «социалистическим реализмом». Это делалось с такой же неразборчивой размахистостью, с которой все проявления западной культуры

рассматривались в официальной идеологии советского образца в качестве декадентских, буржуазных и «империалистических».

Итак, авангардизм был провозглашен носителем, защитником и гарантом культурности в ее вечной борьбе против дикости и варварства. Главным защитником этого переосмысления авангарда был талантливый и яркий теоретик искусства Клемент Гринберг. Основоположники «первого авангарда» — Малевич и Маринетти, Пикассо и Кандинский — были бы весьма удивлены, если бы им в начале века сообщили, что вечные ценности музеев и библиотек находятся под защитой нового авангардного искусства. Они чаще представляли себе задачу нового искусства как задачу изменения курса и даже разрушения истории искусства, литературы и культуры. Они разжигали пожар в крови, они делали революцию. Они не потерпели бы разговоров о поддержании «добра и красоты». Они подозревали в таких разговорах присутствие сытого мещанина и подлого буржуа. Мы хорошо помним о том, с каким бешенством откликнулись Владимир Маяковский или Андре Бретон на призывы к сохранению «вечных ценностей», ибо видели в них ложь и лицемерие.

Резко повернулись судьбы гуманизма и авангарда именно в годы «холодной войны». Не было бы этого смертельно опасного противостояния — вряд ли люди стали бы увязывать между собою гуманизм и авангардизм.

В статьях и выступлениях Гринберга идея «великой свободной Америки» соединяется с идеей «великого свободного авангарда», а слова о «вечных ценностях» этики и эстетики перемежаются словами о беспощадности и предельной радикальности «чистого искусства». Теоретик решал сложную задачу. Естественно, что этот левый интеллектуал, ненавидевший официальные институции (и потому никогда не имевший дело с американскими университетами), никоим образом не хотел, чтобы его смешивали с чиновными и корпоративными умами. В газетах Америки и на официальных приемах текли потоки словесных пошлостей о свободе и новаторстве американского искусства, о демократии и свободе, которые творят чудеса и одним махом делают художников талантливыми и даже гениальными. От этой высокопарной брехни надо было дистанцироваться. Надо было так изловчиться, чтобы брать хорошие деньги у богатей, корпораций, из государственной казны, но поставить себя в особое положение и патриотические пошлости не повторять.

Теоретической вершиной героического периода нового американского искусства по праву считаются работы Клемента Гринберга 1930–1960-х годов. Его концепция выстроена таким образом, чтобы, минуя опасности, пройти между Сциллой европеизма и Харибдой официального идеологического американизма. Гринберг мечтает о новом лице

американского искусства, свободного от европейских влияний и от провинциально-патриотической риторики политических пошляков¹⁹. Разумеется, это было труднейшей задачей. Когда Гринберг превратился в знаменитого и авторитетного представителя нового американского искусства, на его долю выпали подозрения в сотрудничестве с правительством, связях с официальными антикоммунистами вроде Д. Дондеро, и даже участия в идеологической «охоте на ведьм»²⁰.

Пафос его теоретической мысли неотделим от идеи видовой чистоты искусств. Авангард, по его мысли, обязан избавиться от чужих искусству живописи средств и сосредоточиться на своих собственных. Литература, музыка, архитектура, живопись, философия, история прежде бесстыдно соединялись друг с другом и обменивались идеями, средствами и смыслами друг друга. Это зрелище вызывает у Гринберга такое же неудовольствие, какое вызвала бы картина группового секса у пуританского проповедника. Благодаря авангарду искусство и мысль обращаются к себе, ограничиваются самими собой, становятся собой. Такая мечта витала перед глазами неистового Клементя. Живопись станет живописью как таковой, думалось ему. Она теперь целомудренна и не путается ни с философией, ни с политикой, ни с литературой. И правильно. Надо быть собой, а не подражать то театру, то скульптуре, то еще какому-нибудь искусству или виду деятельности.

В 1939 году Гринберг пишет свою знаменитую статью «Авангард и китч», в которой характеризует «идейный реализм» разного рода (в том числе и советский соцреализм) как результат своего рода нечистоплотности, готовности сливать в уязвимое лоно искусства чуждые ему, искусству, импульсы и вещества. В глазах критика настоящий современный живописец может быть только авангардистом, а следовательно, обязан решительно отказаться от совокупления с другими участниками цивилизационного процесса. Политика, история, философия, театр, литература не должны его совращать. Он не должен иллюстрировать или доказывать совершенно чуждые своему искусству идеи или предположения.

Авангард, по мысли теоретика, есть своего рода аскеза, отказ от посторонних проблем и сосредоточенность на собственных задачах и средствах, а именно на возможностях поверхности, пятна, линии, фактуры. С упорством почти маниакального характера Гринберг повторяет и варьирует в своих писаниях слова «чистота» (purity), «пуризм», «очищение». Чистая живопись, признающая специфику своих средств, есть система цветовых пятен и линий на строго двухмерной плоскости. Даже попытки позаимствовать третье измерение из скульптуры отбрасываются Гринбергом как уступка «нечистым» склонностям.



ЛЮДВИГ МИС
 ВАН ДЕР РОЭ
 ЗДАНИЕ
 АРХИТЕКТУРНОГО
 ФАКУЛЬТЕТА
 ИЛЛИНОЙСКОГО
 ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО
 ИНСТИТУТА, ЧИКАГО
 1952–1956

Чистая живопись, абсолютная аутентичность поверхности, мазка, пятна и прочих оптических и тактильных качеств — вот о чем мечтает мыслитель. Это свобода при абсолютном признании примата «чистоты». Никаких отклонений и порочащих связей и оглядок по сторонам. Живопись должна оставаться непорочной. Перед нами вольнолюбивый дух с резко выраженными консервативными инстинктами. Странным образом потомок литовских евреев и «культурный троцкист» Гринберг оказался в своих теориях американцем до мозга костей. По своему морализму — почти пастор, но с крепкими кулаками шерифа. Он словно готов взять в руки дубинку или кольт. Будешь свободной и целомудренной — приказывает воинственный мистер Гринберг этой ненадежной даме, живописи. Только попробуй не послушаться. Он как будто не понимает, что свобода, быть может, заключается еще и в том (и даже более всего в том), чтобы не подчиняться приказам пасторов и шерифов, даже если последние хотят нам только добра. Догмат о свободе творчества, о живописи как таковой превратился со временем в своего рода непререкаемое послание главного апостола новой веры. Статьи Гринберга становились со временем строже, требовательнее, авторитарнее. Когда наступили 1960-е годы, творческая молодежь уже мечтала освободиться от его диктатуры.

В период господства нео- и постмодернизма споры и мнения и далее вращались вокруг сакраментального выбора: должна ли соблюдаться живописная и пластическая самодостаточность работы художника, или же возможны и нужны выходы за рамки самодостаточности? Могут ли быть оправданы смешения языков живописи с языками литературы и театра, политики и философии, религии и нравственной проповеди? В какой мере допустимы такие вещи, как повествовательность, психологичность, ирония и тому подобное? Гринберг считал их в принципе враждебными настоящей, то есть авангардной живописи. Его авторитетно поддержал в 1960-е годы Майкл Фрид в статье «Искусство и предметность»²¹.

Однако и другие идеи настоятельно заявляли о себе. Принцип «самодостаточности» живописи (по терминологии Фрида, «absorbtion») подвергся массивной ревизии. Критики и художники, группировавшиеся вокруг влиятельного архитектора и теоретика Чарльза Дженкса и журнала «October», стали восхвалять множественность стилей и методов, цитатничество, театрализацию, иронические игры с филосо-

фией, историей, социологией и прочими сферами культуры. То, что Гринберг считал губительным для «чистой живописи», все более поднималось на щит. Изобразительность, нарративность, символика, аллюзия, энциклопедическое многообразие коннотаций стали считаться достоинством нового искусства конца века. Постмодернизм выходил на общественную арену и готовился победно занять господствующие высоты²².

Победа постмодернизма обычно связывается с искусством 1970-х или 1980-х годов. Но подходы к нему мостились в более ранние годы. Ирония и насмешка по отношению к пуризму средств и «самодостаточности» живописи уже в 1960-е годы стали хорошим тоном среди профессионалов актуальной арт-сцены послевоенного Запада. Аскетизм Гринберга стал казаться сухим и мертвенным. Пусть живопись откажется быть не-живописью; пусть живописцы наконец поймут, что маятник качается и есть время и для «чистоты» вида и для другого — работы с «нечистыми» средствами внеэстетического происхождения, — заявлял Стивен Мелвилл²³.

Архитектор Чарлз Дженкс тоже высказывался в том духе, что пуризм и высокомерие высокого модернизма канули в Лету; туда им и дорога. Нечего держать искусство за подол и требовать целомудрия. (Притом авангардное искусство, то есть вольное и энергичное.) Политика, литература, религия, театр, философия возвращаются в искусство архитектуры — но не в прежнем академическом обличье, не в ореоле Витрувия или Ипполита Тэна, а в каскаде балаганных гримас и безответственной игры с цитатами, стилями, постулатами зодчества. Запасы культурных ценностей нужны художнику не для того, чтобы на них благоговейно равняться, а для того, чтобы как можно более вызывающим образом валять дурака, манипулируя ими. Культура (западная и не западная, американская или иная) становится одним из путей к карнавализации сознания — а карнавальное сознание по определению космично. Самые острые и впечатляющие проявления постмодернистской картины мира ориентированы на такие моменты, как самозабвение, эйфория, экстаз, опьянение игрой в культурность.



ЛЮДВИГ МИС
ВАН ДЕР РОЭ,
ФИЛИП ДЖОНСОН
СИГРЭМ-БИЛДИНГ,
НЬЮ-ЙОРК
1954–1958



МИНОРУ ЯМАСАКИ,
«Э. РОТ И СЫНОВЬЯ»

БАШНИ-БЛИЗНЕЦЫ
ВСЕМИРНОГО
ТОРГОВОГО ЦЕНТРА
В НЬЮ-ЙОРКЕ

1966–1973

Разрушены террористами
11 сентября 2001 г.

цивилизации. Здания «разговаривают» с нами рациональным языком виртуозной инженерии, они демонстрируют продвинутые материалы и технологические процессы. Но есть и послание «с другой стороны». В постройках самого Миса и его ученика, молодого Филипа Джонсона (позднее он порвал с учителем), используются эффекты иррационального света, прозрачности, проникаемости, пустоты и «почти ничто». Эти смысловые моменты издавна присущи мистическому и визионерскому мышлению Востока и Запада. В них слышится не голос разума и технологического прогресса, а голос Абсолюта, высших сил за пределами человеческого разума. Этот голос накладывается на рационально-пуристическую основу. Получаются своеобразные двойственные эффекты.

Результаты не всегда бывали удачными даже у самого Миса. Иной раз рафинированная игра с метафизикой пустоты плохо увязывалась с приземленным практицизмом «прямого угла» (например, в ком-

Впрочем, разговор об искусстве и картине мира художников-постмодернистов еще впереди. Сейчас обратимся к архитектуре США, которая должна была сначала пройти через фазу «восстановления модернизма».

Многие основоположники «первого авангарда», причем не только американского (Райт), но и европейского (Гропиус, Мис ван дер Роэ, старший Сааринен), работали в Америке еще до Второй мировой войны и присутствовали в архитектурной практике и архитектурной мысли до 1950-х годов включительно. Им пришлось несколько потесниться в годы успехов Ар Деко, забиравшего себе значительную часть заказов на архитектурные, монументальные и дизайнерские работы. После окончания войны в 1945 году корифеи авангарда снова на виду. Особенным влиянием пользовались в середине века Мис ван дер Роэ и его школа. Постройки мастерской Миса, начиная с комплекса зданий Иллинойского Технологического института (1940–1958) до Сигрэм-билдинг (1954–1958, совместно с Ф.Джонсоном), соединяют в себе, так сказать, два послания. Первое — послание от

плексе Лафайет в Детройте, 1963). Трудно поверить в то, что прозаические «большие коробки для житья» имеют отношение к Провидению, высшим силам, вселенским ритмам и космическим посланиям.

Не только неудачи и полуудачи, но и бесспорно лучшие результаты школы Мис ван дер Роэ перестают удовлетворять культурную элиту. Начиная примерно с середины 1950-х годов со стороны новых поколений американских архитекторов нарастает волна недовольства классическим модернизмом. Филип Джонсон и Пол Рудолф говорят о том, что это искусство технологически и экономически безупречно, но притом безлико, неинтересно, бедно идеями и образами²⁴.

В архитектуре, как и в живописи, возникает оппозиция пуристическому и суровому аскетизму интернационального стиля. Новые «звезды» архитектурного бизнеса, высоко ценимые истеблишментом и корпорациями архитекторы Эдвард Д. Стоун и Минуру Ямасаки стали создавать сочный и яркий

неомодернизм, и это нравилось как чиновникам, так и крупным фигурам бизнеса. Стоун и Ямасаки принялись оживлять язык зодчества, вводить туда декоративизм, исторические реминисценции и разного рода громкие эффекты и ударные акценты. Такая архитектура соответствовала ощущению облегчения и довольства собой и своей страной, которое стало распространяться в годы нового благополучия и формирования «общества потребления» в 1950-е годы. Потому можно утверждать, что в неомодернизме этого периода сохранялись некоторые отголоски Ар Деко.

Неомодернизм 1950–1960-х годов в Америке не допускал иронических манипуляций с цитатами и заимствованиями (позднейший постмодернизм, напротив, их очень любил). Неомодернизм патетичен и серьезен, он на самом деле видит в богатстве, обилии, напористости и силе «американской души» нечто высокое и священное и никаких шуток себе не позволяет.

Работы М. Ямасаки (здание компании «Рейнолдс-металс» близ Детройта, 1959) и Э.-Д. Стоуна (Галерея современного искусства Хантингтона Хартфорда в Нью-Йорке, 1964) свидетельствуют о благоговейном и патетическом подходе к делу. Мастера явным образом верят в достоинства богатства и «шика», эффекты контрастов большого и малого, массы и проема, цветности и блеска. Они виртуозно и энергично приспосабливали технологические принципы и стилевые заветы классического «первого авангарда» к мироощущению большого бизнеса, его меркам прекрасного, стильного и элитного.



ЭДВАРД Д. СТОУН
ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
ХАНТИНГТОНА
ХАРТФОРДА, НЬЮ-ЙОРК

1964



ЭЭРО СААРИНЕН
ЗДАНИЕ КОМПАНИИ TWA
В АЭРОПОРТУ ИМЕНИ
ДЖ.-Ф. КЕННЕДИ,
НЬЮ-ЙОРК
1956–1962

испанский лад «вистами») и роскошными (либо похожими на таковые) материалами.

Американские строители банков и посольств, выставочных павильонов, небоскребов, университетских сооружений в середине века умножились в числе настолько, что перечислить их здесь не представляется ни возможным, ни необходимым. Над общим уровнем заметно возвышались Ээро Сааринен, Филип

Джонсон и Пол Рудолф. Известная постройка Сааринена — здание компании TWA в аэропорту имени Дж.-Ф. Кеннеди в Нью-Йорке (1956–1962) воспринимается именно как метафора новой энергичности американцев, их возрожденной жизнерадостности. Сааринен хотел вернуть «современному стилю» пластичность и символическую ассоциативность, уподобляя прозаическое функциональное здание летящей птице. Архитектор жаждал метафоричности, скульптурной пластики и непосредственного, физического ощущения полета. Со временем результаты этих поисков стали представляться чересчур громкими и демонстративными.

Оглядываясь вокруг себя в аэропорту Джи Эф Кей (J.F.K. — инициалы президента Кеннеди), невольно ощущаешь, что не нужно было столько эффектов и «поэтических тропов» в облике этого здания. Здесь люди заняты делом — регистрируют билеты и сдают багаж, идут на посадку в самолет или проходят таможенную. Подчеркнутая патетичность и невидимый, но ощутимый «пьедестал» сослужили архитектуре неомодернизма дурную службу: они мешают оценить технические, конструктивные и «сценические» находки зодчих.

Сааринена, создателя знаменитой «птицы», со временем стали все больше упрекать в том, что он поддался воздействию официальной

В обществе Америки теперь развивались массовые ожидания радостной, живой, эффектной архитектуры, которая радовала бы «человека потребляющего», а не озадачивала бы его необычными эффектами. Пока не развернулись во всю силу общественные кризисы, связанные с «новыми левыми», студенческими волнениями, борьбой за расовое равноправие и шоком Вьетнама, архитектура была сравнительно наивной и благодушной. Она удивляла зрителя масштабами и контрастами, неожиданными выдумками, интересными картинными перспективами (американцы именуют их на

идеологии «великой Америки, страны свободы и успеха». Стали иронически подмечать, что его проект оказался выполнен с искажениями. Мастер мечтал о том, чтобы его здание зрительно взлетало бы в воздух и было бы максимально легким. Но фирма, осуществлявшая строительство, решила заложить для надежности многократный запас прочности в конструкцию и потому сильно утолстила и опоры, и «крылья». Парящей птицы не получилось, а получился, скорее, какой-то тяжеловесный архаичский ящер, безуспешно пытающийся взлететь.

Послевоенный период был отмечен драматичными поисками и даже, в некотором смысле, метаниями как старых мастеров авангарда, так и молодой смены.

Демонстративно и с рассчитанным рекламным шумом отказавшись от аскетических и метафизических принципов своего учителя Мис ван дер Роэ, от наставительного самодовольства и демонстративной «идейности», Филип Джонсон нашупывал свою собственную дорогу²⁵. Он стремился изгнать из архитектуры модернистскую отвлеченность и сделать здание

ярким и эффектным зрелищем. Джонсон провозглашал, что его задача — «организация процессов». Это было вполне точное определение смыслов и целей его построек. Передвигаясь внутри огромных библиотечных комплексов, выстроенных по проектам Джонсона (например, библиотеки Нью-Йоркского университета), посетитель находится во власти превосходно рассчитанных, захватывающих видов и перспектив, созданных композиционными, пластическими, световыми и другими средствами. Зрелище и впрямь первостатейное.

Возникало острое внутреннее противоречие. Джонсон восставал против интеллектуализма и не хотел видеть в архитектуре символы и моральные наставления. Но если мы попадаем в переходы и залы джонсоновской библиотеки Нью-Йоркского университета, то нас завораживает зрелище разбегающихся в разные стороны лестниц, разноэтажных галерей, пандусов, пронизанных светом стеклянных перекрытий и таинственных полузатененных «святилищ», уставленных книжными стеллажами. Тут более чем достаточно символов и метафор; это здание — своего рода гимн американской жизни и культуры, открытости и витальности страны неисчерпаемых возможностей.

Такова вообще специфика американского сознания. Именно в Америке 1970-х годов распространяется теория Дэниела Белла о «конце идеологий». Этот тезис относился ко всем идеологиям, кроме своей собственной. На самом деле идеологичность налицо в живописи



ФИЛИП ДЖОНСОН,
НОРМАН ФОСТЕР

БИБЛИОТЕКА
НЬЮ-ЙОРКСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

1972



ПОЛ РУДОЛФ
АДМИНИСТРАТИВНЫЙ
ЦЕНТР В БОСТОНЕ

1971

ренциация относится, скорее, к их «кухне», к творческому методу. Конечные цели этой архитектуры не особенно далеки друг от друга. Речь идет практически всегда о зрелище и развлечении, гипнозе и самозабвении. Смотреть и удивляться, и еще больше любить Америку — вот чему нас учат и к чему нас ведут. Массы людей должны приходиться в изумление, созерцая пластические мускулы, наросты и драматические рывки мощного архитектурного тела Административного центра в Бостоне (1971). А.Иконников справедливо подчеркивает «гаргантюанское изобилие» этого позднего шедевра Рудолфа²⁶.

Искусство и архитектура неомодернизма в Америке словно жаждут уверить нас в том, что свобода от ограничений, раскованность и оргиастичность нового человека наконец обретены. Американцу дарована страна летящих в небо, буйно празднующих свою телесность, гипнотически увлекающих нас с собой сооружений. Тут мы видим еще один вариант мифа о том, как американец сумел сделать то, что осталось невозможным для всех прочих людей на земле: нашел в себе и своей стране точку схода вольной Природы и могучей Культуры. Как и в живописи, внутренний импульс архитектуры незаметно встраивается в идеологию истеблишмента и эксплуатируется властью.

Массы и формы, взлеты и перспективы, эффекты и радости построек Америки не для чужих. Тут или принимай их язык и сам превращайся в американца, если сумеешь, — или тебе будет тягостно, тревожно, неуютно. Нельзя сказать, что эти постройки помпезны, что они открыто императивны. Во всяком случае тут нет той помпезности, которая нам известна по архитектуре сталинского режима или гитлеровского Рейха. И все же несомненный демократизм американцев столь же несомненным образом соединен с неким имперским духом.

и архитектуре, киноискусстве и литературе Соединенных Штатов. Это идеология американской свободы, американского успеха в жизни, американского прагматизма, а затем и «политической корректности».

В Америке принято говорить о двух полюсах нового модернизма. Считается, что друг другу противостояли два мастера: рациональный и расчетливый Филип Джонсон, с одной стороны, и интуитивный, непредсказуемый, эмоциональный Пол Рудолф — с другой. Так сказать, Леонардо и Микеланджело американской архитектуры. Но эта диффе-

В Америке налицо были также попытки серьезной реформы архитектуры с целью придать ей драматизм и «шекспировскую» трагичность, не порывая с принципами увлекательной зрелищности. Главным представителем этой тенденции был Луис Кан. Но и его «необрутализм», вошедший в моду к 1970-м годам, не спас жизнь неомодернистского зодчества. Искусства стали прощаться с абсолютами и «великими нарративами». Процессы «постмодернизации» предстояли архитектуре и изобразительному искусству по обе стороны Атлантического океана. Последние десятилетия века прошли именно под знаком постмодернизма. К этому явлению мы обратимся немного позднее. А сейчас следует хотя бы бегло напомнить о втором узле мировой художественной культуры: об изобразительном искусстве и архитектуре Старого Света.



УТОНЧЕННЫЕ ЕВРОПЕЙЦЫ

Значительная часть основоположников авангарда успела еще до Второй мировой войны выработать спокойные и как будто не подрывные варианты своих стилевых языков. Они и после окончания войны придерживаются этих «мягких» позиций. Вызывающие радикальные эксперименты с материалами, формами, философиями искусства теперь ими не приветствуются. Матисс и Шагал пытаются приложить свой прежний опыт экспериментирования с новыми формами к социально значимому, гуманистически ориентированному идеалу. Они не стремятся к разрушению, скандалу, эпатажу. Скорее, они задаются целью напоминать о гармонии, вечных ценностях и великих темах классического искусства.

Поздние монументальные работы Матисса (роспись и витражи Капеллы Четок в Вансе) и опыты Шагала в живописном оформлении больших зданий (роспись плафона Гранд Опера в Париже) говорят о попытках сделать авангардные языки искусств помощниками человека, перенесшего страшные испытания войны и нуждающегося в поддержке и сочувствии.

В этом плане классики «первого авангарда» резко расходились с традицией экстремистов, с разного рода дадаистскими и неодадаистскими опытами. Экстремисты искусств относились к ужасному историческому опыту человечества в XX веке с позиций, которые можно было бы обозначить словами «сами виноваты, так вам и надо, а мы еще добавим». Корифеи «конструктивного» (в отличие от деструктивного) авангарда ничего подобного не сказали бы. В их руках язык авангардной живописи выполняет социально-терапевтическую и компенсаторную функцию. Матисс и Шагал не устают напоминать своими поздними произведениями о том, как прекрасен мир фантазии, мечты и веры. Пикассо вносит в этот союз корифеев свои громкие и парадоксальные ноты.

Зрители Запада давно уже знали о соперничестве двух властителей дум: Матисса и Пикассо. В 1930–1950-е годы их творчество развивается на основе сходных мотивов, но в различных эмоциональных ключах. Исследователи подметили, что эти лидеры авангарда обращаются почти одновременно к одинаковым или сходным темам и сюжетам. Примерно в одни и те же годы они создают множество графических

ЖОРЖ МАТЬЁ
AÇONE ROYALE
1948
Фрагмент



МАРК ШАГАЛ
ЭСКИЗ ПЛАФОНА
ГРАНД ОПЕРА В ПАРИЖЕ
1963

искусства, то Пикассо систематически и демонстративно подчеркивал, что он — «анти-Матисс». Пикассо — «темный», хтонический художник. Опасный искуситель. Какую бы тему ни брал «светлый» Матисс, он вносил в нее лиризм, созерцательность и безмятежность. Ритмы гипнотически успокаивают, краски светятся чистым пламенем безгневного и просветленного Эроса. Пикассо извлекает из тех же самых тем и мотивов диаметрально противоположные состояния духа. Опасно, рискованно и страшновато приближаться даже к его дремлющим в кресле или отдыхающим на пляже красавицам. То в их облики выявляются некие черты хищных членистоногих, то они растекаются, перекручиваются, словно медузы или какие-нибудь голотурии. Так работал Пикассо в предвоенное десятилетие. Этот «темный Пикассо» на самом деле более не существовал после 1945 года, его саркастические гротески отошли на второй план или сделались мягче и беззаботнее. Однако его репутация была все еще пугающей в глазах культурной буржуазной публики.

Он воплощал собой в их глазах невероятный цинизм и разрушительный инстинкт машинного и звериного века. Вспомним, с каким ужасом писал о нем, «сатанинском» художнике, Николай Бердяев в 1918 году²⁸. После Второй мировой войны Пикассо сделался членом Французской компартии. Ему теперь многое прощают некоторые из его прежних

произведений на тему «художник и модель»; изображают сидящих обнаженных женщин, женские полуфигуры, интерьеры своих мастерских и натюрморты на обеденном столе, а также акробатов и танцоров. Они параллельно друг другу обращаются к скульптуре, лепят обобщенные женские головы и нагие фигуры.

Иногда можно догадаться или даже документально подтвердить, что кто-то из двоих первым обратил внимание на ту или иную тему, а другой увидел эти работы всегдашнего соперника и стал разрабатывать ту же тему, так сказать, в порядке дискуссии. Могло быть и так, что они не знали точно или только краем уха слышали, над чем сейчас работает соперник. И тем не менее тематические параллели всегда налицо²⁷.

Если Матисс в середине века был уже признанным «светлым гением» европейского

недоброжелателей. Он считается большим мастером искусства современности и в консервативных, и в левых кругах Европы. Что же касается коммунистического мира, то там его статус двусмыслен. Твердолобые диктаторские устои официальных компартий (имеются в виду КПСС и ее филиалы за рубежом) несовместимы с постмодернистской игрой Пикассо с языками и цитатами. Независимая и неофициальная интеллигенция всех политических оттенков, напротив, видит в Пикассо своего рода символ новейшего искусства вообще.

Старый мастер словно пытается соответствовать своей новой роли — роли «главного художника» эпохи и собеседника великих шедевров прошлого. Он, среди прочего, неутомимо и с огромным пылом занимается своими модернистскими переложениями классических шедевров прошлого, от Веласкеса до Эдуара Мане. В 1930-е годы Пикассо создает свою классическую «Сюиту Воллара», в которой предлагает свой вариант неоклассического языка, вольные вариации на темы античной вазописи.

К 1952 году мастер успел написать маслом на холсте не менее 27 вариаций на тему картины Мане «Завтрак на траве», не считая многочисленных рисунков и литографий. Темы, мо-

тивы и фигуры шедевров античных мастеров, Эль Греко и Крайнаха, Делакруа и других канонических образцов великого искусства легко узнаются в многочисленных картинах, выходящих из мастерской Пикассо. Он как бы задался целью переписать своей рукой музейные шедевры прошлого, точнее, перевести известные образцы классической живописи Запада на язык своевольного, аналитического, ироничного «постмодернизма».

В упражнениях художника на классические темы заметно своего рода разрушение и восстановление шедевров мирового искусства. Пикассо буквально разнимает на части, выкручивает и рассекает пространственные построения и фигуры знаменитых картин, почти доводит их до состояния кучи мусора — геометрического либо биоморфного. Кажется, еще немного отнимет, чуть-чуть исказит, перекосит, упростит — и мы перестанем узнавать композиции и фигуры, столь памятные глазу и близкие сердцу историка искусства.

Но ироническое «разрушение шедевров» никогда не приходит в искусстве Пикассо к своему логическому завершению, не вызывает чувства беспомощности перед хаосом и невнятицей. Само расчленение, сама инфантилизация и «брутализация» священных для европейской культуры прообразов осуществляется уверенной и виртуозной рукой.



АНРИ МАТИСС
ВИТРАЖ И РОСПИСИ
КАПЕЛЛЫ ЧЕТОК
В ВАНСЕ, ФРАНЦИЯ

1948–1951

Неисправимый релятивист и иронический пересмешник Пикассо продолжает делать свое дело. Он хочет убедить нас, зрителей, в том, что осмысленное разрушение культурных мифов рукой подлинного Мастера само по себе является творческим актом. Разрушать означает создавать, если разрушает виртуозная рука. Демиург всегда творит, даже если разрушает. Такова программа художника.

Основная тема и проблема искусства зрелого и позднего Пикассо — это сам художник и его натура. Реальность, природа предстает перед ним чаще всего в виде прекрасной, соблазнительной, двусмысленной, неуловимой женщины. Художник же не только Аполлон, но и Дионис, или даже Приап. Он устанавливает гармонию и порядок, и он же постоянно оборачивается кривляющимся фаллическим уродцем, порождением хтонических бездн. Сам художник откровенно обрисовал свою философию искусства, когда заявил, что «между обезьяной и Микеланджело, между обезьяной и мной, по сути дела, почти нет разницы»²⁹.

В данном случае «обезьяна» обозначает именно биокосмическое, внеморальное измерение искусства, не контролируемое культурой. Но Пикассо не противопоставляет друг другу обезьяну и Микеланджело. Совершенный художник и человекообразное животное в сентенции Пикассо обрисованы как братья: между ними «почти нет разницы».

Мастер неоднократно делал офорты с изображением другого культового гения Запада — Рембрандта. В них запечатлен зверообразный, бесформенный гений-монстр: он приземист, коряв и лохмат, потешен и чуть страшноват, как лесной дух или кобольд*. Изображения Художника не бывают снисходительными и обычно имеют некоторые карикатурно-автопортретные черты в картинах и графических листах Пикассо. Он посмеивается над собой, изображая неказистого, кривонногого, волосатого или лысеющего старого чудака, старающегося запечатлеть на холсте свою модель. Прекрасной женщине нет дела до его картин или скульптур, до высокого искусства и глубоких идей. Она догадывается о чем-то более важном, чем эти игрушки людских честолюбий³⁰.

Как бы то ни было, великие старцы авангардизма, ставшие классиками XX века, стремятся порадовать человеческую душу, напомнить ей о тайнах и радостях бытия, о всемогуществе человеческого духа.

*КОБОЛЬД — в германской мифологии нечистый дух, напоминающий русского домового; хранитель подземных ископаемых и кладов (примеч. изд.).



И важно, что они продолжали верить в это и напоминать о том, что художник способен создать «шедевр» и произнести очень важные для людей вещи, и его художническое дело имеет огромную важность в жизни человечества.

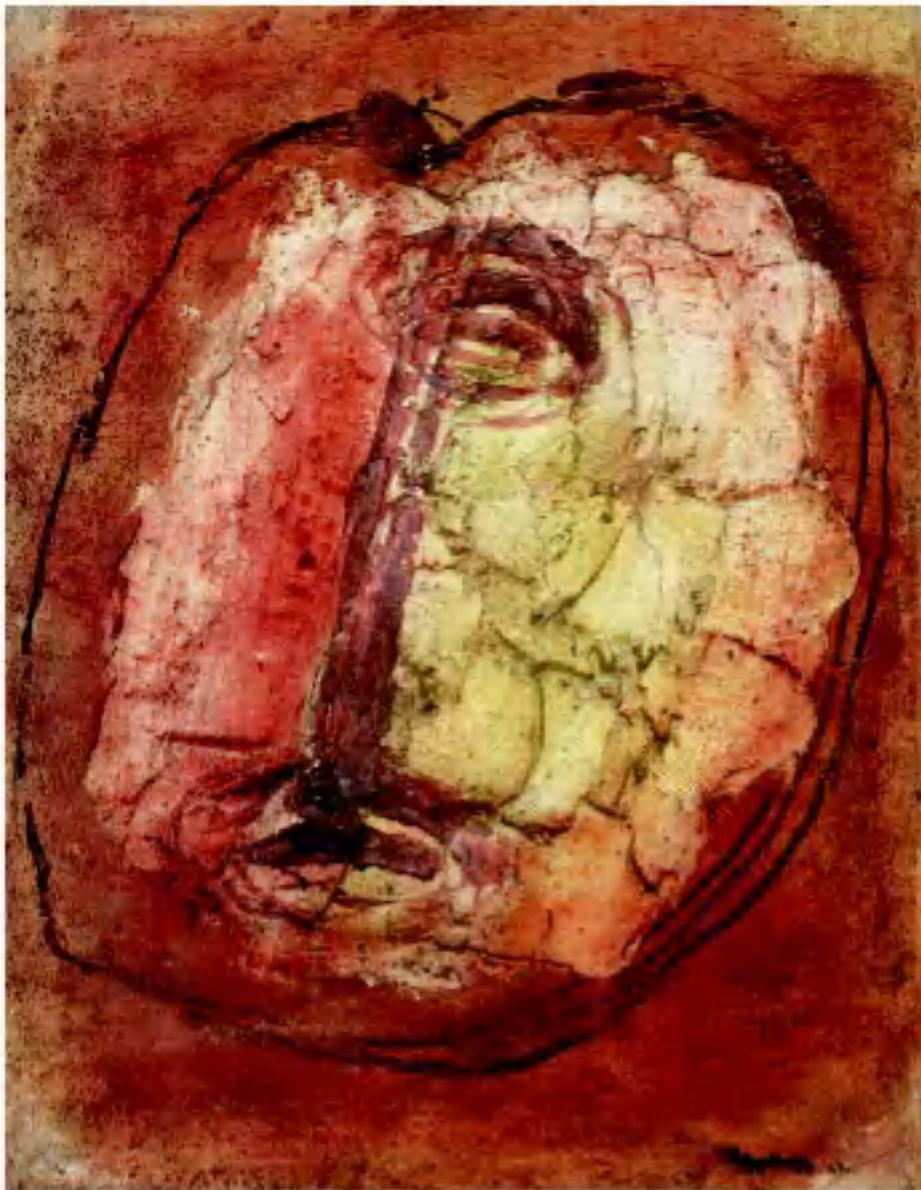
Матисс, Пикассо и Шагал словно задались целью сохранить вкус к жизни и жажду делать искусство, само желание жить и творить, а это желание сильно ослабело в результате исторической трагедии середины века. Надо жить и создавать свои произведения для людей, пускай даже с горькими сомнениями, скепсисом и издевательским смешком в духе Пикассо.

Что касается младших поколений послевоенных художников, то они не умели (либо не хотели) с такой отвагой искать и такой органичностью находить равновесие двух начал — природы и культуры, разрушения и созидания, порядка и свободы.

Искусство европейского неомодернизма тех лет отличает, прежде всего, трагическая тематика и просвечивающее сквозь эту тематику

ПАБЛО ПИКАССО
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ
КАРТИНЫ Э.МАНЕ
«ЗАВТРАК НА ТРАВЕ»

1960



ЖАН ФОТРИЕ
ГОЛОВА ЗАЛОЖНИКА
1944

соответствующее мироощущение. Мы видим, как обостряется давнишний парадокс европейского искусства Нового времени. Оно — искусство — говорит о таких вещах, от которых холодеет кровь. Почва уходит из-под ног. Смыслы и опоры бытия утрачены. Крах и бессмыслица человеческого общества, бессилие культуры и «вечных ценностей» заявлены в новом, «экзистенциалистском» искусстве 1940–1950-х годов, которому свойственна подчас демонстративно парижская изощренность вкуса. Картины, скульптуры и графические листы новых пес-



симистов Западной Европы явно предназначены для любования. Но как это возможно — любоваться ужасными, безысходными или отвратительными зрелищами?

ЖАН ФОТРИЕ
ОСТАНКИ ЗАЛОЖНИКА
1945

Жан Фотрие исполняет серию картин под общим названием «Заложники» еще в 1944 году, под непосредственным впечатлением от своего участия в драматических перипетиях Сопротивления и соприкосновения с немецкими «зондеркомандами», осуществлявшими террор против партизан. В этих необычных работах, глубоко поразивших современников, странным образом соединяются эффекты эстетизма и благородного вкуса с впечатлением чудовищности и невыносимости изображенного³¹.

Распластанные на холсте аморфные пятна изысканных розовато-охристых тонов с прозрачными холодными тенями (зрелище для настоящего гурмана живописи) являются на самом деле своего рода документами ужаса. Это изображения расстрелянных и замученных гитлеровцами заложников. Изыски в духе Ватто и Фрагонара (какая тонкость, какой вкус!) направлены на живописание разлагающихся трупов. С одной стороны — рафинированная игра кисти, эстетическое совершенство живописной пластики. С другой стороны — предметом этого высокого и тонкого искусства является нечто такое, что в рамках культурности начисто запрещено и исключено. Нельзя быть нормальным участником цивилизованного человеческого сообщества — и получать эстетическое наслаждение от лицезрения изуродованных трупов, написанных тонкой кистью виртуоза и гедониста. Здесь был вызов, здесь была острая проблема новейшей культуры. Андре Мальро пытался снять шок этого парадокса, публично называя картины Фотрие «иероглифами страданий» и другими красивыми словами (в особенности свойственными французским критикам искусств). Но замечательные

обороты и эффектные фразы не помогают. Художник загоняет нас в угол, а может быть, в лабиринт.

Просвещенные европейцы самым ужасным образом замучили других просвещенных европейцев и выставили трупы убитых людей на всеобщее обозрение, чтобы оставшиеся в живых просвещенные европейцы смотрели и боялись. Виртуозная кисть просвещенного европейца, замечательного мастера живописи запечатлевает это чудовищное зрелище. Мука для совести, праздник для глаз. Культурность как атрибут зверства? Фотрие как будто не очень интересовался философией, но, по сути дела, он дал свои комментарии к мысли Ницше о том, что самые прекрасные цветы культуры суть сублимированные продукты жестокости и звериности.

После победы и освобождения французы продолжали наблюдать такие вещи, которые глубоко ранили самосознание гуманистически настроенного интеллектуала. Парижане были в конце 1940-х годов свидетелями так называемого «очищения» — официальной политики розыска, преследования и наказания действительных или предполагаемых предателей и коллаборационистов. Методы «очищения» не только оказались суровыми, но и определенно отдавали массовым террором. Сотни тысяч людей опять оказались в концлагерях и тюрьмах, на этот раз по обвинению или подозрению в предательстве или связи с врагами Франции. Достаточно было в свое время сдавать комнату немцу или знать несколько немецких слов, чтобы оказаться в опасности.

Политические партии, ассоциации, государственные органы страны участвовали в этой вакханалии «очищения», а средства были самые грязные и жестокие. Освободители и мстители таскали по улицам раздетых и наголо обритых женщин и девушек, разрисованных свастиками. Это были те француженки, которые достоверно или предположительно сожительствовали или флиртовали с немецкими солдатами и офицерами. Настоящих расследований никто не проводил, но наказывали с охотой и в массовом порядке. В общем, от наследия «фашистской чумы» французы избавлялись методами, которые мало чем отличались от методов самой «чумы».

Подобное странное положение наблюдалось не только в освобожденной Франции. Свободный человек, герой Сопротивления и борец с поработителями выказывал свои способности и возможности таким образом, что это леденило кровь не меньше, чем знание об Освенциме. Американцы сбрасывают атомные бомбы на мирные города Японии, западные союзники старательно выдают Сталину до 4 миллионов перемещенных лиц. Артур Кёстлер и другие приводят достоверную информацию о терроре, который творился в СССР. До того западные интеллектуалы

позволяли себе зачастую игнорировать, а то и прямо высмеивать эмоциональные обвинения и сарказмы в адрес сталинизма и большевизма. Только немногие особо проницательные и бесстрашные умы (вроде Джорджа Оруэлла) говорили о кошмарности российского советского госкоммунизма. Теперь же, в послевоенные годы, положение менялось. На руках были достоверные данные и цифры. Запад ошеломленно узнавал о том, что творилось в гитлеровских и советских застенках. Сталинский террор оказался не менее всеохватным и, вероятно, более кровавым по числу своих жертв, нежели гитлеровский.

Но сталинские лагеря оставались для жителей Запада чем-то далеким и малопонятным. Информация о том, что происходило в немецких лагерях смерти, разрасталась и делалась все более пугающей. Тут было нечто такое, что затрагивало европейцев самым непосредственным образом. Это происходило не в далекой и загадочной Сибири, а совсем рядом, в сердце культурной Европы. Дело не только в количестве убитых и замученных. Дело еще и в массовой утрате человеческого облика всеми, кто соприкасался с машиной террора, — как палачами, так и жертвами. Палачи и жертвы становились на одну доску. Это происходило на самом деле в реальной истории, а создатели книг и фильмов (например, Курт Воннегут и Лилиана Кавани) в послевоенные годы стали описывать странную логику террора, который уничтожал не только людей, но и возможность отделять дурных людей от хороших.

Коммунисты и антикоммунисты, демократы и диктаторы, немцы и русские, американцы и французы, китайцы и японцы оказались палачами или в лучшем случае активными либо пассивными пособниками палачей. Провозглашая высокие идеалы, выкрикивая самые правильные слова, все они совершали преступления против человечества. Кто из них был ужаснее и бесчеловечнее, вряд ли можно сказать. Разве что в количественном плане можно вычислить, что немцы и русские уничтожили и искалечили больше людей, чем другие. Но в меру своих сил старались все — испанцы и итальянцы, греки и турки, арабы и албанцы, аргентинцы и англичане.

После войны такие вещи стали выплывать на поверхность, и культурная общественность Запада в течение многих лет пребывала в состоянии шока. Человек снова не выдержал экзамен в целом, в разных своих проявлениях. Таково было распространенное в мире искусства и мысли ощущение. Европейцы обнаружили в середине XX века, что освобождение от гнета и борьба с врагами человечества — не подарок, не величественное торжество добра, а нечто иное: трагикомедия, тяжелое испытание и своего рода издевательская ухмылка истории.

(Обитатели России и ее соседи столкнулись с этим фактом в начале и в конце века. Сотни миллионов освобожденных от власти царя

оказались под железным кулаком взбесившейся диктатуры плембса. Освобожденные «перестройкой» от советской партийной власти люди обнаружили, что демократические освободители и борцы с диктатурой — такие же обманщики, угнетатели и грабители, как и другие власть имущие.)

Что могло выразить, о чем могло высказаться послевоенное искусство Европы в описанной ситуации? Пустота, смерть, ничто и вопль одинокого бунтаря, протестующего против неизбежности и одновременно утверждающего эту неизбежность, — вот примерно те мотивы и состояния души, которые современники и потомки усматривали в этом искусстве. Притом художники Пьер Сулаж и Жан Дюбюффе, Никола де Сталь, Альберто Бурри, Анри Мишо и другие стремятся быть «мастерами культуры» в самом что ни на есть европейском смысле.

Это новое искусство теснейшим образом связано с экзистенциализмом, что означает, среди прочего, и пересмотр привычных эстетических и вкусовых мерок. Хорошая картина сделалась символом лжи или самообмана.

Какие тут могут быть идеи, ценности, какие картины, если с человеком случилось то, что случилось? Цивилизация обанкротилась, человек культурный разоблачил себя полностью и окончательно. И если теперь продолжать делать вид, будто культурный человек Запада умеет и способен (и должен) создавать большую музейную живопись и подлинную качественную архитектуру, то это будет настоящее надувательство. Палач не может быть учителем гуманизма, безумец не научит быть разумным. Художник не имеет права учить нас гармонии и красоте.

Американские художники, как мы видели, находились в ином положении: ужасы войны не поглотили жизнь их страны в той степени, как это было со странами Европы. Американцы решали проблему с помощью «философии американизма». То есть с помощью веры в человеческую свободу и в потенциал свободной энергии, которая сметает преграды на своем пути. Но в Европе «философия американизма» не котируется. Она, скорее, считается наивной, глуповатой, провинциальной особенностью выросшего слишком большим, но оставшегося не слишком умным американского брата.

Художники Западной Европы говорят о смерти, безнадежности, о неистребимых наваждениях, навязчивых кошмарах и чудовищных видениях. Хорст Антес и Эрнст Най, Ханс Хартунг и Вольс, Фрэнсис Бэкон и Асгер Йорн, Жорж Матьё и другие высказываются об одиночестве и агонии души. Но реализация этих смыслов все-таки отличается европейской изощренностью вкуса, тонким мастерством почерка, умными аллюзиями, цитатами, играми намеков и прочими компонентами высокой образованности и отточенного мастерства. Все это в высшей степени

свойственно произведениям Фотрие, Вольса и Джакометти. Как в классическом искусстве прошлого, страдания и смерть, тупик и ужас бытия у них изысканно красивы, внушительны и величавы.

Так возникло острейшее противоречие этого искусства, которое и привело к драматическому финалу. Европейские мастера неоавангарда исполняют роль рафинированного, культурного, изощренного Культурного Героя, который виртуозно и изобретательно, с огромным мастерством демонстрирует снова и снова, как это невыносимо, как это смешно, подло и ужасно, как это бессмысленно и глупо, как оно затягивает, как неизбежно — это извращенное желание быть изощренным Культурным Героем. Как писал Альбер Камю, «обреченное на смерть существо блистает хотя бы перед исчезновением, и этот блеск — его оправдание»³².

Что может делать художник, узнав об Освенциме, открыв правду о «реальном социализме» Советского Союза и о деяниях всех режимов Америки и Европы в военные годы и мирное время? Да еще и наблюдая при этом, как обе могущественные империи планеты обещают народам свободу, благосостояние и справедливость, прогресс и лучшее будущее, а пока что готовятся к ядерной войне и накрывают весь мир колпаком разнообразных, но довольно похожих друг на друга по своим повадкам секретных служб Запада и Востока. Писать красивые картины, стремиться к высокому вкусу и гармонии, к так называемому художественному качеству или нравственному «посланию» — это в лучшем случае занятие для близоруких и недогадливых. Да еще для циников и коммерсантов от искусства.

Подлинному художнику остается одно — говорить о бреде и хаосе, абсурде и парадоксе бытия. Но если он родился в древней культурной Европе, то он будет высказываться на эти темы не с размахистым жестом и напором неотесанного заокеанского ковбоя, а с тонким вкусом истинного европейца, с меланхолией и горечью, которая закрепилась и утвердилась в искусстве и литературе Запада еще со времен первого большого шока, когда прояснились итоги Первой мировой войны.

Философия Сартра была учением о поведении человека перед лицом лабиринта, безвыходной ловушки. Речь шла о том, что ценности обанкротились полностью и без исключений, цивилизация как целое оказалась несостоятельной. Нет правых и нет виноватых. Силы зла со всех сторон, герои и спасители сами не лучше убийц и насильников. В таких условиях остается лишь жест необоснованной, недоказуемой свободы, и прежде всего модернистское искусство как воплощение этой свободы. Это и есть та окончательная свобода, которая идентична Ничто и смерти.

Карл Ясперс еще в 1930-е годы начал говорить о том, что западный мир утратил основания и опоры, потерял веру в истины какого бы то ни было рода и находится в состоянии духовного падения в пропасть. Однако, по идее Ясперса, падение вовсе не бессмысленно и не убийственно. В падении, в утрате опоры тоже есть исторический шанс, если суметь ПРЕВРАТИТЬ ПАДЕНИЕ В ПОЛЕТ и научиться свободно парить в пространстве идей, не нуждаясь в тяжелых, неповоротливых устоях и опорах прежних эстетик, вер и наук. Мысль второй половины и конца XX века отличается попытками сказать о том, что на самом деле возможны ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ.

Из этого посева взошла последняя революционная ситуация Запада в 1960-е годы — революционная ситуация без уверенной позитивной программы, без проекта всеобщего справедливого общества. Какие могут быть проекты и улучшения жизни после того, как люди узнали, на что они способны и кто они такие есть на самом деле? Терпеть существующее невозможно, надо восставать. Но за что бороться, в какую сторону устремляться — неизвестно. Бездна не дремлет.

Как только возвысишь голос против насилия, лжи и отупения в советском обществе — так ликуют западные службы разведки и пропаганды, и ты оглянуться не успеешь, как уже работаешь на них или льешь воду на их мельницу. Только скажешь слово против войны США во Вьетнаме или против других аспектов политики и жизни Запада — и ты уже оказался на стороне Москвы. Тут тебя начинают гладить по голове платные и добровольные помощники советских коммунистов. Как ни протестуй против бед, ужасов и глупостей реального мира, обязательно окажешься в дураках, и тебя будут самым циничным образом использовать в чужих интересах. А молчать невозможно. Отсюда вывод: единственное, что может получиться в сложившейся ситуации, — это «карнавальный бунт», абсурдные лозунги на стенах, оргии с наркотиками. Такого было очень много в столицах Запада до и после 1968 года.

Художники Запада искали способы вывернуться из сложнейшего положения. Начались эксперименты с парадоксальными приемами и методами, которые, как можно было думать, помогают избежать и старого срама, и новейшего нигилизма. Вспомним некоторые индивидуальные (но общезначимые) способы решения этой исторической апории*.

Новый перелом и последний (как считается, наивысший) расцвет искусства Альберто Джакометти начинается после Второй мировой

* АПОРИЯ — термин, которым древнегреческие философы обозначали трудноразрешимые или неразрешимые проблемы (примеч. изд.).

войны, которую он пережил в оккупированном Париже. Сначала оккупация и немецкий сапог, а затем опыт позорного и чудовищного послевоенного «очищения» глубоко потрясли его душу. Освобождение не принесло настоящей надежды на лучшее будущее, ибо думающему и переживающему человеку были отвратительны не только работодатели, но и освободители.

Скульптуры Джакометти стали утрачивать материальное начало. Фигуры становились графичными, гротескно-имматериальными. В творчестве Джакометти 1950-х годов проблема «исчезновения материи и появления из ничего» разрабатывается и углубляется в живописных и графических портретах брата скульптора, Диего Джакометти (известного художника-дизайнера), и некоторых других близких людей. Все понимающие зрители и интерпретаторы этого искусства (среди них Сартр и Жан Жене) повторяют мысль о том, что эти как бы изглоданные то ли временем, то ли пространством фигуры и лица воплощают переживание одиночества и смерти³³.

Мастер твердо верил в идею «благоговения перед реальностью как таковой», то есть рассматривал само бытие как некое Таинство, перед лицом которого художнику приличествует глубокое смирение и молитвенное молчание, но никак не претензии на самостоятельную демиургическую роль. Аскетически отрешенная жизнь в маленькой и скромной мастерской на Монпарнасе ни-

чуть не изменилась и в годы наивысшей славы и шумного успеха выставок Джакометти во всем западном мире.

Странным было общее ощущение освобождения после победы над фашизмом. Точнее говоря, победа была опьяняющей и счастливой, когда она наконец пришла после долгих лет страхов и лишений, но после победы стали оглядываться вокруг себя и разбираться в происходящем, и оказалось, что



АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ
ПОРТРЕТ ДИЕГО
1950



ВОЛЬС
МАНХЭТТЕН
1947

В картинах Вольса, как и в его афоризмах, речь всегда идет о мистическом «первоначале», идентичном Космосу и Ничто. Художник пытается посредством слов и картин высказаться о том Едином, которое издавна было предметом внимания восточных философий. С 1945 года до своего самоубийства в 1951 году мастер пытался соединить дорациональную натурфилософию с опытом сюрреализма. Принципы «автоматического письма» должны были, по замыслу Вольса, привести его к запечатлению первоначал, находящихся по ту сторону разума и безумия, культуры и дикости, смысла и бессмыслицы.

одно чудовище побеждено, а другие остались. Уничтожив одно, мы открыли путь другим. Обратиться к религиозному мировоззрению или мистически-космическому мироощущению было более чем естественно в такой трудной обстановке.

Живописец, график и фотограф Вольс (настоящее имя — Альфред Шульце) был одним из молодых выучеников сюрреалистической школы 1920–1930-х годов. Его душевное состояние наряду с этой выучкой было обусловлено культом Пауля Клее и тягостным личным опытом в качестве узника французских концлагерей. (Как гражданин вражеского государства и этнический немец, он провел более года в заключении после окончания войны, а затем жил под надзором и в условиях немалых лишений во Франции.)

Жизненный опыт привел его к философской картине мира, основанной на восточной апофатической* мистике в духе Лао-цзы, которого Вольс специально изучал и очень почитал. Отсюда и афоризмы Вольса, сочиненные им в подражание любимым восточным мудростям: «Видеть означает закрыть глаза» или «Увидеть первопричину разных вещей означает увидеть одно и то же»³⁴.

* Апофатическая («отрицательная») традиция в мистике и теологии признает изначальное тождество Ничто и Бога; «божественное Ничто» является основой всего сущего (примеч. изд.).

Притом Вольс не обращал внимания на такие волновавшие его современников проблемы, как предполагаемая несовместимость фигуративного и нефигуративного начал. Рукой художника водят мировые первоначала, вот в чем суть. Какого рода знаками или формами они дают о себе знать, это их дело, и не пристало художнику выбирать из этих форм «лучшие» и «правильные» или отвергать «неправильные».

В сущности, Вольс следовал не только за Паулем Клее и Лао-цзы, но и (возможно, не догадываясь о том) за философией, описанной Достоевским в романе «Бесы». Один из персонажей этой книги, философствующий революционер Кириллов формулирует учение мистического анархизма. Добро и зло, жизнь и смерть, реальность и фикция и все другие мерки и ценностные противоположности должны сделаться несущественными и мелкими, — утверждал Кириллов. Свобода там, где человек находит в себе силы принять этот закон жизни и сделать из него радикальные выводы. Нет разницы между преступлением и не-преступлением. Убить себя или убить другого человека — вещи не запретные, не всегда легко выполнимые, но иной раз совершенно необходимые.

Вольс, подобно герою Достоевского, подтвердил свою преданность этой философии своим добровольным уходом из жизни.

Как теперь писать картины? Как сочинять стихи? Как говорить возвышенные слова о вечных ценностях?

И тем не менее до поры до времени мало кто был готов отказаться от создания умных, красивых, значимых, понятных и даже музейно качественных «шедевров». Великолепные полотна писали не только Фотрие и Вольс, но и Сулаж, и де Сталь, и некоторые другие. В течение примерно двадцати лет после войны искусство Европы полнится странными картинами парадоксальных живописцев. Они, казалось бы, опровергают сами себя, они говорят своими работами о невозможности писать красивые и содержательные картины, ибо в царстве тьмы, абсурда, лжи и кошмара нельзя заниматься таким делом на полном серьезе.



ВОЛЬС
ПТИЦА
1949



НИКОЛА ДЕ СТАЛЬ

КУБ

1946

И все же они вновь и вновь пытаются писать именно такие картины. Удивительно то, что им это удается.

Мы любуемся изысканными мазками и штрихами Вольса и Матьё, строгими классическими абстрактными структурами де Сталя. Но мы ощущаем в их искусстве острую парадоксальность и глубокий конфликт движущих сил и результатов. С эстетической точки зрения, результаты превосходны. Но эти незаурядные образчики живописи и графики пытаются сказать нам о том, что таких результатов не может и не должно быть. Пластическое качество холста или совершенство графического листа не могут быть целью художника. Его цель — снятие дифференций, проникновение в мир неразличимостей и «невнятных». Красота вовсе не лучше уродства, смысл не выше бессмыслицы. Такова теперь наша реальность. Сами люди сделали ее такою. Теперь «все едино», то есть осуществляется нечто похожее на идеал восточных философий: Единое, Дао, в котором сняты рациональные мерки и этические постулаты. И это не потому, что люди стали такими мудрыми и пришли к идеалам восточных мыслителей, а потому, что люди разрушили основания своего разума, своей морали и своей общественной жизни. Они общими усилиями сделали шаг в бездну.

Теперь, как и предсказывал Ясперс, настала пора ПРЕВРАЩАТЬ ПАДЕНИЕ В ПОЛЕТ, чем и пытаются заняться неомодернисты Европы. И делают они это виртуозно, изысканно, в высшей степени «эстетично», всячески подчеркивая острое, доходящее до враждебности недоверие по отношению к языку, логосу, логике, рассказу, здравому смыслу, моральным нормам. Их задача — создать непонятно-прекрасные живописные образы, рассказывающие неизвестно что или не рассказывающие ничего. Таковы, например, эстетически притягательные, спиритуалистически окрашенные намеки на миры мистицизма и трансцендентных озарений в картинах Анри Мишо (наряду с Вольсом он был одним из самых изысканных неомодернистов Европы).

Среди лидеров нового искусства на Западе — Серж Поляков и Никола де Сталь, выходцы из Москвы и Петербурга, художники трудных судеб, испытавшие в полной мере тяготы эмигрантской жизни и опасные виражи войн и революций. Они усвоили язык экспрессивного и абстрактного искусства, более того — считали невозможным говорить на каком-либо другом языке.

Отметим еще раз, что Бэкон и Вольс, Поляков и Саура, Йорн и другие художники этой стадии развития искусства последовательно и программно стремились создавать именно «музейные шедевры». Их произведения изначально задумывались как носители общезначимого смысла и вкуса, общественно актуального мастерства и достойного

восхищения интеллектуализма. История неоавангарда Европы в течение примерно трех десятилетий была историей таких «двойных игр». Искусство обанкротилось вместе с обществом и культурой. Художники не желают далее участвовать в этом недостойном деле и создавать видимость эстетических достоинств и нравственных ценностей в искусстве; таков был главный посыл. Однако наиболее известные мастера создают в те годы яркие, впечатляющие произведения, в которых зрители ищут и находят и эстетические, и этические достоинства.

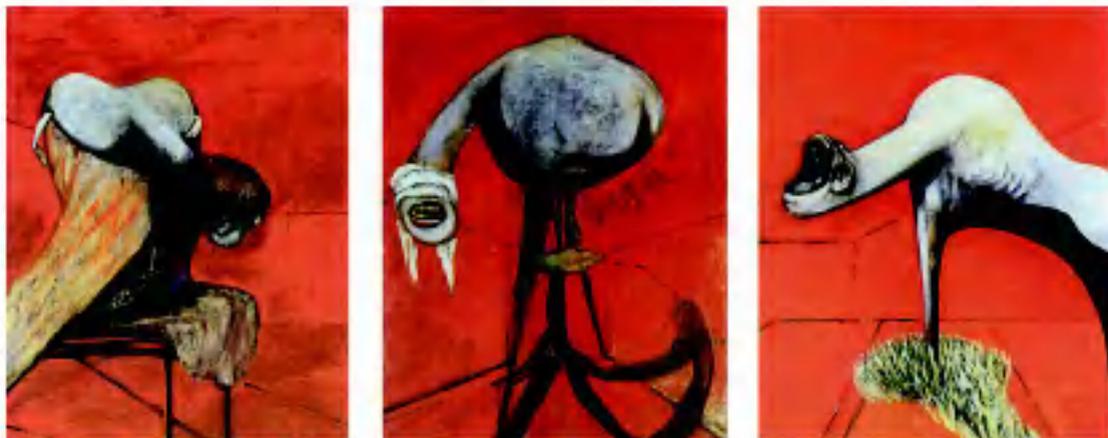
Духовный перелом в жизни и искусстве Фрэнсиса Бэкона произошёл в 1944–1945 годах. В это время им были написаны «Три этюда фигур у подножия Распятия». Критика озадаченно констатировала небывалый для сдержанной британской живописи размах эмоциональности, чувство экзистенциального ужаса, переживание безвыходного одиночества в новых произведениях Бэкона. Его моментально оценили мыслители и художники, связанные с континентальным экзистенциализмом.

В большинстве картин Бэкона запечатлены одинокие фигуры в замкнутых интерьерах, как бы в «застенках», окрашенных в сильные, кричащие либо глухо-безжизненные тона. Редкостное умение обращаться с геометрически элементарными структурами и сплошными красочными поверхностями, почти без переходов или полутонов, было отточено работой в области дизайна интерьеров. Эта своеобразная стилистика использовалась художником исключительно для воплощения одного-единственного состояния души — непрерывного взывания к Богу, или, как сказали бы католики, вопля *de profundis*.

Знаменитые беседы Фрэнсиса Бэкона с Дэвидом Сильвестером, записанные на магнитофон в 1962–1979 годах, описывают внутреннее состояние художника как нескончаемую агонию, как переживание бесцельности и случайности человеческого бытия. Пространство картин Бэкона — это как бы ловушка и застенок, в котором погибают его обитатели, являющиеся одновременно жертвами и палачами³⁵.

Логически рассуждая, можно было бы спросить: зачем было вообще писать картины и делать это так хорошо, так мощно и эффектно, если мы все — здоровые и больные, добрые и злые, живые и мертвые, преступники и жертвы — мало чем отличаемся от туш в лавке мясника? Тем не менее бессмысленность и бесцельность героического культурного жеста словно увеличивает его притягательность. Художник не верит в аксиомы культуры. Но эти аксиомы каким-то образом помогают придать его неверию высокоцивилизованные формы.

Европейская архитектура середины XX века оказалась в сходной ситуации. Мастера переживают тот же «экзистенциалистский» шок. Выход из



положения они пытаются найти примерно в том же направлении, что и живописцы, и скульпторы. Примером тому служит позднее творчество Ле Корбюзье.

Разочарования 1920-х и 1930-х годов, невозможность осуществить крупные социально-архитектурные замыслы в Советском Союзе и на Западе, затем тягостные переживания Второй мировой войны и послевоенных лет сильно повлияли на настроение и мироощущение мастера. Он стал понемногу отказываться от преувеличенного инженерно-утопического и социального пафоса и осваивать новые средства выражения идей, да и сами идеи трансформировались.

Сразу после войны Ле Корбюзье проектирует большие жилые дома для малообеспеченных семей в Марселе, Нанте, Западном Берлине. Двухэтажные квартиры в этих больших зданиях соседствуют с многочисленными вспомогательными службами (магазины, столовые, детские сады и т.д.), сосредоточенными вдоль больших «внутренних улиц» в первых этажах горизонтально вытянутых сооружений. В этих вполне функциональных зданиях мы вдруг обнаруживаем такие вещи, которых прежде не могли ни видеть, ни даже предполагать в работах Ле Корбюзье. Обнаруживаются некие всплески фантазии, которые с практической точки зрения вроде бы совершенно не обязательны. Имеются в виду остро выразительные формы отдельных элементов (опор, ограждений и др.), которые не просто выполняют некие практические функции, но и как будто напоминают о присутствии непостижимой жизненной силы в окружающей среде. Поэтому они двигаются, выгибаются, приобретают сходство с живыми организмами. Через этот своеобразный пантеизм зодчий идет к религиозному мироощущению.

ФРЭНСИС БЭКОН
ТРИ ЭТЮДА ФИГУР
У ПОДНОЖИЯ РАСПЯТИЯ

1945



ЛЕ КОРБЮЗЬЕ
КАПЕЛЛА
НОТР-ДАМ-ДЮ-О
В РОНШАНЕ, ФРАНЦИЯ
1955

турными языками: профанным и сакральным. В его творчестве последних полутора десятилетий (он умер в 1965 году) тонко и вдохновенно сочетаются принципы и идеи инженера с убеждениями социального деятеля и переживаниями молитвенно сосредоточенного созерцателя.

В целом искусство первых послевоенных лет в Западной Европе явилось воплощением экзистенциалистского синдрома с переходом в мистические и визионерские порывы. Иначе говоря, оно было лишено той оптимистической веры в могущество свободного творческого человека, которой отличались американцы. Европейский вариант нового модернизма в этом плане более противоречив. Он и более уязвим, и более сложен.

Искусство как язык этики и эстетики никуда не ведет, точнее, оно ведет в Ничто. Налицо дематериализация тел и форм у Джакометти, мерцание растекающихся фосфоресцирующих плоскостей у Фотрие, спазматические пучки колючих иероглифов и прихотливых значков у Вольса. Знарок советского неофициального искусства вспомнит здесь безотчетные и как бы бесцельные метания руки в узком пространстве листа в работах Зверева или Турецкого конца 1950-х годов. Европейцы, как уже было сказано, чтут принцип вкуса и изящества. Они ценят школу и традицию. Им есть на что опереться. Они не собирались так просто отказаться от интеллектуальности и высокого художественного качества. Они умели и умеют сделать красивые пятна, знали и знают толк в благородной сдержанной фактуре. Их дело — любоваться цветосочетаниями и соблазнять глаз элегантными линиями. Восхищаясь мощной пластикой и органической витальной силой поздних «бруталистских» построек и проектов

В первые послевоенные годы Ле Корбюзье работает над проектами сакральных сооружений благодаря посредничеству и влиянию отца Кутюрье, известного деятеля ордена доминиканцев. Наиболее знаменитой оказалась завершенная в 1955 году капелла Нотр-Дам-дю-О в местечке Роншан. Здесь перед нами совершенно новый и доселе незнакомый нам Ле Корбюзье.

Мощная, но пластичная и гибкая («живая») масса стены с небольшими, нерегулярно размещенными проемами создает внутри здания ощущение таинственной полутемной пещеры, обиталища чудес и видений. Теперь мастер владеет двумя архитек-

Ле Корбюзье, мы сразу отметим про себя: он европеец до мозга костей, он никогда не преувеличивает своих эффектов. Он знает меру.

Отсюда и различие между спиритуализмом американцев и европейцев на стадии неомодернизма. Американские абстрактные экспрессионисты как бы хором славят творческий дух некоего гностического Демиурга. Европейские мастера той же стадии развития и сходных стиливых ориентаций как бы умоляют потустороннего Утешителя о помощи перед лицом страшного исторического опыта. Первые апеллируют к всемогущему Творцу, вторые, скорее, к всепонимающему Спасителю.

Заметим, что традиции неостоицизма оживляются всякий раз, когда цивилизация Запада сталкивается с ситуацией исчерпанности и ненадежности ценностей. То есть, говоря упрощенно, верить в истины общества невозможно, а не верить — недопустимо: не верить означает впасть в полное отчаяние либо озверение. Сартр и Адорно советуют художнику и всякому думающему человеку помнить о том, что ценностей и смыслов не осталось, но действовать надо так, как если бы истина, красота, гуманность, мораль и вера сохранились неизменными. А это и есть характерный для стоиков ход мысли. Его можно заметить у античных мыслителей, у Монтеня и Шаррона, Спинозы и Лейбница, то есть мыслителей, многое почерпнувших из стоицизма.

Искусство послевоенной Европы **ГОВОРИЛО О ПОРАЖЕНИИ ЧЕЛОВЕКА, НО ОНО ГОВОРИЛО ОБ ЭТОМ ЯЗЫКОМ ПОБЕДИТЕЛЕЙ** — языком великолепного мастерства и тонкого понимания артистизма и художественного качества.

Мы наблюдаем парадокс, который в разных формах и вариантах присущ культуре Нового времени в целом. Искусство повествует о вещах ужасных, позорных и унижительных для человечества, но повествует таким образом, что мы ощущаем приподнятость и радость от встречи с таким искусством. Так можно сказать о творчестве Шекспира и Караваджо, Рембрандта и Гойи, Пушкина и Гоголя.

Европейцы XX века создали рафинированное, психологически неотразимое искусство, связанное с психоанализом и экзистенциализмом, насыщенное эрудицией и находящееся в постоянном диалоге с искусством прошлых эпох. Джакометти словно подавал руку искусству готики, Бэкон взаимодействовал с Веласкесом и так далее. Европейские мастера балансировали на острие парадокса: они занимались своего рода «опроутверждением» искусства. В обстановке неустойчивости и двусмысленности возникают своим чередом и радикальные выходы экспериментаторов. Они как бы пытаются очертить тот предел, до которого можно довести разрушение искусства, и в то же время оставаться художником.

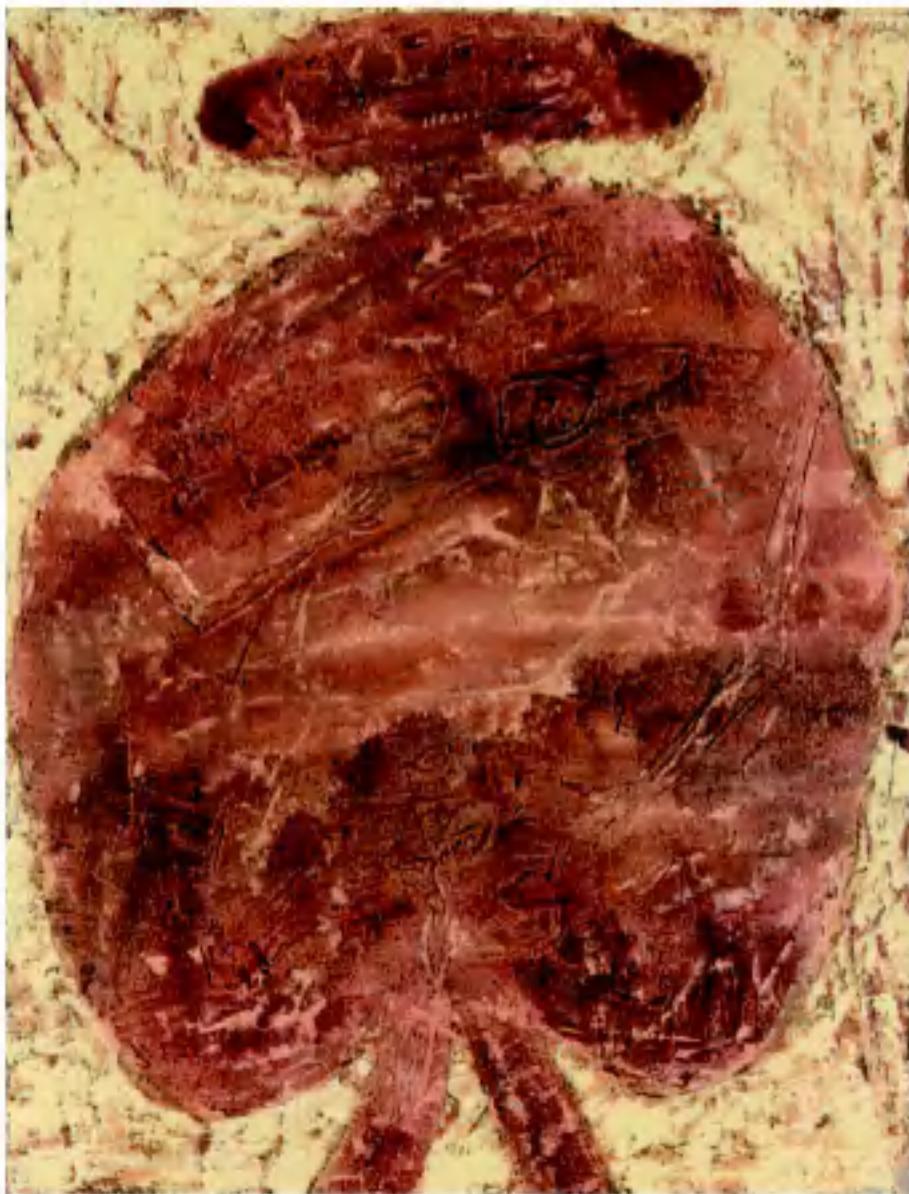
Возникают программы, течения и личности, которые пытаются сделать искусство «диким» и стоящим вне цивилизации. В качестве образца истинного искусства в очередной раз фигурируют шедевры первобытности, трибалистское* магическое творчество, рисунки и картины детей и сумасшедших. В Париже светочем и глашатаем этих идей становится Жан Дюбюффе. Ему вторит заклятый враг разума и общества — спутник и соперник сюрреалистов, теоретик, писатель и художник Антонен Арто, заканчивающий свой творческий путь в послевоенные годы и подытоживающий свою антифилософию и антиэстетику³⁶.

Дюбюффе считал эстетику, то есть учение о возвышенно-прекрасном, лживой выдумкой либо опасной иллюзией. Спасать мир красотой Дюбюффе не собирался, даже в условном наклонении эстетического стоицизма. Он запечатлевал человека в своих картинах в виде какого-то сгустка материи, пахнущего землей, грязью, глиной, мясом, деревяшкой. Дюбюффе изготавливал своих человекообразных идолов из смеси краски, песка, гравия, и притом вполне сознательно следовал за поэтической философией Гастона Башляра, с его фантазиями о сновидении, первобытных пластах психики, живительном ощущении мировых стихий и ницшеанском «внутреннем хаосе». То есть он хотел быть «грубым и диким» художником и в то же время обладателем высокой культуры³⁷.

Парижские эксперименты с изживанием искусства получили мощную поддержку со стороны «северных варваров». Имеется в виду группировка датских, голландских и бельгийских художников под названием «КоБрА», основанная в 1948 году и сделавшая Париж своей главной ареной. (Экзотическое и пугающее название было составлено из первых букв трех городов, откуда были родом молодые инсургенты: КОпенгаген, БРюссель, Амстердам.)

Асгер Йорн, Карел Аппель, Корнель и другие «кобристы» писали экспрессивные, иррациональные холсты, решительно отрицая как музейный реализм, так и «этаблированный» абстракционизм. Столь же решительно они отвергали и сюрреализм, сочтя его опустошенным, выдохшимся и превратившимся в салонное искусство. Их не устраивали любые способы быть цивилизованными — в том числе и успешно укорененные в истеблишменте варианты модернизма. Они хотели брать пример с таких явлений, которые в принципе не поддаются социализации и аккультурации. Особенно их привлекало искусство дикарей, детей и сумасшедших.

* От лат. *tribus* — племя
(примеч. изд.).



ЖАН ДЮБЮФФЕ
НЕУВЕРЕННАЯ ЖЕНЩИНА
1950



ГЕОРГ БАЗЕЛИЦ
НОЧЬ В ВЕДРЕ
1962

Разумеется, историк искусства скажет, что европейский авангард однажды уже проходил подобную фазу развития, а именно в начале XX века, когда немецкие экспрессионисты мечтали возродить первобытность, а Пикассо восхищался наивным искусством, дружил с Анри Руссо и внимательно рассматривал этнографические коллекции негритянской пластики в музее Трокадеро. Однако мятежный пафос группы «КоБрА» был, так сказать, исторически более искушенным и даже более последовательным, чем это можно видеть в раннем авангарде или сюрреализме.

Почитатели первобытности и наива в начале XX века полагали, будто первые и ранние шаги искусства заключают в себе некие «послания смысла и красоты», утраченные поздними и «усталыми» цивилизациями. В особенности немецкие авторы, такие как Франц Марк и Эмиль Нольде, настаивали на некоторой сущностной связи между «наивностью» и «духовностью». Неомодернисты второй половины века отказались от самой идеи «смыслов и красот» как от идеи заведомо лживой и ошибочной. Они, скорее, склонялись к тотальному отрицанию культуры как таковой, к радикальному раз-

рушению социокультурных конвенций и ценностей. Асгер Йорн сочинял хвалебные тексты в честь китча и «плохой живописи». Первобытное искусство было в его глазах не средоточием чистой наивной красоты, а средоточием разрушительной варварской энергии.

Иначе говоря, «кобристы» не только шли по пути прежних «диких», но и возрождали центральные пункты программы дадаизма³⁸. Но «дикие» приемы их живописи были обоснованы с помощью самой что ни на есть рафинированной теории, которая никогда не могла бы присниться ни детям, ни дикарям, к которым они так охотно апеллировали. Асгер Йорн, особенно импульсивный и взрывчатый живописец группы «КоБрА», оставил после себя теоретическое наследие примерно из 700 названий. Он писал о самых разных предметах — от архитектуры до естественных наук, от эстетики до кибернетики — и представлял собой сугубо культурный тип эрудированного «man of letters».

Свобода, прогресс, наука, человечность, нравственность вызывали недоверие, сарказм и протест вот уже на протяжении полувека. Новые поколения хотели нагрубить обиднее, чем грубили их художники-отцы, выразиться более резкими и вызывающими словами и показать зрителям что-нибудь такое, отчего бы им стало особенно неприятно.

Ярким выражением этого синдрома стали написанные в 1961–1962 годах так называемые «Пандемонические Манифесты» молодого Георга Базелица, как и его живопись 1960-х годов. Сам художник с лютой прямоотой какого-нибудь Лютера называл свое искусство «реакцией отвержения», Abreaktion, сравнивал его с «пинком в немецкую мошонку». Примитивистски-параноидальные картины Базелица, нарушающие основные табу человеческих сообществ, вполне способны были обеспокоить не только «немецкие мошонки», но и чувствительные части многих национальных душ. Эти творения, если рассматривать их с точки зрения нормального цивилизованного человека, были до крайности бредовы и непристойны.

Картина «Ночь в ведре», изображающая уродливого мастурбирующего карлика, обозначила одну из рекордных высот (или низин) социально недопустимого изображения. По поводу публичного показа таких работ в Германии развернулся судебный процесс, и после долгих разбирательств было вынесено решение: для обвинения художника в нарушении общественной нравственности не имеется оснований, искусство есть дело особое.

Но европейские «дикари», в сущности, виртуозные актеры, были весьма убедительны в роли «страшного человека». Для выполнения своего метафорического «жеста освобождения» Базелиц освоил такой запас европейской культуры, который сделал его одним из самых интеллектуально изощренных художников XX века. В его живописи исследователи находят следы сложной игры со смыслами, словами, визуальными и другими мотивами, извлеченными из Лотреамона и Арто, Врубеля и Фотрие, американских новаторов и европейских экзистенциалистов и сюрреалистов³⁹.

Искусство Европы создавало замечательные произведения, основываясь на логике парадокса. Философии искусства были в сходном положении и двигались параллельными путями.



ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Занимаясь проблемами искусства этого периода, нельзя обойти стороной идеи и подходы Бенямина и Хайдеггера, Сартра и Ортеги-и-Гассета, Барта, Кристевой и Фуко, Делёза и Бодрийяра. Их «диагностика цивилизации» нередко оказывалась сама до чрезвычайности артистичной и хорошо приспособленной к существованию в художественной среде. Бенямин и Адорно, Фуко и Бодрийяр, Слотердаик и другие по праву рассматриваются как «художники мысли». Наконец, писатели с философскими склонностями (такие как Хаксли, Борхес или Воннегут) уделяли довольно много места в своих книгах теоретическим размышлениям об искусстве.

Мысль Запада постоянно вращалась вокруг помысла о «провале», «дыре» или, выражаясь более философическим языком, о Ничто. Хайдеггер заявил, что опасность антропологизации мира проистекает из «направленного самоутверждения во всем». Человек проецирует себя вовне в виде технического и социального обустройства внешнего мира, а потом смотрит с недоумением и страхом на это технологическое и организационное чудовище, обозначенное термином *Gestell*. Он отказывается узнавать себя в том отражении, которое получилось в итоге⁴⁰.

Что делать? Спасительное «иное сознание» усматривалось Хайдеггером в мифах досократовского типа. Он считал их лишенными гуманистической насильственности. Он полагал, что досовременные способы мышления не направлены на овладение бытием и миром. Не надо выстраивать очередной *Gestell*, а следует прислушиваться (*horchen*). Объяснить в четких понятиях рационального европейского мышления, как же именно надо «*horchen*», было невозможно: о таких вещах говорилось лишь языком вдохновенного таинственного прорицания. Хайдеггер был замечательным мастером такового.

Другой теоретик культуры, философический идальго Хосе Ортега-и-Гассет называет своего врага массовым человеком, а описывает его как чрезмерно расплодившегося мелкого буржуа. Социологические соображения были очень распространены в мысли первой половины века. На самом деле тут речь идет не только о буржуазии или «среднем классе». Социологичность — это парадный мундир или фасад книг Ортеги. Их содержание более фундаментально. В знаменитой

ПАБЛО ПИКАССО
ХУДОЖНИК
1963
Фрагмент



ФРЭНСИС БЭКОН
АВТОПОРТРЕТ
1971

мин особенно охотно пользовался словом «фантазмагория». Слово выросло из марксистских учений о культуре как идеологической надстройке. Именно Карл Маркс стал описывать жизненный мир модернизирующегося, все более эффективного, технологичного, динамичного капитализма в терминах, связанных с колдовством, волшебством, магией, мистицизмом и визионерством. Таким манером написана известная работа «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта».

В глазах Маркса аналогией Антихриста были прозорливая буржуазия и ее ужасный капитализм. Однако марксист Вальтер Беньямин не мог удовлетвориться этим обвинением великого разоблачителя. Разоблачать бесполезно, как полагал Беньямин. Мираж есть то, что тает и исчезает. Обман есть то, что можно раскрыть и обнаружить. Новое жизненное окружение, по мысли Беньямина, есть нечто такое, что в принципе не может быть отрефлектировано на дистанции. Дистанции не существует. Культура (или цивилизация) так изощрилась, так хорошо научилась проникать в души людей и окружать каждого из нас своими магическими фокусами, что никуда не денешься. Вещи и знаки нового

книге «Дегуманизация искусства» (1925) мыслитель сформулировал свою программу такими словами: «Поэт начинается там, где кончается человек»⁴¹. Заметим: не буржуа, не «человек массы», а просто вообще человек как таковой.

«Кончина человека» означает конец рационального организатора жизни. Не будет носителя мысли и нравственности, почитателя социальных норм. Исчезнет тварь в приличном галстуке с анемичной физиономией носителя культуры. (Недипломатичный современник Ортеги, французский философ Жорж Батай именовал культурного европейского человека совсем уж нелестным обозначением «идеалистический засранец», *emmerdeur idéaliste*.)

В 1930-е годы Вальтер Беньямин писал о том, что идеи и материальные создания развитой западной цивилизации обретают в контексте культуры роль «волшебных явлений» и творений какой-то ненашей власти. Для описания этих явлений Бенья-

материального окружения (здания, коммуникации, предметы комфорта и прочее) приобретают начиная с XIX столетия такой властный и неотвратимый характер, что никак не удастся посмотреть на них с критического удаления.

Вскрыть фантасмагоричность окружающего мы более не можем. Критиковать и разоблачать уже не представляется возможным. Поэтому все попытки «критиковать действительность» с точки зрения разума и морали, включая гегельянские, кантианские и марксистские, утратили действенность.

Но есть один выход из этого сложного положения. Фантасмагоричность современной цивилизации, по мысли Беньямина, может быть отчасти преодолена одним, но очень сильным средством. Это опасное лекарство есть «шок». Имеются в виду сильные потрясения и изменения сознания, которые порождаются тремя видами «творческой» деятельности: первый — революция, подпольная работа, смертельно опасная игра на грани гибели, второй — преступление, подрыв законов и морали общества, третий — занятия новым искусством, искусством «богемным», антибуржуазным и антисоциальным, экспериментальным и бунтарским.

Итак, к середине XX века было предложено три рецепта избавления от общества, разума и культуры. Устранение человека — это рецепт Ортеги (выведенный, очевидно, из Ницше). Отказ от цивилизации и отступление к первоначалам человеческой истории, к магии и тайне дорационального человека или даже умного палеоантропоида — предложение Хайдеггера. Использование «шоковых» средств революции, преступления и нового экспериментального искусства (или антиискусства) — программа Беньямина. Все три концепции сформировались и развились до зрелых форм в 1930-е годы. Все три имеют основополагающий смысл для теории искусства XX столетия.

Ни один из названных мыслителей не думал о том, как спасти общество и культуру, как оправдать или поддержать цивилизацию, как усовершенствовать ее. Искусство не должно поддерживать истины и ценности данного нам общества на данном историческом этапе. Оно может состояться и сделать свое дело в том случае, если оно отвернется от человека (Ортега), возвратится к основам досовременной картины мира (Хайдеггер) или обратится к сильным потрясениям и шоковым средствам воздействия (Беньямин).

В дальнейшем предлагались вариации на обрисованную выше основную тему, например, в книге М.Хоркхаймера и Т.Адорно «Диалектика Просвещения» (1947). Авторы этого хаотичного, но впечатляющего наброска описывают просвещенную культуру европейцев, с ее логикой,

наукой и техникой, как новое видоизменение мифа⁴². «Myth is already enlightenment, and enlightenment reverts to mythology»*.

Первобытность, в этой перспективе, еще не закончилась. Или, быть может, она снова начинается. Орудия, технологии, идеи, ценности, методы мышления, которые призваны обеспечивать самосохранение «человека разумного» как такового (и его власть над «нечеловечной» природой), незаметным образом, но неотвратно ведут людей либо к гибели, либо к утрате пресловутой человечности. Иными словами, Культура движется обратно в лоно Природы, полагая, что строит свой собственный храм. Разум и мораль — эти предположительно высшие ценности, не данные Природе, но найденные человеком, — на самом деле суть некие хитрости, призванные вернуть блудных детей Природы, утешая их сказкой об их разумности, моральности и историчности, в лоно Вселенной.

Итак, в 1930–1940-е годы определились ключевые темы «диагностики цивилизации». В следующие десятилетия можно наблюдать разнообразные вариации основных тем и попытки сформулировать новые подходы в области теоретической мысли об искусстве и культуре.

По Сартру, человеческое бытие есть «ничто». Человек безнадежно свободен. Свобода, собственно говоря, идентична безнадежности. Деятельность двуногих бесперспективна, надежды неосуществимы, стремления в конечном итоге не принесут плодов. Именно поэтому «человек разумный» и должен быть человеком в полном смысле слова. То есть ему надлежит действовать так, как если бы ему предстояло заменить собой несуществующего Бога всеведущего и всепрощающего, Небесного Отца, всем нам недостающего⁴³.

Читатель легко узнает здесь традиционный стоический мотив европейской просвещенной культурности: человечность бессмысленна, культура не дает ничего, кроме тягот, Бог неведом и недостижим, нравственность условна, наука уводит в мир нечеловеческих сущностей и заставляет еще глубже усомниться в необходимости добра. На эти темы рассуждали уже умы Возрождения и XVII века, а Ницше превратил эти мотивы в «топосы» европейской мысли. Но теперь приходилось давать какие-нибудь практические рекомендации. И мы их видим. В Бога надо верить, моральные заповеди необходимо соблюдать, логику чтить и прочее. И дело не в том, что мы считаем какие-то нормы или истины несомненными. Ничего мы не считаем. Про Бога ничего достоверного не

* Миф уже есть просвещение, а просвещение возвращается к мифологии (англ.).

знаем, в человеческих способностях сомневаемся, цивилизации не доверяем. Мы разоблачаем и вскрываем противоречия, и в том наше главное дело. Но выполнять императивы цивилизованного общества все равно необходимо, не по причине их убедительности, а по соображению «меньшего зла». Нельзя не придерживаться элементарных норм этики и разума, иначе просто перестанешь быть человеком, и тогда будет еще во много раз хуже. В логике такого рассуждения легко узнать мысли, свойственные основоположникам новоевропейского мышления — Декарту и Спинозе. Сама традиция восходит, как известно, к античному стоицизму. Историческая реальность середины века заставила вернуться к этому наследию.

Вряд ли можно сказать, будто художники Европы верили в осмысленную целесообразность, в достижимость этического идеала либо в реальную воплотимость эстетических концепций. Они делали прекрасные и нравственно полноценные произведения именно по принципу «меньшего

зла». В мире смысла нет, человек не есть смысл, и в то же время в нем заключен смысл мироздания, ибо он единственный, кто этого смысла взыскует, — писал Альбер Камю в 1942 году. А отсюда следует, что необходимо вести себя и действовать таким образом, как будто смысл мироздания существует, и он понятен или доступен нам, людям, носителям разума и нравственности⁴⁴.

Мы понимаем, что мы ничто, а потому у нас есть некое «ничто». Есть смысл, надежда, а следовательно, и власть, и центральное положение во Вселенной. Мистически настроенный гуманизм экзистенциалистов и близких к ним умов охотно усваивал спасительные приемы умственной терапии, которые вовсе не были открытием Сартра или Камю. Речь идет о глубоко укорененной традиции Нового времени. Она присутствует уже в трагедиях Шекспира и философских размышлениях Монтеня.

Вообще говоря, мыслители вроде Сартра или Камю не были строгими умами. Что же делали строгие умы, преданные фактам, а не интуиции и недоказуемым озарениям? Корифей структуралистской антропологии Клод Леви-Строс обращал пафос своих изысканий в области



КАРЕЛ АППЕЛЬ
БЛЮЗ В НОЧИ
1964

ритуалов, верований, систем родства и прочих элементов неевропейских «туземных» культур против европоцентризма. Он критиковал так называемый «антропологический сон» западного сознания.

Было заявлено, что знание и мышление Европы не может игнорировать опыт других культур. Леви-Строс утверждал, что целью гуманитарных наук является не конституирование человека в качестве Хозяина Вселенной, а его реинтеграция в природу. А это и есть, по его утверждению, главная задача «примитивных» культур⁴⁵.

Вообще пафос Леви-Строса довольно традиционен для Запада, где уже не одно столетие практиковался этот теоретический ход. Заявляется, что дело общества и культуры проиграно, что «цивилизация в тупике». И тут вспоминают о «добром дикаре» или о прачеловеке, о досовременном, подлинном, неиспорченном существе. Сама эта логика отличается известным лукавством. Восстановление забытых и запретных пластов мышления (например, связанных с сексом) должно было отменить некоторые постулаты просвещенной цивилизации, но укрепить саму цивилизацию. Оставаться просвещенными европейцами, но уметь ценить духовные измерения дикарства, безумия, эротических трансов, энергетики «цветных» рас. Семена экологических, феминистских и мультикультуралистских верований конца века были готовы к прорастанию.

Дух человеческий (имеется в виду интеллект западного типа) доказывает свою состоятельность в ходе отважного разоблачения своей несостоятельности. Умение черпать энергию и бойцовский настрой из беспощадной критики языка и религии, истории и общества — вот о чем говорят искусство и мысль Запада в середине XX века.

«Диагностика цивилизации» осуществляется с демонстративной прямолинейностью и лукавой наивностью в американской литературе, которая вырабатывает новый массовый жанр — научную фантастику. Рэй Брэдбери и Курт Воннегут ставят те самые проблемы, которые мы находили в философских формулировках Хайдеггера, Ортеги, Бенямина. Разбираются все исторически известные версии модернизации общества: научно-техническое, политическое, идеологическое, религиозное осчастливливание.

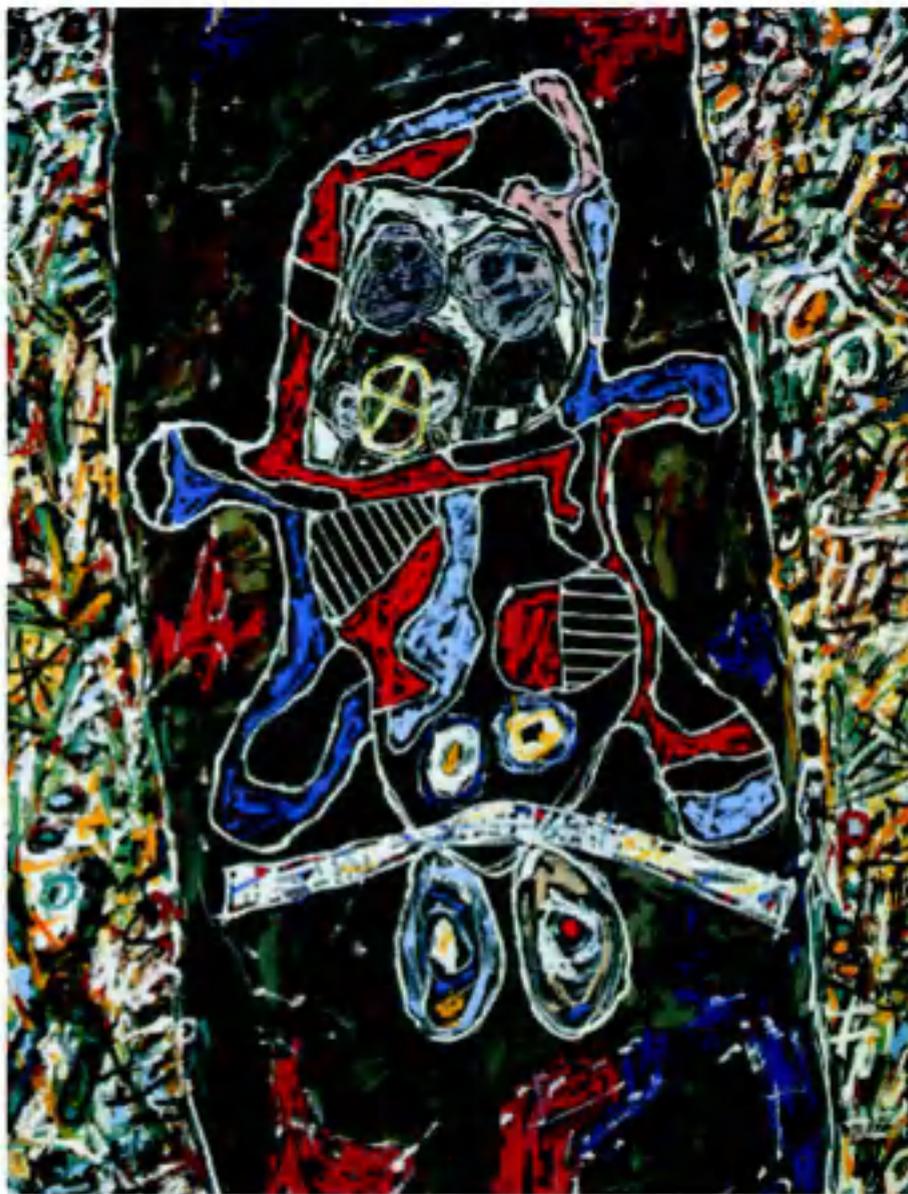
Проще всего, незамысловатее всего, энергичнее всего высказывались о проблемах современной цивилизации, как легко догадаться, американские писатели XX века. Курт Воннегут в своих гротескно-фантастических книгах регулярно описывает ситуации, когда экономика и политика, социальная система людей рушатся. Их связи расстраиваются, рассудок деградирует, мораль гибнет, эстетика доходит до бреда. Причины могут быть разные: агрессия фантастических марсиан («Сирены Титана»), самопроизвольное разложение общества («Фарс»), научные

открытия, оказавшиеся в руках свирепых безумцев и недоумков («Колыбель для кошки»), мировая война с ее всеобщей деградацией («Бойня номер пять») и прочее. Исходя из этой посылки, нелепо думать об искусстве, которое предназначено утешать, возвышать и просвещать людей. Напротив. В мысленных экспериментах, то и дело устраиваемых Воннегутом, искусство «добывает» общество, цивилизацию и ее запутавшихся и никчемных обитателей. Дело искусства — либо оставаться в стороне и делать свое отдельное дело, пока цивилизация приканчивает себя сама, либо даже помогать человеческой цивилизации заниматься ее прямым и главным делом — самоуничтожением.

Пафос воннегутовых афоризмов и эффектных «философских рассуждений» очень близок к пафосу радикального антиискусства XX века. Деяния, акции, артефакты и тексты дадаистов и неодадаистов, как известно, сводятся в основном к нехитрому тезису: «Что, плохо вам? Поделом. А мы еще хуже сделаем». Воннегут практически в каждой из своих книг хотя бы разок разделяется с искусством именно по этой нехитрой схеме. Он сам в течение десятилетий был активным художником-графиком. Рисунки Воннегута отличались своего рода инфантильным «неуважением к старшим» и стремлением развенчать основные нормы культурного человечества и показать их идиотизм и никчемность.

В романе «Завтрак для чемпионов» (1973) писатель выступает в роли гида и комментатора для инопланетных существ, растолковывая космическим чужакам основные моменты жизни и правила общественного бытия земных людей. Эти основные моменты и правила представлены в духе «объективной нелепости», а графические иллюстрации самого Воннегута на полях книги начинаются с изображения анального отверстия человека и женского производительного органа. В самом деле, как растолковать существам иных миров способ функционирования земного организма и его размножения? Посылая корабли в космос, правительства и ученые XX века помещали там прочные титановые таблицы с обобщенными изображениями Солнца и Земли, мужчины и женщины и других основных фактов, явлений и представлений обитателей Земли. Воннегут издевательски подхватывает эти обращения к Вселенной и предлагает инопланетянам прежде всего посмотреть на те части тела, которые на уличном жаргоне американцев именуются asshole и beaver.

Мировая известность Олдоса Хаксли восходит к его антиутопическому роману «Дивный новый мир» («Brave new world», 1932). Подобные разоблачения цивилизации и иронические пророчества о конце истории, о впадении в состояние всеобщего самодовольного бреда и любования своей технологией, своей запрограммированной сексуальной свободой и своей принадлежностью к одноклеточным особям большого



ЖАН ДЮБЮФФЕ
АВТОМОБИЛЬ НА ЧЕРНОЙ
ДОРОГЕ

1963

манипулируемого социального муравейника создавались несколько раз на протяжении Нового времени. Опыты в этом роде предпринимали Монтень и Дени Дидро, английские романтики и Федор Достоевский, а также Евгений Замятин.

Главный философский эксперимент Олдоса Хаксли был основательно заострен против европейского искусства последних столетий. В 1954 году выходит философское эссе «Врата восприятия» («The Doors of Perception»). Оно посвящено проблеме наркотического изменения сознания и восприятия. Огромное место занимают там воспоминания о произведениях искусства — от Боттичелли до Ван Гога. Однако столь пристальное внимание истории искусства уделено, скорее, для того, чтобы заставить усомниться в ее сущности.

Дело в том, что опыты с мескалином привели Хаксли к выводу, что некоторые наркотические вещества вызывают у людей отключение от социальной осмысленности вещей и ощущение самоценной значимости и великого смысла «самих вещей», по ту сторону их культурных коннотаций. Олдос Хаксли сравнивает такое видение мира с первым взглядом библейского Адама на Господне творение и ссылается на мистический опыт видения «таковости» или «есть-ности» (примерно так можно передать по-русски употребляемое Хаксли немецкое слово *Istheit*, рассмотренное в писаниях Майстера Экхардта).

Писатель, ставший добровольным «подопытным кроликом» в лабораторных исследованиях наркотических веществ, описывает свои восторги проникновения в Единое, в Данность, в *Istheit*, а результат очевиден. Преображенному взгляду нет дела до картин, скульптур и прочих изделий рук человеческих. Хаксли признает, что знаменитые шедевры и гениальные творения великих мастеров приближаются к тому Единому и Вечному, которое возникает перед взором мистика или пожирателя мескалина. Но на кой ляд, в сущности, нужны все эти Боттичелли и Сезанны, если глотнувший мескалина и вовсе не одаренный в живописи человек может увидеть в своем стуле и в своих серых брюках бездну смысла и «лабиринт бесконечно значимой сложности», как сказано в книге? Не нужно слов и книг, картин и зданий, не нужно рисовать и даже не нужно уметь говорить, чтобы находиться в блаженном мире.

Хаксли лукав и осторожен, когда дело доходит до выводов. Он делает вид, будто предоставляет делать выводы самому читателю. Но никто иной, как он сам, predetermined их. Они для искусства убийственны. Ощущение нетленной красоты, великого смысла, таинственной целостности вещей, находящихся здесь и сейчас и абсолютно значимых сами по себе, обусловлено, как он настойчиво повторяет, определенными биохимическими процессами и констелляциями в мозгу и других органах

человека. Ничего более. Но в таком случае высокопарные фразы о величии искусства, о тайне и глубинности зрения художника, о пророческом смысле картины или книги следует вообще выкинуть из нашего обихода и поскорее забыть насовсем. Если целенаправленные изменения дозировки и графика приема средств позволяют до известной степени контролировать экстазы и соприкосновения с «высшим опытом», то много ли стоит само это пресловутое «духовное начало»?

Философы европейского круга очень утонченно и безнадежно мыслили о невозможности, ненужности, исчерпанности, сомнительности искусства и литературы. В этой связи надо вспомнить Хорхе Луиса Борхеса. Этот уроженец Буэнос-Айреса был человеком двуязычным, ибо английский язык был в такой же степени его родным языком, как и испанский. Не только его изощренная филологическая образованность, но и изысканный нигилизм мыслительных схем и парадоксов роднят его не с литературными гигантами и философскими кумирами Северной Америки, а с представителями традиции меланхолического, скептического, в высшей степени безнадежного, но притом рафинированно отточенно-го мышления Западной Европы.

В повестях и новеллах Борхеса («Бессмертный», «Книга Песка», «Вавилонская библиотека» и других) воплощается недоумение, шок и боль от «невозможности быть собой» и «невозможности сказать свое слово». Все варианты «меня» или «его» уже возникали, все слова сказаны, все книги написаны. Все открытия сделаны и откровения состоялись. Единственное, что остается художнику, — это повествовать с наивозможным мастерством о том, что любые повествования всегда таинственно неистинны, то есть, в сущности, невозможны и недостойны.

Недаром перед мысленным взором Борхеса постоянно возникали такие воображаемые системы смыслов, в которых, так сказать, есть все обо всем. Это может быть «Книга Песка», волшебная или дьявольская игрушка знаков, содержащая в себе непознаваемое количество страниц и вечно другая, отчего и не найти в ней ни первой, ни последней страницы и не вернуться к странице, которую только что смотрел, но потом закрыл. Это может быть воображаемая «библиотека всего», где содержатся тексты обо всем, все возможные слова, в том числе и те, что покажутся нам безумными и пустыми (но на самом деле обозначающие некие смыслы, открытые для одного читателя, но закрытые для другого).

Под конец хотелось бы вспомнить большого художника Запада, который воплотил центральную философскую установку Нового времени с огромным мастерством, с тонкой иронией и подкупающей естественностью ненатужного виртуоза, которому не приходится ломать себя (впадая в идеологию, обнимая религию либо отказываясь от того или

другого). Речь идет о Федерико Феллини. Завораживающая магия искусства кино (более гипнотическая, нежели магия слов либо магия неподвижных визуальных объектов) помножилась на его природный артистизм и органическую мудрость. Разумеется, одной из его главных задач было сказать о парадоксе произведения искусства и мира художника.

Фильмы «Сладкая жизнь» и «Восемь с половиной», «Репетиция оркестра» и «Корабль плывет» посвящены работе художника, творческому делу и возникающему перед нашими глазами произведению искусства (музыкального или кинематографического). И всегда возникает странность. Искусство не получается, художник бессилён, творчество как креативный акт сомнительно и в лучшем случае бесполезно. Тем не менее Феллини делает фильм, то есть произведение искусства, повествующее о том, как странно и бесполезно это сомнительное занятие — предаваться искусству и пытаться «творить» или «заниматься творчеством».

В этом смысле Феллини был единомышленником литераторов, художников и философов Запада — от Сартра до Борхеса, от Пикассо до Джакометти. Они все дружно пытались выразить в своих произведениях мысль о том, что искусство невозможно, что «сказать слово от себя» есть занятие пустое и бесполезное, ибо общество обанкротилось, история зашла в тупик, человек провалил экзамен на человечность. Существует только один выход из положения: с большим мастерством и тонким юмором, с вдохновением и глубоким знанием жизни и человека показывать тот факт, что мы ничего не можем показать, ничего не способны сказать истинного или прекрасного. Иначе говоря, перед нами великолепное художественное высказывание о невозможности, нелепости, сомнительности художественного высказывания — **ИСКУССТВО ПОВЕСТВУЕТ О ПОРАЖЕНИИ ЧЕЛОВЕКА ЯЗЫКОМ ПОБЕДЫ И СОВЕРШЕНСТВА.**

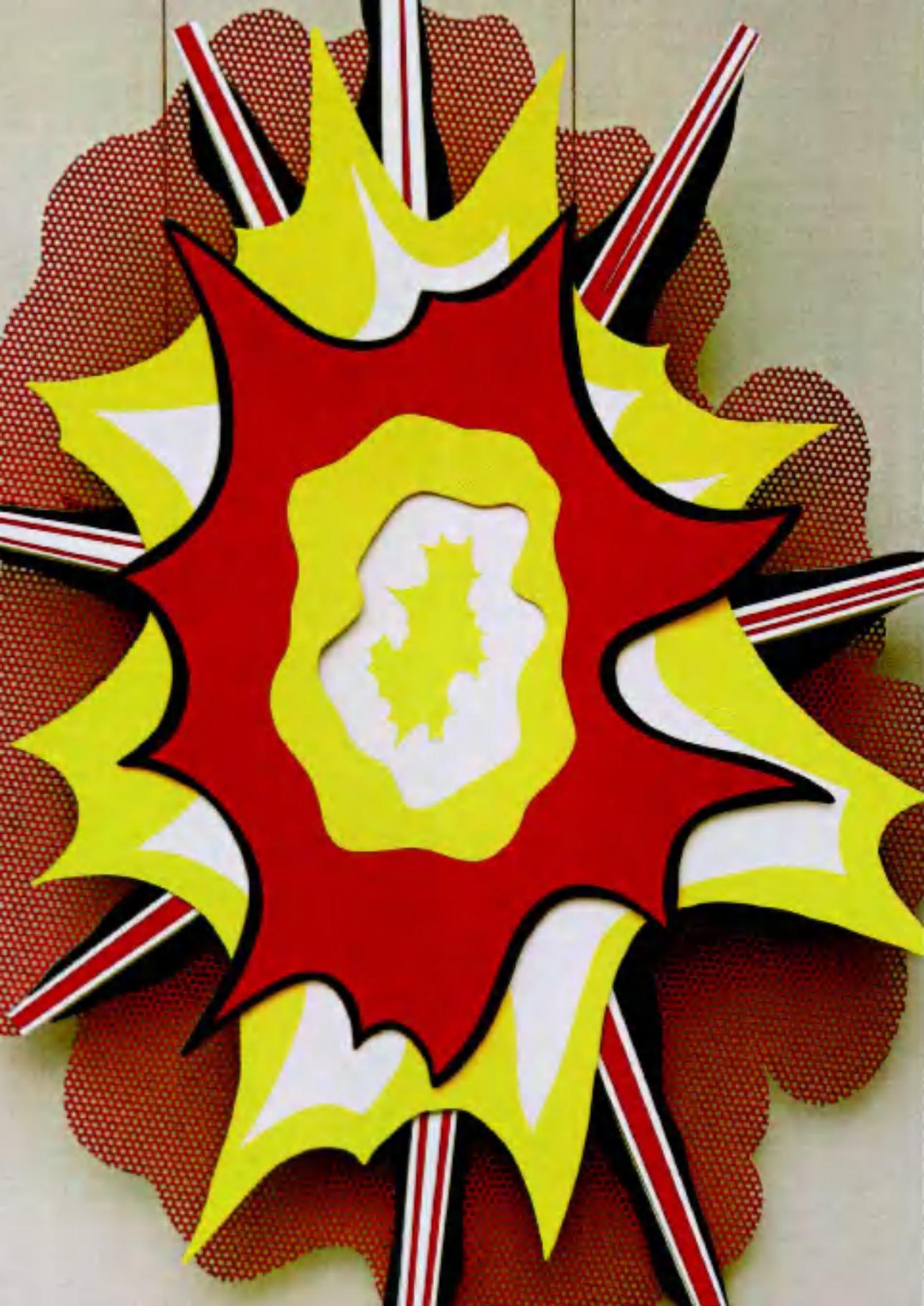
Как это ни странно, мы нашли примеры того, как можно выполнить столь затруднительную и опасную задачу. Более того. Выполняя эту удивительную задачу, некоторые гениальные мастера создали истинные шедевры.

Этика, эстетика и прочая ерунда —
просто их женская прислуга.

Владимир Маяковский

ГЛАВА ТРЕТЪЯ
ЗВЕЗДА ЗАПАДА





СОБЛАЗНЫ ПОСТМОДЕРНА

Джаспер Джонс в 1955 году запечатлел посредством довольно сложной живописной техники (энкаустика, масло, коллаж) американский флаг в размер холста. Тем самым ставился философский вопрос: что это здесь такое — сам предмет или картина, запечатлевшая предмет? Артефакт был явно предметен, он был столько же вещью, сколько и изображением этой самой вещи¹.

Возникает впечатление, что художник, по сути дела, отвернулся от мифологии «американизма». Она давала художникам Америки огромную энергию, но притом отнимала интерес к сложным и неоднозначным вещам. Она требовала не ломать себе голову по поводу нерешенных человечесеством и, вероятно, неразрешимых проблем. Живи проще, счастливее будешь.

Джаспер Джонс нарушает этот принцип. Молодой американский художник вдумывается именно в сложную и старинную, да к тому же еще наверняка неразрешимую проблему эстетики. Эта проблема была поставлена в древности Платоном. Древнегреческий мыслитель стал впервые говорить о том, что отображение жизни, запечатление реальных вещей в похожем виде недостойно настоящего искусства. Подлинное искусство создает новые вещи, а не копирует существующие. Но люди этого не умеют, а умеет только Бог. Портретист людей и вещей, хроникер событий — это не вольный художник, а культурный невольник реальных фактов. Нельзя считать его подлинным творцом.

Не следует ли отказаться от изображений и пытаться делать вещи как таковые, то есть перейти от отображения жизни к творчеству самой жизни? Американская натура и традиция требуют «честности в бизнесе». С точки зрения этой чуть ли не врожденной этики, «бизнес» европейского искусства был лукав и обманчив. Европейцы спасались с помощью хорошей дозы эстетизма и культурного снобизма от неразрешимых проблем истории. Художники претендовали на тонкие намеки, на философичность, подлинный художественный вкус и прочие достоинства. Это нечестно, если иметь в виду все то, что мы узнали о себе самих.

Аргументы против писания картин грозно выходили на арену общественного внимания и казались непобедимыми. Это происходило и в Европе, и в Америке. Но американские художники и теоретики, как

РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН

ВЗРЫВ №1

1965

Фрагмент



ДЖАСПЕР ДЖОНС
ТРИ ФЛАГА
1958

При этом Джаспер Джонс с удовольствием прибегает к приемам, которые дают зрителю понять, что «тут не картина», не «кусочек живописи», который можно смаковать и с удовольствием разглядывать. То, что видит глаз зрителя, — это не Image, не претворенный искусством мотив реальности (или внутреннего мира), превращенный в «чудо искусства». Это не музейный экспонат, не «шедевр». Напротив, перед нами находится собственно предмет: флаг США с его полосками и звездочками, таблица арифметических цифр (картина 1959 г.), затем мишень для стрельбы и прочие вещи, они же — знаки.

Ловко он это делает или неуклюже, но ясно, что художник пытается увернуться от беспощадного исторического парадокса. Художественность позорна, нехудожественность недопустима. Что делать? Ответ гласит: экспериментировать с художественностью, с артистизмом, но выводить их за пределы музейной эстетики. Не нужны более культовые объекты эстетического поклонения, музейные «иконы». Картина на стене, статуя на постаменте — это все долой. Мы берем обычный предмет. Зрителю даются ясные указания, что ему не следует искать в произведениях неких духовных глубин и вершин. Скорее, он найдет мусор и чепуху реальной жизни: нелепости и накладки, случайности, грубость и некрасивость обыденности.

Понятно, о чем хочет сказать произведение нового искусства-неискусства. Хватит слушать этих высокопарных врунов, этих великих маэстро. Делакруа и Ван Гог, Кандинский и Поллок и другие наптели с три короба, и надо положить этому конец. Искусство — это вовсе не то, что они говорили. «Духовные искания» и «прозрения сущностей» оказались то ли надувательством, то ли произвольным самообманом.

известно, были решительнее и напористее, чем их европейские собратья.

Вообще говоря, красивая и качественная, фактурная и бравурная, тонкая и виртуозная живописная техника очень привлекала Джаспера Джонса. Он пользуется довольно сложными приемами, пишет субтильной или виртуозной кистью, он как будто перенимает культуру письма европейского типа. Если внимательно рассмотреть его картины с флагами или цифрами, то можно найти там тонкие и «вкусные» нюансы, сложную фактуру и другие признаки настоящего музейного искусства.

Жизнь есть жизнь, вещь есть вещь, а искусство существует для того, чтобы констатировать элементарные и несомненные факты бытия. Примерно в таком смысле друзья и критики сразу же и стали осмыслять экспериментальные «картины-вещи» Джаспера Джонса.

Преклонявшийся перед живописцем Джон Кейдж (музыкальный новатор и один из создателей нового вида визуальных искусств — перформанса) описал метод работы Джаспера Джонса. Кейджа восхищало и подкупало в работе Джонса то, что в ней как будто вообще не было пресловутого «артистического начала»².

Лживость старого мифа о чуде искусства заключалась, как думал Кейдж (и, вероятно, сам Джонс), в том, что искусство отделялось от жизни. Искусство, как его трактовали искусствоведы и прочие обманщики, — это создание возвышенных иллюзий, это истории о волшебниках кисти и богах резца с их невысказанно глубокими и совершенными творениями; иначе говоря, старые сказки или слегка освеженные выдумки.

Жизнь — это совсем другое. В жизни мы зарабатываем деньги, растим детей, убираем квартиру, едем в отпуск и прочее. В жизни нет ничего художественного. Жизнь не похожа на музей.

Почему бы, наконец, не сделать искусство частью жизни? Чтобы оно говорило вещами, знаками, образами жизни? Разве вещи и факты реальной жизни не есть произведения искусства? Предметы, действия, ситуации реальности — они ведь ближе, интереснее нам, чем музейные картины и окутывающие их мифические повествования о гениях, шедеврах, стилях.

Так появляется, в облики живописи или не-живописи, новое искусство без шедевра, без художника, без музея. Искусство, которое хочет быть частью жизни — но не придуманной жизни высоких помыслов, а реальной жизни с ее хаосом, случайностями, некрасивостями. Притом современной жизни, с ее неистовым ритмом и ее технологиями. Р.Раушенберг, К.Олденбург и Р.Лихтенштейн пополняют ряды нового анти-музейного движения, привнося в него свои акценты и методы.



ДЖАСПЕР ДЖОНС
МИШЕНЬ С ГИПСОВЫМИ
СЛЕПКАМИ

1960



КЛАС ОЛДЕНБУРГ
НАПОЛЬНЫЙ ГАМБУРГЕР
1962

Дело не в средствах, так что специальной оппозиции против живописи тут не было. Можно и кистью писать, а можно и не писать. Средства (медии) художника не ограничены. Главное — произведение должно вводить нас в средоточие потребительского общества с его вещами и массовыми коммуникациями.

Уорхол изображает товары массового спроса и долларовые банкноты, звезд кино, физиономии сенсационных личностей разного рода, аварии на дорогах, бутылки кока-колы и другие сюжеты, демонстративно принадлежащие к сфере самой пахучей массовой культуры. Живописание в обычном смысле (как эстетический, освященный музейной мифологией акт) здесь, разумеется, отсутствует. Умелое и основательное выделение живописной фактуры, которое увлекало Джаспера Джонса, даром не нужно Уорхолу. Чаще всего берется фотография и посредством каких-либо технических приемов воспроизводится множество раз либо увеличивается до огромных размеров. Если изображение пишется кистью, то это полугладкая условная скоропись, как в рекламных щитах. Принцип тиражирования (один из принципов массовой культуры) строго соблюдается, и довольно часто применяется техника шелкографии.

Характерным образом Уорхол объявляет, что хотел бы сделать-ся машиной и видеть вокруг себя также машины, и чтобы все люди думали и чувствовали бы одинаково, и всем были бы приятны вещи вокруг них. Уорхол предлагает искусству не играть в героизм, не противостоять данному типу цивилизации, не приставать к современному человеку с напоминаниями о «вечных ценностях» и «великих истинах». Они, быть может, даром не нужны этому самому человеку. Лучше подружиться с ним, но не настырно и истерично, как идеологи (любовь которых к людям столь же отвратительна, как и ненависть). Художнику и интеллектуалу

Главным действующим лицом в новой истории американского искусства по праву считается Энди Уорхол. Вскоре после 1960 года он становится лидером так называемого поп-арта. Для Уорхола такой ход был более органичен, чем для других, поскольку он по образованию и призванию был не художником-живописцем, а дизайнером (в смысле fashion designer) и специалистом по моде и рекламе. Поп-арт — это движение, направленное против картины, против музея, против эстетизма. Техника в поп-арте не важна: можно использовать фотографию и печатную графику, шелкографию или живопись.

надлежит быть отстраненным, ироничным, прохладным и благодушно безразличным. To be cool — вот выход из положения³.

Провозглашается программа новой хладнокровной беспардонности, «coolness». Она гласит, что человеку дано жить ныне в созданной им самим культуре гамбургеров, реклам, телевидения, глянцевых обложек, синтетических материалов и массовости (в том числе и массовой культуры), а не в мире мифов, прозрений, духовности, высоких помыслов, вечных ценностей, вселенских таинств и музейных шедевров. Про вкус, прекрасное, духовность и культуру пора забыть. Жалко это или не жалко, но деваться некуда. Культурное общество само обесценило и опозорило свои «вечные ценности».

Не надо пытаться раздуться в вола высокой культуры, надо научиться быть естественной, бойко приплясывающей лягушкой большого города. Не делать умное лицо, не нападать на истеблишмент. Не считать себя лучше прочих. Да кто я такой, чтобы думать, что я лучше других? — спрашивал Раушенберг в своих литературных опытах. «Я хотел бы, чтобы все думали одинаково», «У машин меньше проблем. Я бы хотел быть машиной...»⁴ — это слова Уорхола из его известного интервью. Машина в самом деле не воображает о себе невесть что, а послушно выполняет те операции, для которых предназначена.

Отказ от музейного шедевра и от живописания картин, претендующих на статус шедевра, становится требованием нео-дадаистов, мастеров инвайронмента, ассамбляжа и хэппенинга в Америке и Европе.

ЭНДИ УОРХОЛ
КОРОБКИ МЫЛА «БРИЛЛО»,
ПЕРСИКОВ «ДЕЛЬ МОНТЕ»
И КЕТЧУПА «ХАЙНЦ»,
СТОЯЩИЕ ДРУГ НА ДРУГЕ

1964





ЭНДИ УОРХОЛ
МЭРИЛИН
1967

После скандально знаменитых диверсий против высокого искусства, предпринятых Джоном Кейджем и другими в 1950-е годы, Алан Капроу обобщает программу антикультурной революции в Нью-Йорке. Он апеллирует к американскому здравому смыслу и сам доводит этот здравый смысл до абсурда⁵.

Сводить функцию визуального искусства к нанесению красок на прямоугольные куски холста или бумаги, сидя в мастерской; затем нести «шедевр» в галерею или музей, чтобы устраивать там своего рода ритуал поклонения, взирая на прямоугольник с пятнами краски, — это ведь порядочная нелепость, если посмотреть со стороны, — заявил Алан Капроу. Теперь эта мысль буквально носится в воздухе. Нечто похожее говорят Пьеро Манцони в Милане, Пьер Рестани в Париже. Искусство — это что-то другое. Не надо нам сказок о священнодействи-

ях художника, о его особой тайне. Приготовление макарон художником, бритье физиономии или почесывание в затылке — вот вам и искусство. Почему нет? Искусство есть все то, что выполнено художником. Это не обязательно картина. Даже, скорее всего, искусство не есть картина, не есть скульптура. Люди сами убили мифы об искусстве, шедевре и гениальном творце. Что угодно, только не картина в раме на стене, не скульптура на постаменте.

Европейцы и в этой области не хотели отставать от американцев, но вносили в теорию и практику «искусства без искусства» свои специфические акценты. Ив Клейн провозгласил в 1957 году Синюю революцию и последующее господство Пустоты. «Подвижная скульптура», состоявшая из 1001 воздушного шара, была запущена в голубое небо. Демонстрировались ослепительно синие холсты. В 1958 году была выставлена Пустота, *le Vide*, то есть, выражаясь обывательски, не было выставлено ничего, а выражаясь более философски, было продемонстрировано Ничто⁶.

Вероятно, это было своего рода масскультовым откликом на модные философские идеи того времени. Более всего трепет культурной публики вызывал Сартр своей культовой книгой «Бытие и Ничто». Художник Клейн как бы встал на позицию человека с улицы и говорил: да что вы там пыжитесь со своим экзистенциализмом? Что вы сочиняете

непонятные книги и людям забиваете головы? Сотни страниц написали про Ничто, курам на смех, а на самом деле все просто, господа философы. Ничто — это когда мы приходим куда-нибудь, а там ничего нету, пусто. Вот и вся философия. И Сартр напрасно мудрил.

Художник как бы имитирует ухмылку «человека с улицы» и «массового сознания» в адрес господствующих представлений. (В описанном выше случае — в адрес знаменитого и культового мыслителя.) Ухмылка массового сознания над высококолобыми интеллигентами, над их эстетикой, психологией, антропологией, над их структурализмами и постструктурализмами и прочими вещами — это очень широко распространенный в новой Европе концептуальный ход. Заметим, что это ход двусмысленный. Чтобы тонко и на парижский лад умно иро-

низировать над философами, писателями, властителями дум и кумирами интеллектуалов, надо самому владеть материалом.

Ив Клейн любил и артистично воспроизводил ауру «парижского вернисажа». Достаточно указать на изысканные акции 1960 года, именовавшиеся «Антропометриями». Они происходили в атмосфере бомонда, там собиралась аристократическая и артистическая публика в вечерних туалетах и смокингах, играли хорошие оркестры, а лучшие натурщицы, как звезды сцены, священнодействовали перед аудиторией, пластично купая свои обнаженные тела в краске неземной синевы и отпечатывая затем на холстах свои голубые подобию, как бы имитируя своей отчужденной голубой наготой машинную, нечеловеческую природу механического валика для краски.

Это зрелище было, с одной стороны, в высшей степени эстетизированным и сугубо парижским, то есть насыщенным смыслами культуры и социальности. С другой стороны, оно было издевательски профанирующим. Рафинированный и образованный зритель (а из таких в основном и состояла аудитория) должен был понимать, что к чему. Профанировались религиозные сверхценности, связанные с идеей «нерукотворных изображений», а именно плата Вероники и так называемой Туринской Плащаницы, на ткани которой чудесным образом запечатлена форма тела Спасителя, снятого с креста.



ЛЕОНИД СОКОВ
ДВА ПРОФИЛЯ

1989



ИВ КЛЕЙН
АНТРОПОМЕТРИЯ
(ANT 146)

1960

Ив Клейн соединил вместе основные компоненты этого мифа: цвет небес, голубизну духовных эманаций и отпечатывание человеческого тела на ткани. Но это было сделано для того, чтобы создать весьма профанное и в высшей степени вольнодумное зрелище. Художник имитировал ухмылку циника из подворотни, оголтелого антисоциального элемента. Но притом сразу было видно: он «свой», он посвященный, он на самом деле человек высокой культуры, а не просто тупой плебей.

«Культура не пройдет!» — как бы говорили бойцы неоавангардного фронта, городские партизаны Европы. Речь шла об отказе от обманчивых «богатств культуры», от дряни и подделки, от проваленных и бессмысленных идей высокого искусства, качества, идейности, гуманистических мечтаний о шедевре и гениальном прозрении. От всех тех ценностей и идеалов, которые превратились, как говорят, в опасную иллюзию. В 1960-е годы художники Запада поднялись на очередной «последний и решительный бой» с буржуазной системой, и более того — с любой общественной системой, любым типом социальности и культурности вообще. В этой борьбе как будто все средства были хороши, а прежде всего следовало смеяться и издеваться над претензиями высокой культурности.

Один из вдохновителей новых радикальных художников Э.Солломон риторически спрашивал о том, не пора ли отпустить восwoяси нашего извечного «стража» (имеется в виду — императивы высокого искусства) и дать возможность искусству стать частью жизни, какова она есть — со всеми своими случайностями, странностями, нелепостями, грубостями, дикостями⁷.

Таков был характернейший лозунг радикальных экспериментаторов второй половины XX века. Отпустите нас на волю! Отстаньте от нас со своим высоким искусством, своими картинами, музеями и прочей высокопарной дребеденью. Создавать искусство — это совсем не то, что думали отцы и деды.

Но тогда каким оно должно быть теперь, это самое искусство?

Один из самых скандальных и влиятельных художников послевоенной Европы Йозеф Бойс в 1965 году осуществил театрализованную акцию под названием «Как объяснить картины мертвому зайцу». Сам маэстро, обмазав лицо медом, расхаживал в течение часа по одной из галерей Дюссельдорфа, держа в руках тушку то ли зайца, то ли кролика, купленного в ближайшей мясной лавке. Слой меда на лице должен был, как заявили толкователи, знаменовать «позитивные блага», то есть знание и желание добра. Мертвому зверьку была прочитана при этом целая лекция о том, что такое современное искусство.

Мы можем только догадываться, о чем и какими словами разговаривал художник со своим «слушателем. Но в конце концов есть ли



ЙОЗЕФ БОЙС
КАК ОБЪЯСНИТЬ
КАРТИНЫ МЕРТВОМУ
ЗАЙЦУ

1965

Акция в Галерее Шмела,
Дюссельдорф

разница в том, какие именно мысли вкладывал художник в мертвые длинные уши? Будь то великие мысли или законченные глупости — результат один и тот же. Скорее всего, именно об этом и хотел высказаться художник, когда задумывал и проводил свою акцию.

Издевался ли Бойс над публикой, представив ее в виде этой покладистой, пушистой и ничего не понимающей тушки, которую можно только съесть и с которой невозможно на самом деле разговаривать? Или он посмеялся над теоретиками искусства, которые впустую изобретают и растолковывают публике свои мысли об искусстве? Или он был стопроцентно серьезен и ни над чем не потешался, а верил на самом деле в свои шаманские жесты и странные поступки, в свои встречи и разговоры с вещами, животными, предметами и субстанциями? Доподлинно установить это никто не может.

Новые художники, мастера «искусства после искусства» оставались все же отчасти «романтиками» в том смысле, что с помощью неодадаистских материалов и приемов придумывали некие интересные, увлекательные, притягательные объекты и ситуации. Более того, ситуации и объекты «искус-

ства после искусства» постоянно подсказывают, что аксиомы культурности все равно имеют место, что бы там ни говорили новые умы философии и новые подвижники «пост-арта».

В лошадях, каменных баррикадах, газовых горелках и нагромождениях мебели Яниса Кунеллиса зрителю хочется видеть некие глубинные смыслы, некое послание о материи и энергии, о человеке перед лицом космоса и истории. Художник отбрасывает картину, эстетику, пластическое качество, смысл, но в то же время он продолжает апеллировать к одному из мощнейших императивов культурности: к идее таинственной демиургии посвященного в особые тайны «жреца». Иными словами, он умудряется втаскивать через окно то самое, что было демонстративно выброшено за дверь.

Своего рода «стратегия денди» (высококультурное опровержение культурности) наличествует в знаменитой выставке английских поп-артистов под названием «This is Tomorrow», проходившей в лондонской галерее Уайтчепел в 1956 году, то есть еще за несколько лет до того, как американский поп-арт всерьез заявил о себе. Основная задача ее организаторов заключалась в том, чтобы подорвать привычную оппозицию высоких музейных ценностей, с одной стороны, и массовой культуры — с другой.

Главный экспонент этой скандально знаменитой выставки, Ричард Хамилтон показал не картину, а инвайронмент, в котором со-

четались позаимствованные из какого-то научного журнала диаграммы, репродукция с картины Ван Гога «Подсолнухи» и грубо написанные воспроизведения уличной кинорекламы с изображениями соблазнительных девиц и пошлых ужасов попсового кинематографа. Сам художник считал это произведение началом нового понимания искусства и расширения возможностей художественного восприятия⁸.

Красивой картине конец, музейная живопись умерла, дурацкие восторги перед глубинами смысла и вершинами мастерства, якобы наличествующими в покрытых красками прямоугольных поверхностях, более не актуальны. Вот о чем приблизительно стремились сказать людям новые художники. Но насколько можно им верить? Тот же Ричард Хамилтон после выставки 1956 года принялся за писание замечательно красивых картин в духе иронического фотореализма. Сам принцип красивой картины отвергал, но

картины писал, причем делал это тонко и красиво. И понимать этот факт можно каким угодно образом.

Критик Джермано Челант в конце 1960-х годов назвал новое итальянское искусство термином «арте повера» — «бедное искусство». Под «бедностью» понималось примерно то самое, о чем тогда часто говорили на Западе, то есть отказ от богатств культуры, от прекрасного, разумного и доброго. Не осталось ничего этого. Сокровища культуры оболганы, изгажены, скомпрометированы и утратили доверие⁹.

Примерно в том же духе думали «ситуационисты» во Франции. В эпоху тоталитаризма, идеологий, рыночных демократий, массовых коммуникаций и других фантазмагорий Новой истории не может быть таких вещей, как «шедевр», «картина», «гений», «музей». То есть все эти вещи вроде бы есть в жизни, но они существуют как механизм рынка, идеологии, обработки мозгов. Это ловушка. Свободный, подлинный художник не участвует в вакханалиях коллективного самоодурчивания.

Теоретические писания «ситуационистов» (Ги Дебор и др.) характеризуют культуру позднего капитализма на марксистский лад, как «отчужденную». Дебор и его единомышленники понимали отчуждение



ЯНИС КУНЕЛЛИС
БЕЗ НАЗВАНИЯ

1990

как тотальную зрелищность богатого и развитого общества с его инструментами воздействия на человека. Отсюда и призыв «вмешаться в зрелище и разрушить его».

Вмешаться в зрелище, которое генерируется университетами и театрами, музеями и журналами, архитектурными созданиями, книгами и лекциями нобелевских лауреатов. Вмешаться и разрушить. С помощью этих зрелищ власть управляет массами людей. Музей, опера, библиотека, театр, кино, радио и телевидение — орудия лжи и угнетения.

А следовательно, нужно убрать вредные излишества культурности, отвернуться от стихов и картин, музеев и театров и возвратиться к первоэлементам жизни. Джермано Челант именует их атрибутами «бедного искусства» и с удовольствием перечисляет: медь, земля, вода, реки, суша, снег, огонь, трава, воздух, камень, электричество, небо, сила тяжести и прочее. Ничего нехудожественного вокруг нас нет. Не надо только мольберта, тюбиков с краской, палитры и набора кистей, они стали символами обмана и угнетения. Не надо магических эффектов экрана. Театры, стихотворения с правильными ритмами и рифмами — все это долой. Очистив искусство от вредных вирусов, мы остаемся один на один с чистыми стихиями Вселенной и элементарными вещами нашего окружения.

Наступил «послекартинный» этап развития искусства — во всяком случае так стали говорить начиная с 1960-х годов радикальные теоретики «актуального искусства».

В 1960-е годы, в период студенческих волнений и бунтов, тезис о «конце живописи» приобрел политический смысл. Но придавать слишком большое значение таким декларациям вряд ли следует. Они были атрибутом своего времени. Они повторялись вновь и вновь, и формировались новые движения и философии искусства, которые делали вид, что живопись более не существует. Тем не менее она существовала, то есть возрождалась вновь и вновь. Можно было называть ее живописью после смерти живописи, живописью послекартинной эпохи, живописью в условном наклонении. Но почему-то обязательно находились художники, которым хотелось держать в руках кисть, размешивать краски или бросать на холст мазки чистых спектральных цветов. У них получалось, и неплохо, и вовсе не так уж редко — у Джаспера Джонса, Ричарда Хамилтона, Герхарда Рихтера и некоторых других мастеров «послекартинной» стадии развития искусства.

Мысль о том, что писать картины или делать скульптуры художнику не следует, победно распространялась по миру. Японцы и индусы, латиноамериканцы и поляки осваивают идеи и принципы Алана Капроу и Ива Клейна, Энди Уорхола и Джермано Челанта. С конца 1960-х годов к поискам экспериментаторов Запада пристально приглядываются и примеряются и художники России — Дмитрий Плавинский и Эрик



Булатов, Илья Кабаков и Иван Чуйков, Виталий Комар и Александр Меламид.

Нигде не существовало единого и общепризнанного взгляда на предмет. В Советском Союзе были и такие неофициальные или полуофициальные художники, которые продолжали писать картины и творить демиургический миф в духе авангарда или неомодернизма. Зверев, Краснопевцев, Нестерова, Шварцман останутся художниками картины, мазка, арабески, плотной или разреженной живописной ткани, геометрической знаковой конфигурации, вдохновенной импровизации, европейского вкуса. Для их оппонентов именно художественное качество было камнем преткновения, мишенью, причиной конфликтов и неприязни.

Решительно устранять «слишком человеческое» предлагает с середины 1960-х годов переселившийся в Америку выходец из Германии

ГЕРХАРД РИХТЕР
СТОЛ
1982



АРМАН
МЕЛКИЕ ОТХОДЫ
ОБЫВАТЕЛЯ
1960-е

Ханс Хааке. Он изобретает объекты и агрегаты, в которых действуют натуральные природные силы, причем из этих «машин природы» исключается как вмешательство человека, так и какая-либо рациональная или моралистическая интерпретация¹⁰.

Выполненный из плексигласа, непроницаемый для воздуха прозрачный куб, в который налито немного воды, испаряющейся снизу, конденсирующейся на стенках куба и стекающей вниз маленькими змейками, и так до бесконечности, — этот объект 1965 года начинает серию экспериментов с разнообразными силами и явлениями природы, вовлеченными в тот или иной замкнутый цикл, где они действуют (теоретически) вечно.

В искусстве германо-американца Хааке незаметны те эстетические и философские хитрости и премудрости, которыми отличаются французские (Ив Клейн) или английские мастера вроде Хамилтона и Крэга. Ранний Ханс Хааке наряду с Йозефом Бойсом — пример прямолинейного высказывания «от имени Вселенной». Он делает вид, как будто культуры людей нет и никогда не было, то есть мы можем спокойно пренебречь ее наличием. Люди ничего сами не придумывают, это природа говорит их голосами и делает что-нибудь их руками.

Культура, так сказать, есть особо изощренная и опасная для себя самой форма природной жизни. Она имеет способность и склонность к самоистреблению. (На эту тему, как мы помним, рассуждали Хоркхаймер и Адорно.)

Симуляция безучастности к делам и представлениям культурного человечества, позиция инопланетного наблюдателя и холодного естествоиспытателя получили определенные шансы в американском искусстве. Например, в лэнд-арте 1970-х годов. Роберт Смитсон, автор знаменитого «Спирального мола» длиной в 480 метров, выложенного из камней и земли на мелководье Соленого озера в штате Юта, исходил из того, что он смотрит на природу и людей как бы извне.

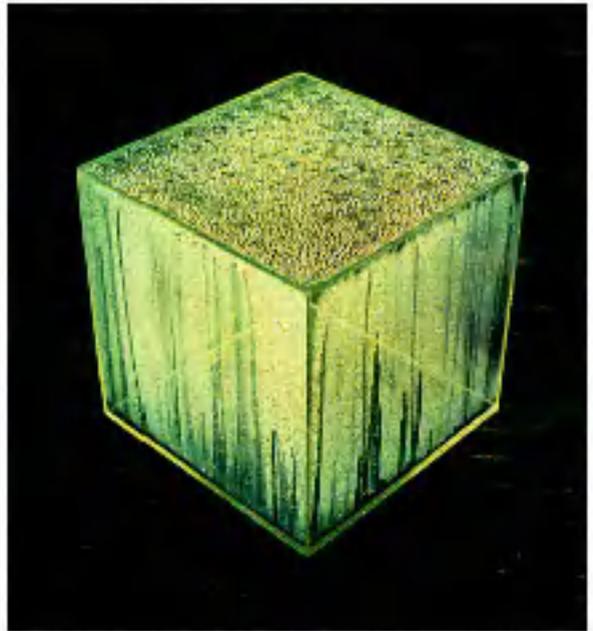
Он имитирует внеположное сознание, точку зрения космического пришельца. Лэнд-арт программно призывает к освобождению от прежней истории и прежней антропоморфности. Искусство, полагал Смитсон, обязано расстаться со своими человеческими корнями, с социальностью и психологичностью, и стать на подобающее ему место, в ряд космических стихий. Иными словами, не надо делать вид и самому верить в то, что человеческая культура — это нечто значимое или особенное в рамках мирового целого¹¹.

Образцом радикального отрешения художника от антропности остается обширная композиция из геометризованных изображений животных, выполненная Майклом Хайзером в Государственном парке Баффало-Рок (штат Иллинойс, США) в 1983–1985 годах. Очутившись на обрамленном лесными массивами участке земли, почти со всех сторон окруженном озерами и кана-

лами, нельзя не заметить поросших травой насыпей; но лишь с большой высоты, с птичьего полета или из космоса можно уяснить себе, что эти конфигурации могут обозначать паука, змею, черепаху и других представителей животного мира.

Тут перед нами не картина в музее. В принципе создания лэнд-арта предназначены для того, чтобы поселиться в них или пожить рядом с ними, походить по ним ногами, видеть их утром и вечером, зимой и летом. Соприкасаясь с объектами Смитсона или Хайзера, мы непроизвольно представляем себе такие процессы, как смена времен года, изменения земной коры, трансформации климата, старение гор, рождение или смерть рек и морей.

Новый художник не может идентифицировать себя с обществом, моралью, психологией, человеческими ценностями. Мы имеем за спиной такой опыт социальной жизни, который внушает нам глубокое недоверие к любым ценностям общества. Мы знаем, на какие дела способны массы и вожди, парламенты и диктаторы, политические партии и профсоюзы. Мы представляем себе, какие вещи творятся в обычной нормальной семье, в дружеских компаниях, в школах и университетах. Нам известна статистика преступлений, наркомании, семейного насилия и прочих подобных вещей. С социальными людьми,



ХАНС ХААКЕ
КОНДЕНСАЦИОННЫЙ КУБ
1963–1965
Объект



МАЙКЛ ХАЙЗЕР
ВОДЯНОЙ ПАУК

Земляная скульптура
в Государственном парке
Баффало-Рок, штат Иллинойс,
США

1983–1985

«правильными» и «приличными» людьми художнику не по пути.

Но притом художнику нельзя просто уйти и закрыть за собой дверь, стать голосом хаоса, дикости, звериности, безумия. Художник — он отчасти культурный человек, продукт цивилизации, а отчасти — руки, глаза и голос Вселенной, которая никогда не станет считаться с «человеческими ценностями»¹².

Это весьма характерная мысль. Ее часто повторяют на разные лады теоретики и практики искусства. Третья позиция есть мечта «двойных агентов». Они хотят забраться на корявую ель Вселенной и притом не уколоть себе чувствительное место, именуемое «человечностью».

Искусство вступило в этап острой самокритики. Отмена «красивостей» осуществлялась, как мы видели, разными способами: вызывающими антихудожественными акциями, манипуляциями с вульгарным «массовым вкусом», работой с предметами и субстанциями жизненного окружения. Радикальным методом устранения «художественности» оказались теории и практики так называемого минимализма.

Термин «минимализм» употребляется нередко в расширительном смысле, ибо его прилагают и к музыке Эрика Сати, и к радикальному авангардному дизайну (даже типа Баухауза). В узком смысле понятие «минимализм» относится к произведениям и идеям нескольких американских художников 1960–1970-х годов, среди которых особенно известны Карл Андре, Фрэнк Стелла, Доналд Джадд, Ева Хессе.

Сюжета, темы, персонажей в минимализме вообще не имеется. Язык минимализма требует ограничивать изображение самым минимальным количеством цветов, форм, линий, фактур. Предшественниками минимализма называли кубизм, геометрическую абстракцию Мондриана, а более всего творчество Малевича.

Лежащее лежит. Висящее висит. Блестящее блестит. Тяжелое имеет большой вес. Красная линия есть красная линия. Только об этом

и о других подобных истинах может сообщить нам произведение художника-минималиста. Все остальное неясно и обманчиво, ненадежно и сомнительно. И потому не признаются никакие «коннотации», никакие метафоры или символы. И уж конечно, никакого рассказа быть не может, как не может быть «идеи» в привычном понимании этого слова. Ева Хессе говорила, что предмет ее изображения — ничто, Nothing. Минималисты с радостью и облегчением пытались поверить в то, что они очищают искусство от Авгиевых конюшен вранья, мифологических завихрений и патетических поз.

Минимализм родился в Америке. Первым его проявлением обычно называют выставку «черных картин» Фрэнка Стеллы в Музее современного искусства Нью-Йорка в 1959 году, апогеем считается выставка 1966 года «Первичные структуры» («Primary Structures»).

Фрэнк Стелла какое-то время писал картины с однообразными параллельными полосами, которые располагались кругами, квадратами или как-либо иначе. Когда его вопрошали о том, что означают его картины, он говорил, что в них нет ничего, кроме краски на холсте. «Вы видите то, что вы видите». Он полагал, что это и была принесенная им хорошая новость, и удивлялся, когда замечал, что некоторые (а может быть, и многие) зрители оставались неудовлетворенными и требовали от картины более того, что они видят.

О воплощении неких личных переживаний, мыслей или состояний художника не может быть и речи. Разумеется, упреки в мертвенности и застылости, скучности и бессмысленности своим чередом сыпались на художников-минималистов. Но их значение в истории новейшего актуального искусства было с неизбежностью признано и теперь уже не подлежит отрицанию. Они были последовательны и честны, эти минималисты. Они прямодушно заявляли о том, что с помощью искусства невозможно и не нужно ничего говорить сверх того, что заключено в самой формальной данности произведения. Это именно для того, чтобы не врать и не притворяться «жрецом высших сил».

Искусство не есть послание от «человека творящего» — этому последнему нет более никакой веры, он полностью дискредитирован. Искусство — внеличное демонстрирование элементарных физических и оптических свойств реальности. Это и есть единственная форма



РОБЕРТ СМИТСОН
СПИРАЛЬНЫЙ МОЛ
Большое Солёное озеро,
штат Юта, США
1965–1970

достоверного познания мира, после того как все прочие идеи, надежды и проекты рухнули.

Отмена картины как таковой, отказ от музейности, неприятие понятий самовыражения и ценности творчества воплощались в различных формах. Кроме принципа «первичных структур», использовались и другие приемы и ходы. Например, технологически подкрепленные методики коллективного гипнотизирования.

В особенности эффективным оказался в этом смысле так называемый техно-инвайронмент. Речь идет о создании нового типа среды с помощью современных средств психологического воздействия, с привлечением музыкальных, театральных и электронных эффектов. В такой среде зритель перестает быть только зрителем и включается в коллективное переживание «нового волшебного мира».

Среди пионерских опытов подобного рода прославился нью-йоркский «Церебрум» 1968 года, вошедший в анналы новейшего искусства. Это было особым образом устроенное помещение, в котором посетители избавлялись от своей одежды, облачались в полупрозрачные фантастические покрывала и, лежа на удобных мягких помостах, слушали ритмичную музыку, прерываемую временами цитатами из трудов Маршалла Маклюэна, «пророка электронной эры». Облаченные в столь же пикантные покрывала, мимо них курсировали привлекательные «гиды» обоих полов, предлагая вниманию гостей разного рода занятные и магические предметы — зеркала, калейдоскопы, куски хрустала и прочее (то есть прозрачные и мерцающие предметы, употребляемые именно при магических манипуляциях и гипнотических сеансах). В воздухе распространялись волнующие ароматы, гостей приглашали танцевать на помостах, световые эффекты превращали пространство в волшебный, сказочный мир, а с потолка плавно спускались радужные пузыри.

Новое искусство техно-инвайронмента представляло собой синтетическое зрелище, в котором соединились приемы массовой культуры, технологии Диснейленда, сектантские ритуалы и практики эзотерического характера, психологические сеансы расслабления. «Психотронные комнаты» нередко устраиваются теперь на художественных выставках и в развлекательных комплексах. Они обслуживают определенные категории посетителей, склонных к «метафизическим» переживаниям и шаманским путешествиям души в «тонкие миры».

Произведение художника в рамках «актуализма» перестало быть объектом поклонения или предметом, который разглядывается издалека и получает свою долю культовых восторгов. Невозможно быть посторонним зрителем в гипнотических видеоинсталляциях Брюса Наумана: они окружают нас своими движущимися фигурами с разных сторон

или предлагают такие масштабы и мотивы, звуки и динамические ритмы, от которых негде укрыться в замкнутом помещении. Там человек становится не то соучастником смерти, рождения, страха, бреда, не то жертвой. Точнее сказать, игровым соучастником, игровой жертвой.

Таким образом, «человеческий фактор» был в какой-то мере допущен в экспериментальное искусство, но с одной оговоркой. Языки отвергнутой «культуры отцов» неприемлемы в принципе. Ценности и нормы любого рода не подлежат отныне подтверждению в искусстве. Искусство не занимается подкреплением идей религии, морали, политики, эстетики. Можно работать с какими угодно технологиями, жеста-

ми, объектами или ситуациями. Но только нельзя допускать, чтобы в созданиях пост-арта находили что-нибудь вроде любви и ненависти, рациональности или эмоциональности, проповеди хорошего вкуса или правильных идей. Нельзя допускать, чтобы эти «опасные инфекции» заводились в нашей жизни. Там, где начинается территория человеческих чувств, идей, убеждений, аксиом, надежд, страстей, возникает непролазное болото лжи, ненависти и манипуляции сознанием.

Если перефразировать знаменитый тезис Ортеги-и-Гассета — художник начинается там, где кончается человек.

Поэтому искусство нового типа (называть ли его «актуальным искусством», пост-артом или еще как-нибудь) не повествует о добре либо зле, не предлагает нам живописных достоинств, пластических качеств, формальной выразительности. Оно не предлагает истин или красот. Оно вообще о другом. Оно не о нашем. Наши человеческие заботы его не касаются. Иными словами, художники конца XX века на Западе более всего желают создавать то, что в моей классификации именуется «иноискусством».

Напомню читателю, о чем идет речь. Я различаю в новейшем искусстве такие разные вещи, как «иноискусство» и «антиискусство».

Антиискусство, будем считать, есть такое творческое деяние (жест, ситуация, объект, текст), которое стремится обидеть, задеть нормального общественного человека, подорвать его представления о хорошем и дурном, о красивом и некрасивом. Антиискусство воюет



ДОНАЛД ДЖАДД
БЕЗ НАЗВАНИЯ

1969



ФРЭНК СТЕЛЛА
БРАК РАЗУМА И ВСЯКОЙ
МЕРЗОСТИ

1959

с искусством. Антиискусство бросает вызов, доставляет зрителю (слушателю, читателю) некую неприятность — небольшую или побольше.

Иноискусство, напротив, не воюет с искусством. «Инохудожники» не находят причин делать это. Воевать с искусством означает косвенно признавать, что искусство опасно, что оно имеет в себе некий потенциал, что человек, общество и его культура означают нечто существенное (например, существенную угрозу). Поэтому художник-минималист или последовательный концептуалист не сражаются с искусством, человеком и обществом, а исходят из того, что таковые просто несущественны. Человек, с его обществом и моралью, его культурой, государством и прочими императивными системами, сам себя дискредитировал. Считаться или бороться с ним ни к чему. Человек, социум, культура, история, ценности цивилизованного человека суть такие исчезающе незначительные или сомнительные величины, которыми следует пренебречь.

Появление иноискусства и попытки художников создавать художественные высказывания не для человека и не от имени человека восходят в рамках XX века к известным экспериментам 1910–1920-х годов, к творчеству Марселя Дюшана и Курта Швиттерса. Законченные образцы иноискусства явились в самом деле типичными порождениями XX века¹³.

Предвестия и симптомы появления нового типа искусства отмечались и до того. Правда, это были не произведения как таковые, а скорее воображаемые эксперименты отдельных смелых мыслителей. Можно назвать Дени Дидро, Фридриха Шиллера, Фридриха Ницше.



ЦАРСТВО ИГРЫ

«Письма об эстетическом воспитании человека» Фридриха Шиллера появились в 1795 году. В этом романтическом наброске констатируется разрыв между «ужасным царством сил» (очевидно, космических) и «священным царством законов» (очевидно, культурных норм). Художник находится между этими двумя полюсами, и отсюда его огромные трудности и проблемы.

Художник время от времени ощущает, что он скован социальной необходимостью. Ему положено делать нечто красивое, общественно значимое, нравственно полноценное и так далее. Но очень может быть, что это ему не нужно. Он не верит людям, он понимает, насколько условны их нормы, мерки и представления. С какой стати он обязан высказываться от лица творящего человечества, если оно лживо и покрыто кровью, бессовестно и неумно?

Фридрих Шиллер как будто предвидел ту самую болевую точку, на которую нажимали Алан Капроу, Пьер Рестани, Ги Дебор и другие теоретики пост-арта второй половины XX века. Но Шиллер был некоторым образом сообразительнее своих духовных правнуков. Он понимал, что заговорить языком вулканов, небесных тел или диких зверей художник все равно не может. А если научится говорить, то сам окажется в трудном и опасном положении, ибо исключит сам себя из числа людей. Для кого тогда создавать искусство? Облакам на небе, геологическим силам под землей и животным на ее поверхности не нужны никакие искусства, ни классические, ни антиклассические, никакие иные.

Единственный способ решения этой дихотомии Шиллер видит в построении некоторого срединного царства. Он мечтает о появлении «радостного царства игры», которое освобождало бы человека от принуждения — как физического (природного), так и морального (культурного).

Искусство конца XX века проектировало и строило двойной храм, или, если говорить словами Шиллера, «радостное царство игры». Конечно, нам вольно ворчать на него и упрекать создателей новых языков искусства в том, что радости они дают нам маловато, что гораздо чаще они создают унылое, тоскливое, мизантропическое нечто. Но в «актуальном искусстве», как и в других типах и формах художественного творчества, налицо тот же самый разрыв между крупными

КЛАС ОЛДЕНБУРГ
ПАМЯТНИК ПРИЩЕПКЕ
В ФИЛАДЕЛЬФИИ
1976



СИНДИ ШЕРМАН
БЕЗ НАЗВАНИЯ
1990
Фотография

мастерами, с одной стороны, и мастерами второстепенными — с другой.

Крупные мастера не скучны и не мрачны. В их находках есть остроумие, изобретательность, дерзкая игра мысли. Это можно сказать о Хайзере и Хааке, Наумане и Хёрсте и некоторых других. Они пытались решить именно фундаментальную проблему Шиллера: как проникнуть в «ужасное царство сил» и вернуться назад, как высказаться внятными языком Логоса о немислимом и неопишемом Хаосе? Как отказаться от норм человечества, но не стать идиотом либо скотиной? Как проникнуть в Невозможное и все же остаться на этой стороне разлома, то есть не сойти с ума, не уйти в преступление, слабоумие или самоубийство? (И не стать мрачным параноиком, который разоблачает мировое зло и строит проекты спасения и вразумления человечества.)

Эти вопросы звучат в конце века в гипнотически действующих видеофильмах Пипилотти Рист, призванных передать зрителю ощущение ничем не омраченного облегчения от земных забот и проблем. Критики любят говорить в этой связи об океаническом переживании безграничной, до-эдиповской слитности с живым Космосом¹⁴.

Тут помогает постструктурализм. Он подсказывает: а ведь мы счастливые люди. Мы все живем в тексте, среди знаков. Мы только лишь означиваем реалии, мы играем в знаки. Проживаемое и ощущаемое нами — это не «на самом деле», то есть не окончательно, а всего лишь текст, который можно переделывать, иначе интерпретировать или стереть начисто. Мы только и делаем, что оперируем означающими. А означаемого-то никто никогда не сможет встретить прямо, лицом к лицу. Следовательно, нет ничего фатального и ничего окончательного. Нет никакой ответственности, а про законы морали нам просто наврали. Теперь мы избавились от этого груза, и нам легко. Не извлечь ли из этой игры максимум радости и упоения?

Постмодернист — за изменчивость, за вечное непостоянство, за снятие любого пафоса и насмешливое снижение любой

серьезности в любой специальности. Постмодерн и постгуманизм провозгласили отсутствие центральных смыслов в какой бы то ни было системе. Возникающее при этом противоречие новейшие художники чувствуют на себе, но не могут сформулировать. Оно, противоречие, огромно. Отсутствие центральных смыслов сделалось центральным смыслом картины мира.

Постмодерн говорит о том, что его главный герой — это человек после всего, точнее, человек после человека. От определения Homo Posthumanus происходит термин «постгуманизм». В сущности, вся наличная культура прошлого и настоящего — это громадный гардероб, склад масок и личин. В обширных фотосериях Синди Шерман 1970–1980-х годов она сама предстает перед нами в виде многоликой героини неких фильмов, рекламных плакатов, исторических сцен, музейных шедевров прошлого. Вот она улыбается, вот хмурится, вот идет по улице и так далее.

О чем она пытается нам сказать? По всей видимости, о том, что нет никакой возможности сказать о чем-то общезначимом. Что ни скажи, все будет сомнительно и ненадежно. Означаемые куда-то пропали. «Смыслы» улетучились. Фильмы, из которых якобы взяты предполагаемые кадры, никому не ведомы, никто их никогда не снимал. Они симулятивны, они суть копии никогда не существовавших оригиналов. Костюмированные портреты, воспроизводящие облик современной художницы в виде «Форнарины» Рафаэля и «Вакха» Караваджо, иронично цитатны и прибегают к языку современной технологии. Зритель тотчас замечает демонстративно синтетическую накладную грудь красавицы, демонстративно пластиковые гроздья винограда в руке Вакха.

Когда постмодернисты берут в руки кисть, то это делается не ради живописи как самоценного искусства, а ради цитирования и острашения художнического жеста. Запечатлеваются не предметы, не нагие женщины, не античные божества, не пейзажи или события мировой истории. Всех этих вещей как таковых не существует вовсе. Художник перекодирует знаки из одной системы кодирования в другую. Он запечатлеывает способы запечатлевания нагих женщин, божеств, пейзажей, геометрических фигур и любых прочих знаковых систем. Зрителям показывают методы перекодировки посланий.

Художник не тешит себя и других надеждой на то, что он способен творить прекрасное и вечное. Он откровенно перелистывает страницы



СИНДИ ШЕРМАН
БЕЗ НАЗВАНИЯ

1990

Фотография

мировой книги знаков, отражений, языков и симулякров*, чтобы еще раз подтвердить постулат: не существует ничего вне текстов, отражений и репрезентаций. Есть архив текстов и есть системы их кодирования. Абсолюты и императивы как таковые немислимы. А следовательно, нет нужды в пафосе и отменяются драмы мысли и коллизии. Сражаться за прекрасное и истинное нет никакого смысла.

Мы вспоминаем азы теории постструктурализма. Его возникновение во второй половине XX века закономерно и симптоматично. То, о чем экзистенциалисты Жорж Батай и другие говорили прежде с горечью и надрывом, новые специалисты по языкам культуры стали говорить с подчеркнутым холодком. Изошренная отрешенность от эмоций, надежд и страстей придает вид «ледяных дворцов» писаниям Жака Деррида. Он не сомневается в том, что цивилизация сама себя дискредитировала и провалилась. И никаких противоядий тому найти нельзя, остается лишь метод глубокой заморозки.

Исторический шок середины XX века превращается в историческую эпистемологию** Фуко, в культурологию Барта, в философскую текстологию Деррида.

Художник экспериментирует с силами случая и играет в цитаты. Такой художник уже органически не может сражаться «на разрыв аорты» за истину, красоту или иные «вечные ценности». И он чувствует великое облегчение от освобождения от этой бесконечной повинности, и ему хочется играть по-детски. Теоретики и практики постмодернизма многократно описывали эту стратегию относительности. Подражания, цитаты и ссылки (на известные памятники либо на хорошо узнаваемые стили) превратились в главное орудие порождения смыслов¹⁵.

Приходится, однако же, делать одну важную оговорку. Художники-постмодернисты никогда не пытались прямо сказать, что они знают истину или несут спасительную весть о том, как устроен мир, в чем суть искусства. В этом они отличны от авангардистов первого призыва. Но нельзя сказать, будто художники конца века нашли новые способы избавляться от родимого пятна самоутверждения. Как раз нет. **НОВЫЕ ПРОРОКИ ГОВОРЯТ НАМ, ЧТО ОНИ ЗНАЮТ ЕДИНСТВЕННУЮ НЕСОМНЕННУЮ ИСТИНУ И НЕСУТ НАМ ЕДИНСТВЕННУЮ НЕЛОЖНУЮ ВЕСТЬ: НЕСОМНЕННЫХ ИСТИН И НЕЛОЖНЫХ ВЕСТЕЙ НЕ СУЩЕСТВУЕТ.**

Нет нужды сражаться с идеями и императивами какого бы то ни было рода. Нелепо держаться за какую-нибудь одну идею или один

*симулякр (фр. *simulacre*, от лат. *simulo* — делать вид, притворяться) — одно из ключевых понятий в философии постмодернизма; копия, не имеющая оригинала и никоим образом не соотносящаяся с какой реальностью, кроме своей собственной (примеч.

изд.).

**ЭПИСТЕМОЛОГИЯ (гр. *epi-stem* — знание, *logos* — учение) — философский термин, употребляемый для обозначения теории познания (примеч. изд.).

императив. История, как можно было слышать из уст влиятельного историка Ф.Фукуямы, вообще закончилась, так что патетическая защита каких бы то ни было позиций отныне есть дело дурацкое. Критики рассуждают о номадизме* в искусстве. Художник и мыслитель, как и всякий другой человек конца столетия, по выражению Петера Слотердайка, отныне «демобилизован», то есть не участвует в войнах систем, идеологий, вкусов, вер. Он разве что имитирует и симулирует их в своем аттракционе по имени искусство и мысль — конечно, в том случае, если он «продвинутый» художник; зам-



шелые и отстающие обломки прошлого продолжают свои смешные баталии на призрачных аренах идеологий, вер и эстетик.

Мы, люди эпохи нового начала (или конца всех начал — кому как нравится) уже не тратим силы на войну с обществом и культурой и не подрываем устои. Мы подмигиваем и поддакиваем идиотизму разумных и моральных двуногих, и делаем это двусмысленно и легко. Мы владеем искусством океанической легкости и полной анестезии. Нам не больно. Нас ничем не пронять.

Архитектурное творчество переживало острое «раздвоение личности» в 1960-е годы. С одной стороны, возникла своего рода «архитектура силы, богатства и власти». Мы уже кратко касались этого явления в предыдущей главе, когда упоминали постройки Джона Портмена в США.

Разумеется, богатые и мощные, внушительные и воинственные здания и ансамбли Портмена, Роуча, Динкелу и некоторых других американских зодчих стилистически совсем не похожи на архитектуру сталинского тоталитаризма с ее претензиями на классическую культурность и «подведение итогов истории архитектуры». Американские мастера полностью перешли на общераспространенный и усредненный язык модернизма — язык мощных пилонов и стальных каркасов, навесных стеклянных стен, других инженерных приемов и технологий, диктующих смелую лапидарность деталей и захватывающие эффекты пластики и пространства.

*НОМАДИЗМ (от гр. *nomas*, род. п. *nomados* — кочующий) — букв. кочевой образ жизни; тенденция часто менять место жительства. В индизмском смысле — изменчивость смыслов и ценностей (примеч. изд.).

КЕВИН РОУЧ,
ДЖОН ДИНКЕЛУ
КОМПЛЕКС ЗДАНИЙ
КОМПАНИИ
«КОЛЛЕДЖ ЛАЙФ»
В ИНДИАНОЛИСЕ,
ШАТАТ ИНДИАНА, США
1969–1974



ХАНС ШАРУН,
ЭДГАР ВИШНЕВСКИ
ЗДАНИЕ ФИЛАРМОНИИ
В БЕРЛИНЕ
1960–1963

тичный, интеллектуально несложный и абсолютно уверенный в превосходстве американской силы, американского богатства, американского человека.

Вероятно, некоторая опасливость по отношению к американской архитектуре была одним из факторов экспериментирования европейцев с экспрессионистскими традициями авангарда.

Эти традиции, восходившие к 1920-м годам, были на самом деле далеки от конструктивистских и функционалистских опытов по обслуживанию власти и общества. Разумеется, экспрессионисты Ханс Шарун в Германии и Паоло Портогези в Италии тоже на свой лад обслуживали общество — в том смысле, что создавали вполне эффектные, пригодные для определенных задач здания. Самая известная постройка Шаруна — это здание Филармонии в Западном Берлине (1960–1963), а среди построек Портогези выделяется, например, дом семейства Папаниче в Риме (1969–1970).

Экспрессионисты стали активно пускать в дело своего рода неконтролируемые силы. Стена, перекрытие, опоры, балконы и прочие элементы таких зданий явственным образом «взбрыкивают» и вытворяют не совсем обязательные фортели. Некие формы появляются и исчезают, живут изгибами, взлетают вверх или застывают в мертвенной неподвижности совершенно непредсказуемо. Но в целом понятно, о чем хочет высказаться такая архитектура.

Архитекторы нового экспрессионизма 1960-х годов как бы хотят напомнить своим собратьям, что власть разума, вкуса, инженерного расчета, человеческих эмоций и прочих социально употребляемых вещей ограничена. Жизнь человеческая во многом зависит от непознаваемых

Однако архитектурная общественность всего мира, включая США, остро ощутила в нескольких известнейших постройках того времени привкус «американского империализма». Довольно часто подобные подозрения возникали по поводу огромного ансамбля зданий компании «Колледж Лайф» в Индианаполисе (Кевин Роуч, Джон Динкеллу, 1969–1974). Похожие на монументальные оборонительные сооружения, вздымающиеся к небу скошенные, подобно танковой броне, пилоны и стеклянные стены, они вызывали у профессионалов неизменно опасливые ощущения. Тут налицо был американизм в его самом вызывающем варианте: атле-

сил и неожиданностей бытия. Таков был, если говорить вкратце и по существу, этос новой экспрессионистской архитектуры 1960-х.

В истории западной архитектуры второй половины XX века было большое обилие «измов» — от неоекспрессионизма до неоиоризма, а если вспомнить хотя бы самые весомые из них, то это брутализм, метаболизм, деконструктивизм и некоторые другие. Но на самом деле будет правильно сказать, что теоретики и практики архитектуры подбирали разные термины для одной и той же постоянной заботы и глубокой тревоги западного человека.

Необрутализм проявился в нескольких выдающихся созданиях немногих европейских и американских зодчих 1960-х годов. С одной стороны, Денис Лесден, создатель Национального театра в Лондоне (1967–

1976), создавал «архитектуру власти и силы». Тем более это можно сказать о работах Луиса Кана, проектировщика и строителя нескольких университетских зданий в США и Правительственного комплекса в Дакке (1962–1974). Там мы видим крепостные абрисы, величавые входные лестницы, суровые окна-бойницы и прочие акценты и сигналы совершенно понятного рода.

Вместе с тем эстетика «грубого бетона» и полного отказа от красивостей, украшений и даже от приятных пропорций говорит о том, что мастера необрутализма строили для «новых дикарей», сердитых молодых людей, битников 1960-х годов, ополчавшихся на институты власти и денег, на этику и эстетику «среднего класса» и больших корпораций.

В том и двойственность. С одной стороны, необрутализм был архитектурой для министров и лауреатов, и не случайно власти такой вечно диктаторской или полудиктаторской страны, как Пакистан, обратились к Луису Кану с заказом на Правительственный комплекс в Дакке. С другой стороны, в сооружениях подобного рода были грубость и «сердитость», которые в контексте западной жизни и культуры того времени были совершенно понятными. За этими явлениями просматриваются не только сравнительно безобидные длинноволосые «Битлз», певшие о свободной любви и независимости тогдашних мальчишек и девчонок, но и более «крутые отщепенцы», литературные и музыкальные бунтари вроде Тома Уэйтса, Чарлза Буковски и Курта Воннегута.



ПАОЛО ПОРТОГЕЗИ
ВИЛЛА ПАПАНИЧЕ
В РИМЕ
1969–1970



ДЕНИС ЛЕСДЕН
ЗДАНИЕ
НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА
В ЛОНДОНЕ
1967–1976

ЛУИС КАН
ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР В ДАККЕ,
БАНГЛАДЕШ
1962–1974

Архитектура вольничает. В 1960–1990-е годы все более очевидными становятся мотивы недоверия, скептицизма и «непослушания». Архитекторы явно отказываются верить в аксиомы власти и социума.

Программным сооружением иронического историзма в США стало здание компании AT&T в Нью-Йорке (Филип Джонсон, Джон Бёрджи, 1978–1982). Его вертикальный объем соответствует принципам небоскрежного строительства, идущим от Луиса Салливена, то есть от первых опытов конца XIX века. Но в качестве основания для здания взята стилизованная композиция на тему капеллы Пацци во Флоренции, то есть цитата из Раннего Возрождения; увенчанием служит колоссальный разорванный фронтон в духе барокко. Притом эта игривая загогулина расположена на такой высоте, что снизу, находясь на довольно узкой улице, практически невозможно увидеть и понять, как устроено наверху странного сооружения. Только издали, в панораме города, замечаешь эту диковину и озадачиваешься: начудил Джонсон, ничего не скажешь.

Такая игра с почтенными прообразами далека от европейского пиетета к старой и новой классике. Зодчему теперь словно не нужен пафос культурности, он играет с гениями и шедеврами прошлого. Он дает нам понять, что он в курсе новых движений за синтез технологизма и гуманизма, но не собирается вносить в архитектурное творчество еще один культ «разумного, доброго, вечного». Он хочет сказать, что начиная от классики европейского зодчества до XX века делались попытки выстроить такие культы высокого смысла. И напрасно. Каждый раз предполагаемые абсолютные ценности и совершенства оказывались относительными. Законы ордерной архитектуры или «пять принципов» Ле Корбюзье в этом плане равно сомнительны. Поэтому новый мастер строит здание в духе демонстративной ироничной относительности¹⁶.

Цитатничество постмодернистской архитектуры бывает заострено до гротеска и буффонады, очень часто до зрудированной шутивости и подчас до прямого шутовства. Самый, быть может, известный градостроительный ансамбль американского постмодерна — площадь Италии в Новом Орлеане по проекту Чарлза Мура (1976–1980). Этот ансамбль локально привязан к району южного города, заселенного в основном выходцами из Италии. Архитектура обращается к жителям, так сказать, на американско-итальянском диалекте.

Замкнутое пространство площади окружено

колоннадой, украшено фонтаном и завершено триумфальной аркой. Энергичная стилистика римского барокко излагает эти итальянизмы на повышенных нотах, с риторическим жестом и особой витальностью. Римско-итальянское начало настолько сгущено и сконцентрировано на этой, в сущности, небольшой площади, что ощущение «перебора» заставляет подумать о гротеске и шутке.

В этом празднике великой Италии недвусмысленно слышны карнавные голоса. Например, здесь применен изобретенный Муром гротескный «сосисочный ордер». Мы видим металлическую облицовку колонн и цветные неоновые трубки. Они подчеркивают архитектурные членения и придают театрализованному зрелищу явные черты технологичной и буйной поп-культуры. Перед нами забавная картина. Здесь живут люди, которым уже невдомек и ни к чему различие между Палладио и стилистикой игровых автоматов, между Бернини и приемами американской рекламы. Площадь Италии в Новом Орлеане явно находится где-то на полдороге между старым Римом и новым Лас-Вегасом, описанным Робертом Вентури и его единомышленниками в книге «Уроки Лас-Вегаса»¹⁷.

Самые радикальные постмодернисты в области архитектуры были в Америке, а их предтечей стал уже упомянутый выше Роберт Вентури. Нашумевшая книга последнего под названием «Сложности и противоречия в архитектуре» вышла в свет в 1966 году. Она была не единственным, но особо громким теоретическим призывом к переменам. Начинаясь поход против пуризма, рождалась еретическая мысль о том, что хаос, безвкусице и бесстильность тоже для чего-то нужны и чего-то стоят. Вентури ратовал за «трудный порядок», за «богатство значений» и за принцип «то и другое»¹⁸.



ЧАРЛЗ МУР
ПЛОЩАДЬ ИТАЛИИ
В НОВОМ ОРЛЕАНЕ, США
1976–1980

Если переводить эти лозунги на более приземленный язык, то они означали примерно следующее: надо считаться с «неправильными» реалиями жизни, не сторониться вульгарности и хаотичности. Идеальные геометрические фигуры и строгие поверхности стекла и бетона — это получается хорошо у Мис ван дер Роэ, а когда все начинают работать подобным образом, то невозможно на это смотреть, а жить в таких постройках просто нельзя. Скучно, неудобно, неприятно. Надо учиться сращивать архитектуру с несовершенством урбанистической застройки, нелепостями предрассудков, ошибками эволюции. Это будет человечнее и органичнее, чем навязывать людям отвлеченные пуристические идеалы.

По сути дела, Вентури проповедовал принцип пост-утопических и пост-исторических мыслителей: хватит пыжиться и напрягаться. Истины, смыслы, ценности попали под подозрение. Люди натворили таких дел, так сильно испортили свою историю и свою жизнь, что пора им забыть о гордости. Не надо так сильно верить в то, что высокое, эстетически совершенное, гармоничное и содержательное искусство очень нужно людям. Совершенство недостижимо, искание истины бессмысленно. «Высокий стиль современности» оказался заблуждением.

В неправильном и бесформенном, нелепом и безвкусном тоже есть смысл и даже своего рода радость — следовало из ярких и запоминающихся формул Вентури. Надо быть терпимее и благодуснее. Не следует шараться от гротескной вульгарности рекламно-развлекательной, галлюцинаторной и «ненастоящей» городской среды Лас-Вегаса и любого другого мегаполиса. Человек потребляющий и развлекающийся, массовый человек XX века предпочитает стиль ярмарки удовольствий, ему занятно и весело среди вульгарных и ярких глупостей большого города. А если поместить его среди совершенных платоновских форм и совершенных инженерных конструкций, то он не поймет и заскучает. Быть несовершенным, страдать недостатками вкуса или образования — это не позор и даже не несчастье, а право свободного человека.

Вентури предлагал создавать не «шедевры», а некие полуфабрикаты, здания-сарай, нейтральную сцену для того, чтобы поселяющиеся там люди наполняли эту сцену, обживали и переделывали ее. Конечно, при этом не будет ни стиля, ни формы, ни вкуса. Будет каша, базар и бардак. Но людям именно это и требуется, а гениальные открытия высоких стилей и совершенного вкуса им не нужны. Люди сделали свой выбор. В массовом обществе большинство выбрало массовую культуру и отвернулось от высоких созданий великих гениев. У человека потребляющего есть на то право.

Нелепое, яркое, вульгарное, бессмысленное, некрасивое, бесстильное, наглое, тупое — таких критериев просто не должно быть.

Заказчик хочет так, как он хочет. Здание исполняет свои функции — следовательно, это архитектура, в нее вкладываются деньги и она приносит деньги. Нечего задирать нос и считать себя хранителем высших истин и правильного вкуса.

Апелляция к массовой архитектурной самодетельности в духе Вентури — это лишь один из возможных способов избавиться от диктатуры гениев и шедевров, истины и вкуса. В рамках постмодернизма существуют и другие приемы и ходы. В частности, «возвращение в природу» (подражание архитектуры и дизайна природным образованиям, например у Х.Холляйна), или демонстративные мотивы разрушения и руинирования, перенятые из маньеристической и романтической традиций.

В 1960-е годы наблюдается и вызывающая «отмена архитекторов» и программная инженеризация строительства. Ричард Бакминстер Фуллер уже за десятилетия до этого работал, проектировал и писал книги с таких позиций. Он сознательно отбрасывал любые функции и смыслы архитектуры, кроме чисто утилитарных — легкость, экономичность, дешевизна, достигаемые с помощью супертехнологий. Вокруг этики и эстетики наворожены непролазные мифы и выдумки теоретиков, но если сделанное руками человека совершенно в инженерном смысле, то больше ничего и не требуется. Достоинством в глазах Фуллера была так называемая дематериализация здания, а именно его растворение в техногенном пейзаже мегаполисов¹⁹.

Иными словами, с этой стороны тоже звучала (прямо или косвенно) мысль о том, что шедевров не нужно, а поиски стиля — бесполезная возня. Радикализм фуллеровского образца нашел отзвуки в работах выдающегося английского архитектора Седрика Прайса и в попытках некоторых американских мастеров



ФИЛИП ДЖОНСОН,
ДЖОН БЁРДЖИ
ЗДАНИЕ КОМПАНИИ AT&T
В НЬЮ-ЙОРКЕ
1978–1982



РИКАРДО БОФИЛЛ
КВАРТАЛ «АНТИГОНА»
В МОНПЕЛЬЕ, ФРАНЦИЯ

1984–1989

гает полного развития в его известных французских постройках. Он не возводит отдельные здания, он мыслит большими ансамблями, в которых очевиден опыт барокко и классицизма. Ансамбли Бофилла безмерно, избыточно цитатны. Район «Антигона» в Монпелье (1984–1989) представляет собой строго симметричную осевую композицию. Она начинается на набережной реки, открываясь на водное пространство полукруглой площадью. Создается перпендикулярная к реке ось ансамбля, на которую сначала нанизана трехлепестковая в плане площадь. Далее мы видим квадратный сквер, вытянутую прямоугольную площадь и, как завершение всей цепи, четырехлепестковую площадь. Последняя многозначительно названа площадью Золотого Сечения (*Nombre d'Or*).

Зритель испытывает здесь ощущение своего рода «театра воспоминаний», притом без попыток археологического воспроизведения давнишних стилевых форм. После крушения идеологий и утопий (в том числе архитектурных утопий, каковыми признаны системы Корбюзье, Гропиуса и Мис ван дер Роэ) архитектору остается разбираться с механизмами и демонстрациями этого провала. Мы видели, как это делается посредством техницизмов, биологизмов и социологизмов (соответственно Фуллера, Холляйна и Вентури).

Есть и способ Бофилла: напоминать о том, что старая Европа имела свои прочные и весьма совершенные ценности, связанные с религиозной, политической и гуманистической картиной мира. Теоретиче-

создать «жилища для хиппи». В дальнейшем эта линия, как считается, не нашла продолжения. Но большие перемены в искусстве не ограничены отдельными явлениями. Принципы «искусства недоверия» и «архитектуры недоверия» продолжают жить, видоизменяться и давать новые ростки и плоды в конце XX века.

Избавление от тирании шедевров и гениев есть новая и нужная свобода. В Европе тоже так думали. Но, как мы видели, Европа сильно отличается от Америки именно тем, что в Европе избавляются от «художественности» подчеркнуто художественными средствами.

Концепция Рикардо Бофилла, уроженца Барселоны и лидера творческого сообщества «Тальер де Аркитекура», дости-

ские установки Бофилла, Нуньеса и де Вентоса (при всех внутренних разногласиях группы) гласили, что исторические стилистики и классические реминисценции неизбежны, бесцельны и избыточны, ибо они порождены «обществом изобилия» и являются частью того потока материальных и прочих благ, которые превышают наши потребности и возможности восприятия. От культурности, от культурных норм и смыслов нам попросту некуда деваться, поскольку мы живем в обществе, где они господствуют. Но относиться к ним всерьез было бы неправильно. Культурные нормы в их изобилии и историческом наличии — это на самом деле форма насилия, то есть способ власти общества над человеком. Спрятаться от них невозможно, забыть о них нереально. Надо иронически обращаться с культурным наследием, надо постоянно цитировать, но в игровом смысле²⁰. Так обернулась мечта Шиллера о «радостном царстве игры».

Нас приглашают, так сказать, увидеть сновидение зодчего, насыщенное мотивами из лучших альбомов по истории стилей. Однако сам «сновидец» знает о том, что это сон, что это не может быть реальностью. Он перебирает сны и мифы культурного человека, притом ясно сознает, что в реальности такого быть не может. Или не должно. И он улыбается во сне. Ренессанс и барокко великолепны, но строить в этом же духе сегодня было бы невозможно, нелепо и дико. Именно ощущение некоторой ирреальности и «сдвинутости» исторически достоверных и профессионально выверенных цитатных структур интересны художнику в первую очередь.

Некогда Р.-У.Эмерсон указывал на память как на причину консерватизма. Постмодернизм попытался сконструировать такую своеобразную память, которая ничего не теряет и готова вспоминать о чем угодно. Но это не память-закрепление, а скорее «расшатывающая память». Она делает вспоминаемое относительным. Да, мы помним о великих гениях, больших стилях и шедеврах. Но мы помним о них именно для того, чтобы иронично дистанцироваться от каких угодно воспоминаемых и обходиться с историей с подчеркнутым легкомыслием, сочетающимся с эрудицией. Мы не хотим быть занудными умниками, а хотим сделаться эрудированными шутниками. Возможно, наши шутки опасны. Но неопасные шутки пресноваты. Так тоже можно было бы сформулировать стремления постмодерна.



ФИЛОСОФИЯ ОБЕЗБОЛИВАНИЯ

Ницше, Фрейд и Маркс верили в то, что бунтарь-одиночка способен на некий опасный, но общественно значимый акт героизма. Следующее поколение — Беньямин и Сартр, Батай и Адорно — верили, что мысль и слово свободного человека в состоянии сказать о том, как бесполезна эта мысль и как безнадежно это слово. Надежда заключалась в умении сказать истину о безнадежности. Это парадоксальное сочетание оптимизма и пессимизма хорошо нам знакомо: оно вырабатывалось в недрах западной культуры в течение столетий. Мы можем заметить симптомы его присутствия в мысли об искусстве титанов Возрождения.

К концу XX века внутри теоретически отрефлектированной «АНТРОПОЛОГИИ НЕДОВЕРИЯ» наметились новые акценты. В последние два десятилетия века на авансцену теории культуры выдвинулись представители особой идейной линии. В искусстве и критике их именовали постмодернистами, а в философии культуры — постструктуралистами. В этой когорте ярких и талантливых писателей не преобладали специалисты по эстетике или теории искусства в узком смысле слова. Независимо от того, какое образование получили такие люди, они чаще всего становились «диагностами цивилизации» (diagnost of civilisation). Этот термин сам собой прикрепился к целой категории мыслителей-культурологов, философских антропологов и эссеистов. Основополагающими среди них были, вероятно, Жан Франсуа Лиотар, Жиль Делёз, Жан Бодрийяр, Петер Слотердаjk и другие светила, менее известные, но подчас весьма живые и интересные мыслители, такие как Поль Вирилио или Норберт Болъц²¹.

Могло показаться и казалось, что все заговорили о постмодерне (как стадии культуры) и постмодернизме (как языке искусства). Эти слова употреблялись и в позитивном, и в негативном смысле. Ч.Дженкс описывал постмодернистскую архитектуру как принципиально новый этап архитектурного мышления. Д.Белл критиковал постмодернизм как общекультурное явление. Ж.-Ф.Лиотар характеризовал с помощью этого термина новые тенденции науки, социальной жизни, коммуникации, обыденного мышления.

Какие идеи могли в этой связи предложить крупные, фундаментальные мыслители Запада?

ФРЭНСИС БЭКОН

ЖИВОПИСЬ

1946

Фрагмент

Жак Деррида опирался на структурализм и продолжал опасную работу «антропологии недоверия» до самых крайних пределов. Человек имеет дело только с системами знаков, но «означаемое» недоступно — вот главная догадка французского мыслителя. Не имеют смысла попытки иметь дело с вещами (*res*), и в любом случае перед нами лишь репрезентации. Как сказано у Деррида, человек лишь «прослеживает следы»; кто или что их оставляет — этого не дано увидеть прямо. У человека нет (и быть не может) никакого способа познать что-либо вне репрезентаций (знаков, следов). Деррида утверждал, что человек вообще не может знать о том, что такое не-человек и не-культура, каковы они есть. Абсолютное наличие (*presence*) или Природа как таковая нам не даны, они для нас не существуют. Существует только «письмо», то есть знаки культуросозидающего человека²².

Пока человек остается человеком, он имеет дело лишь с репрезентациями, обозначениями. Он занимается тем, что обозначает обозначения, истолковывает одни обозначения с помощью других. И так до бесконечности. Знак, или след, — не доказательство «присутствия вещи» (*presence*), а всего лишь симулякр, призрак. Следы, знаки, сигналы реальности исчезают в самый момент их улавливания. «Значение утаивает себя самым фактом своего обнаружения», — писал мыслитель²³.

Приводимые здесь наброски к портрету постмодернистской мысли, разумеется, отрывочны и неполны. Существуют многочисленные исследования, где подробнее сказано о «грамматологии», теории «дифферанса» и прочих вещах. Соответствующие ссылки можно найти, например, в работах И.П.Ильина и А.В.Рыкова²⁴. Наше дело сейчас — уловить общую специфику мысли об искусстве на разных ее этапах в пределах XX века. Очевидно, что ситуация менялась довольно радикально.

Хайдеггер, Беньямин и Сартр отличались от постмодернистов в одном важном пункте. Эти корифеи новой мысли толковали о катастрофе, о провале цивилизации, о выборе вольного разума и мятежного духа. Атаковать цивилизацию и разрушить ее, отвернуться и проигнорировать ее или стоически претерпеть срам и хаос во имя более высоких идеалов? Так ставился вопрос. В постмодернизме аналогичный вопрос ставится несколько иначе.

Предполагается, что не стоит труда напрягаться и волноваться. Нет смысла делать ни первое, ни второе, ни третье. Драма не состоялась. Переживать не нужно. Противоречия и конфликты, неблагополучия и тупики цивилизации, проблемы общества и человека — это все не реальные вещи (*res*), а знаки в тексте. Нет никаких возможностей установить, какво означаемое. Спор идет о знаках, о символах, о способах кодировки. А это дело вольное и безответственное. Кодировать на здоровье

в ту или иную сторону. Религии и атеизмы, просвещения и консерватизмы, технологии, демократии, диктатуры, ценности и смыслы — это все знаки, а не вещи. Точнее, системы знаков или тексты.

Что же художник, творец, свободный дух? Может ли он преодолеть эту заданность знаковых систем и прозреть доселе не виданное, услышать доселе не слышанное? Об этом и речи быть не может в рамках новой диагностики. «Почему» или «в чем суть» — это неправильные вопросы. Нельзя себе представить, что может быть какой-то «гений», который «прозрел глубину вещей» или «заглянул в суть вещей». Любой «текст», как считается, имеет множество возможных прочтений, множество первопричин и возможных посланий. Никакой единственной «сути» или «глубины» не существует, есть разнообразные версии и интерпретации во множественном числе.

Искусство раскрывает объёты любым страстям и смыслам, стилям и языкам, темам и творческим методам. Пусть будут реализм, модернизм, средневековая

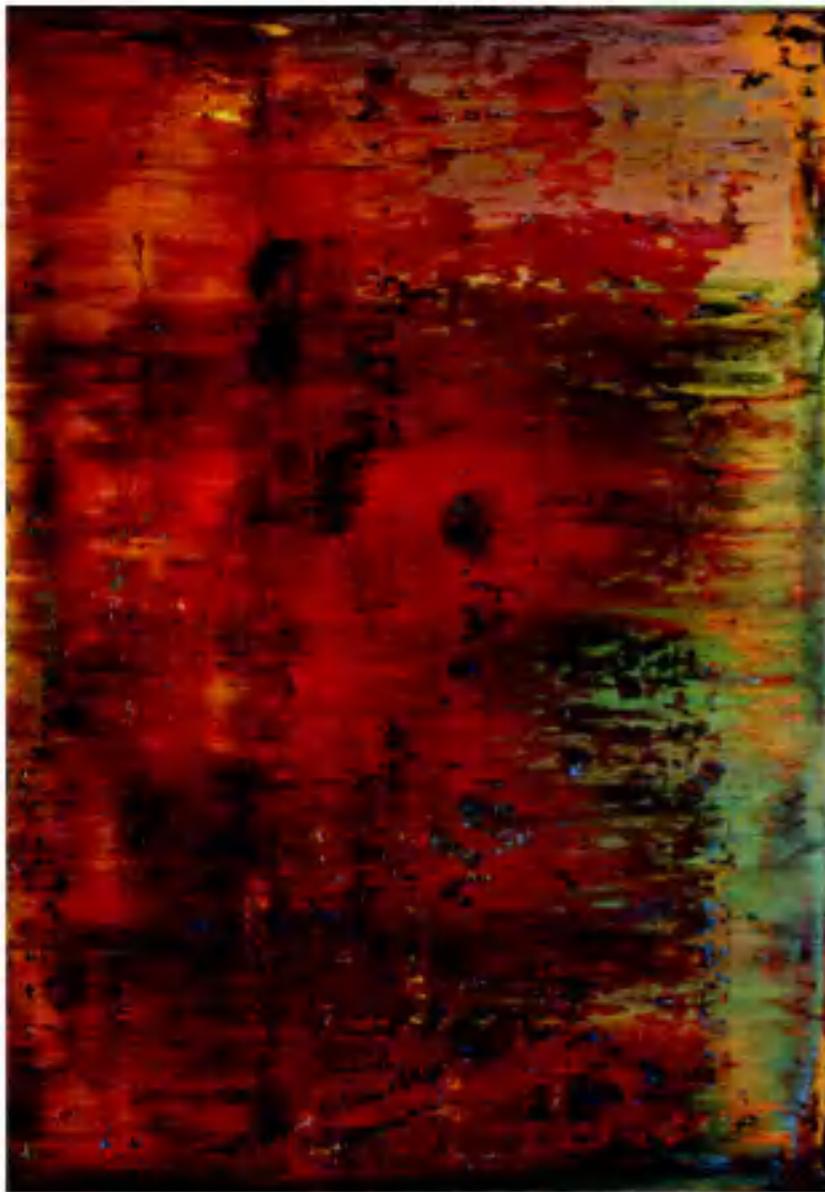
икона, барочная аллегория. Пусть используется рационализм и иррационализм, научные выкладки и бред сумасшедшего. Мораль и преступление, смысл и бессмыслица, прекрасное и уродливое — это лишь определенным образом закодированные знаки или тексты. Все высказывания друг друга стоят: художники манипулируют с обозначениями, обозначающими другие обозначения на тот или иной лад.

Очевидно, западная «антропология недоверия» перешла в своем развитии на очередной этап. Постмодернисты, по сути дела, вовсе не нашли совершенно новое русло для мысли. Они, как и их предшественники, исследовали проблему несостоятельности человека, несостоятельности культуры (или цивилизации). Но Деррида, Делёз, Барт и Фуко внесли в это дело важный новый акцент. Они предложили отказаться от сожалений по поводу того, что человек, его культура, его познание мира столь негодны и нехороши. Они хотели, чтобы исчезла мучительная и болезненная забота западной цивилизации.



ПАБЛО ПИКАССО
СИДЯЩИЙ МУЖЧИНА
С РУЖЬЕМ

1969



ГЕРХАРД РИХТЕР
БЕЗ НАЗВАНИЯ

1987

На самом деле была исполнена психотерапевтическая функция. Новое слово в мысли не прозвучало. Прозвучала мысль о том, что «дело плохо, но переживать не следует». Еще сравнительно недавно, а именно, в середине XX века мыслители и теоретики горячо спорили и искренно тревожились. Они ужасались и хватались за голову. Как быть человеку перед лицом общества, социальных сил, психических закономерностей, которые властвуют над человеком столь беспощадно и поступают с ним столь нехорошо?

Мы существуем в измерении знаков, — сказал Деррида. А следовательно, не надо напрягаться, переживать и выходить из себя. Как именно мы расположим свои знаки и как их повернем — это наше дело, и никакие глубины реальности, никакая суть мироздания тут ни при чем. Бог, история, добро, зло, смысл и ценность — это знаки или комбинации знаков, которыми мы оперируем. «Преступление», «жизнь» или «справедливость» — это также нагруженные определенными значениями знаки, а не данности бытия.

В известном смысле можно сказать, что нам предложили определенного рода облегчение. От ран не избавили, но придумали анестезию. Волноваться больше не надо. Бороться за истину не обязательно. Отвечать за свои идеи не надо, ибо всегда можно перекодировать свой текст. Но это одна сторона дела. В мысли эпохи постмодерна есть и другая сторона.

Безмятежная, безответственная, играющая и релятивистская мысль конца XX века отличалась еще и какой-то особой безнадежностью и беспощадностью. Занятные, расслабленные игры ума в исполнении Деррида, Делёза или Петера Слотердайка нередко пугают. Они страшнее, чем безжалостные откровения Макиавелли, Гоббса или Ницше.

Постмодернисты учат отказываться от пафоса и не пытаются исправить мир и переделать людей. Это означает среди прочего: не смей запрещать или осуждать убийство и насилие. Отмени границу между своим собственным и чужим имуществом или достоянием. Преодолевай все запреты и табу, пользуйся любыми удовольствиями, которые можно получить от любых женщин, мужчин, животных, машин, субстанций, веществ и т.д. Такие новые заповеди никогда и никем открыто не формулировались, ибо это было бы опасно: со всех сторон накинута с кулаками. На самом деле искусство второй половины и конца XX века на Западе постоянно ориентируется на такого рода заповеди.

Барт, Деррида и Делёз сломали барьеры. Смелым теперь может быть каждый. Это уже не трудно и не опасно. Если мы живем среди знаков и производим только знаки, то нет разницы между «убий» и «не убий». Это просто два разных прочтения одного и того же послания посредством

двух разных систем кодировки. Достаточно поверить в теорию «деконструкции» и принцип «шизоанализа» — и как будто решены тягостные проблемы мысли и искусства XX века. Мы представим в наших книгах и на наших выставках такие зрелища, сочиним такие тексты, от которых у непонимающих людей волосы встанут дыбом на голове, тошнота подступит к горлу. А нам нипочем. Мы чисты перед Богом и человечеством. Ведь и «Бог», и «человечество» суть определенного рода знаки или совокупность знаков, а мы умеем с ними манипулировать и знаем, что знаки всегда означают лишь иные знаки, а эти последние тоже означают всего лишь знаки. Ничего другого не дано.

Художники-интеллектуалы, продвинутые критики и мозговые центры современного искусства с увлечением осваивали работы постструктуралистов. Многостилье, многоверье, сопоставление и цитирование всевозможных творческих концепций прошлого и настоящего — вот неизбежная судьба искусства и культуры после того, как утопии рухнули, модернизм остался в прошлом, гуманизм обернулся нереальной мечтой и утверждается царство всеобщего обмена. Все ценности взаимозаменяемы.

Разрабатываются эстетические концепции о том, что искусством теперь может и должно быть что угодно, а предлагать априорные критерии не нужно и вредно. Известнейшие критики и теоретики вроде Артура Данто вносят свой вклад в развитие таких идей²⁵.

Бодрийяр, Делёз и другие замечательные умы с восторгом и упоением рисуют картину нашего наилучшего времени. Они в точности повторяют интонацию Вольтерова героя, который перед лицом ужасов и глупостей реальности упрямо повторял: «Всё к лучшему в этом лучшем из миров». Он самый свободный и самый открытый, повторяют они. Разумеется, он безнадежен и обречен. Это карнавал всех культур перед последним шагом в пропасть (экологическую пропасть, пропасть всемирного терроризма или иную, еще нам не явную бездну). Но уж на краю обрыва мы погуляем и повеселимся. «Развлечемся до смерти» (*amuse ourselves to death*), — как гласила крылатая фраза продвинутых представителей актуального искусства в конце XX века.

История искусства и культуры теперь пишется по этому стереотипу. Главная ценность нового искусства (говорят нам прямо или косвенно теоретики постмодерна) — это Мы, самые свободные и самые не связанные какими бы то ни было нормами люди в истории. Мы, актуальные художники, Мы, продвинутые критики, Мы, виртуозные диагносты. Мы и есть итог и результат истории искусства и культуры. Мы поняли, что «сказать новое слово» или «создать гениальное произведение» невозможно. Но возможно перетасовывать знаки.

Если художник, поэт, политик, мыслитель прошлого верил в какие-нибудь абсолюты (католические или просветительские, коммунистические или утопические, или иные), то мы научились манипулировать старыми абсолютами, превращая их в забавное развлечение, «веселый апокалипсис современной культуры», как определил один критик. Мы теперь кого угодно и что угодно умеем поменять на кого угодно и что угодно. В наших хороводах могут сплясать Будда и Наполеон, христиане и сатанисты, Ленин и принцесса Диана. Все упирается в язык, в системы знаков. А среди текстов и знаковых систем можно хотя бы побаловаться всласть, если уж ничего другого нам не получить. Нам много всякого наобещали, но ничего не дали — ни коммунизма, ни царствия небесного, ни справедливого обще-

ства, ни нравственного человечества. Создатели идей, ценностей и учений дурили наши бедные головы в течение тысячелетий. Знаки наших знаковых систем на самом деле обозначают не какую-либо реальность или «вещь», а всего лишь иные знаки иных систем. А до вещей, до истинных смыслов человеку просто не дано добраться в принципе.

Постмодернисты любят мысль о том, что они люди конченные. Ценностей у них нет, убеждений не имеется, цинизм и релятивизм безграничны, технические возможности растут по экспоненте. Чем это может кончиться? Каждому из них понятно: ничем хорошим не кончится. И это ощущение их опьяняет, приводит в своего рода экстаз, в котором сплавлены вместе ужас и восхищение. Они любят свою великолепную безнадежность, свою опасную открытость, своей многогранной пустотой.

В этом смысле особенно яркими и по праву знаменитыми были, несомненно, работы Бодрийяра 1970–1980-х годов, описывающие стиль жизни и картину мира современного западного человека под знаками таких понятий, как «соблазн», «непристойность» и «порнография». Бодрийяр не имел в виду одно только распространение визуальной продукции типа журнала «Плейбой». Он имел в виду полную раскрытость и оголенность человека во всех его социальных, политических, профессиональных, семейных, эстетических и иных аспектах.



ДЭМИЕН ХЕРСТ
BEAUTIFUL, ABSTRACT,
WHIRLWIND, COSMIC,
COMIC, EXPANDING,
SCATOLOGICAL, ZIP,
PAINTING

1995



НИКИ ДЕ СЕН-ФАЛЛЬ
СМЕРТЬ
1985

Ничего скрытого больше нет. Тайны невозможны. Человек большого города живет под неусыпным оком видеокамер, которые следят за ним в супермаркете, при входе в собственный подъезд, на перекрестке, на работе, в общественном туалете и в поезде. Бесчисленные анкеты заставляют его в точности излагать все подробности своей биографии и просвечивать себя насквозь на всяческих референдумах и в процессах подачи заявок на визу, место работы или социальные льготы.

Собеседования, экзамены и интервью извлекают из бедняги все, что он знает, на что способен и чему научился. Тайна исповеди и врачебная тайна становятся последним и ненадежным прибежищем стыдливого или скрытного индивида. То и дело обнаруживается, что каждый обыватель на виду, старательно рассматривается каким-нибудь специально на то поставленным надзирательским глазом.

Ярко и вдохновенно, с ироническим восторгом, с французским смаком описывается, по сути дела, тягостная ситуация. Бодрийяр в этом плане был особенно показательным писателем о культуре. Читать его весело и страшно (но по крайней мере не скучно). Все наши тайны на виду, как это славно. Чудесное унижение, восхитительный срам. Таков характерный комплекс благополучного ума, давно подмеченный литературой. Тут можно видеть окончательно извращенный вариант идеи опрошенчества и хождения в народ. О том, как интеллигент упивается какой-нибудь гадостью и сладострастно трепещет от унижения, бессилия, греха и падения, с пугающей пронизательностью писал еще Достоевский. Томас Манн пытался перенести открытия русского гения на западную почву в «Признаниях авантюриста Феликса Крулля». И, помимо того, оказалось немало авторов XX века, которые писали об этом упоении собственным падением.

Здесь мы не выносим приговор, здесь мы ставим диагноз самим «диагностам цивилизации». Перед нами саморазрушительная мысль с резко выраженным садомазохистским уклоном в сторону «забавного апокалипсиса». Остается быть счастливыми шизофрениками и «машинами желаний» (Делёз), номадами виртуального мироздания (Бодрийяр), одним словом — манипуляторами знаков без означаемого.

Целая когорта художников Запада с готовностью приняла эти правила игры. Среди них — пожилая «нарушительница спокойствия» Луиза Буржуа, которая начинала свою субверсивную деятельность в искусстве (точнее, антиискусстве) еще в 1960-е годы. В том же направлении действовали звезды 1980–1990-х годов — Эрик Фишл, Синди Шерман, Пипилотти Рист и другие. Виртуозное ускользание от идеологии, мессианства, пафоса ведет их и их поклонников к лозунгам типа «веселый апокалипсис» и «развлечение до смерти».

Постмодернизм отказывается от пафоса и выбирает карнавал. В искусстве и мышлении около 2000 года последовательно осуществляется программа «демобилизации и анестезирования». Художники больше не сражаются за разумное, доброе и вечное — в этом смысл распространенного термина «демобилизация». И у них не болят язвы истории и воспаленные нервы общественных проблем. То и другое «анестезируется».

Познание и творчество принципиально моделируются как игра, зачарованное странствие по реальности, «наслаждение от текста» (термин Ролана Барта). Притом художник может запечатлевать (визуально) или описывать (словами) самые, казалось бы, невыносимо чудовищные и отталкивающие мотивы. В них не желают видеть ничего действительно чудовищного. «Вещей» не существует, «презентность» развеялась. Сцены насилия или каннибализма, извращений или кощунств никак не связаны с какими-либо реалиями бытия. Всего лишь обозначаются обозначения. Считываем тексты, «прослеживаем следы», как это сказано у Жака Деррида. На этот путь поворачивают в последние три десятилетия века некоторые литераторы и художники России (В.Пелевин, В.Сорокин, В.Комар и А.Меламид и некоторые другие).

Критики и теоретики пытаются представить дело таким образом, что искусство нашло новые пути развития и отказалось от основ классической теории искусства. На самом деле постмодернизм и «актуальное искусство» второй половины XX века были, скорее, ослабленным и деградировавшим ответвлением той самой новоевропейской традиции, которая выходит из недр Возрождения.

Сама способность подвергать сомнению какие угодно истины и ценности сделалась на определенном этапе исторического развития главным завоеванием европейского человека. Теперь бодрость, оптимизм и тонус европейской мысли черпались из этого парадокса. Мысль взбадривалась, воспаряла и получала новые силы, когда ей удавалось раскрыть еще одну тайну, разоблачить еще одну иллюзию, сформулировать еще одну опасную и неприятную для человечества истину. Такова «антропология недоверия». От Монтеня к Декарту, затем к Спинозе и Гоббсу, а далее к Ницше, Бергсону, к прагматизму и экзистенциализму — вот маршрут европейской (и вообще западной) мысли. Уже на стадии истощения и старческого инфантилизма эта великая и ужасная «антропология недоверия» снова дает знать о себе в мысли новейших постструктуралистов — Делёза, Деррида, Барта и других.

Эти правнуки Возрождения и внуки Просвещения оказались, извините за выражение, хилыми и занудными. Они продолжили дело предков, но утратили его великолепный тонус, очевидный в мысли и искусстве предыдущих четырех веков. Мысль и искусство Нового времени прежде были, при всем своем трагизме, напористыми и бодрыми, в них слышится смех «веселых бойцов». Мыслители Ренессанса полагают, что мы, люди, на самом деле счастливы и достойны изумления и преклонения. Почему так? ПОТОМУ ЧТО МЫ ЗНАЕМ И СПОСОБНЫ ОТКРЫТО СКАЗАТЬ О ТОМ, КТО МЫ ТАКИЕ ЕСТЬ НА САМОМ ДЕЛЕ. Вот почему можно было торжествовать, веселиться, шутить, играть.

История искусства Нового времени начиналась бурно, яростно, весело, породила на свет дерзкие шедевры Брейгеля и Микеланджело, Тициана и Рембрандта, Караваджо и Веласкеса, а заканчивалась смутно, уныло, среди вечных повторений и лукавых умствований, в густой атмосфере коммерции, притворяющейся лучшим другом вольного и живого искусства.

Еще одной составной частью теоретического снаряжения пост-модернистов сделалось отрицание самого понятия «автор». Ролан Барт заявил в знаменитом эссе 1968 года «Смерть автора», что текст никогда не имеет центрального телеологического* смысла и там нет и быть не может никакого однозначного послания от индивидуального Художника и гениального Творца. Текст есть пересечение многих измерений, в котором сталкиваются и смешиваются многие «голоса», из которых, в свою очередь, ни один не может считаться действительно оригинальным²⁶.

Одним из предшественников и источников этой на шумевшей теории Барта был, как известно, Михаил Бахтин. Мишель Фуко подхватил линию Бахтина–Барта своей влиятельной статьей «Что такое автор?» и другими работами. Он заявил, что воображаемая фигура автора — это собственная конструкция, или «проекция» читателя, которому нужен голос идеального Отца. Задача этой читательской проекции заключается в заговаривании смерти (хаоса, бессмыслицы, страха). Вот придет всемогущий и всезнающий родитель и решит наши проблемы, избавит нас от страха и неуверенности. Художник помогает нейтрализовать то паническое чувство, которое возникает у людей при соприкосновении с хаосом мироздания.

В сущности, перед нами магическая процедура, целью которой является сотворение (призвание) богоподобного идеального Творца и Отца, который возвышается над временем, случаем, историей, смертью. Он неисчерпаем и жив во все времена, помогает во всех случаях жизни, знает ответы на все вопросы. Современная же авангардная литература, по утверждению Фуко, занимается «убийством автора». Последний блещет своим отсутствием, он является жертвой писания как такового²⁷.

Фуко почти иронически воспроизводит ход мысли Фрейда с его представлениями о роли символического отцеубийства в истории культуры, общества и искусства. Литературное творчество, а в общем-то и всякое иное творчество, в этой перспективе является ничем иным, как проявлением инстинкта отцеубийства. Искусство теперь перебирает

*ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКИЙ (от гр. *telos* — завершение, цель; *teleos* — достигший цели и *logos* — слово, учение) — зд. направленный к какой-нибудь цели, целеустремленный (примеч. изд.).

разные способы «укокошить папашу» — вот как могла бы звучать в переводе на уличный язык Элизы Дулиттл изысканно мерцающая теоретическая субстанция Мишеля Фуко.

Мыслители хотят видеть, а потому и видят в искусстве хаос, ризоматические образования и процессы, суицидальные инстинкты, номадическое рассеянное множество, жажду власти и подавления, биологические механизмы, дочеловечность, «машину желаний», мечты отцеубийц, одним словом — нечто решительно чуждое всякого морального пафоса либо антропного культа. Фигура Фуко в этом смысле очень показательна.

Его имя прежде всего ассоциируется с известными студиями великого цивилизационного перелома XVII–XVIII веков. Модель человека и культуры этого рубежного периода описывалась в работах мыслителя, начиная с «Истории безумия в век разума» («L'Histoire de la folie à l'âge classique», 1961) до «Надзирать и наказывать» («Surveiller et punir», 1975). Речь идет о том этапе, когда разумно-моральный идеал «совершенного человека» настолько подчиняет себе общественную реальность, что все представители Хаоса и неконтролируемых измерений — сумасшедшие, самоубийцы, бродяги, преступники — впервые за всю историю человечества решительно и систематически изолируются от более адекватных социуму представителей вида. «Чужие» изгоняются из мира разума, нормальности и культуры.

В текстах 1960–1970-х годов Фуко неоднократно дает понять, а изредка и вполне прямо (но притом всегда осторожно и деликатно) пишет о том, что исторически известны, а следовательно, и сейчас возможны такие версии общественного и культурного развития, в которых хаоты, девианты, маргиналы и прочие нарушители норм вовсе не изолированы, вовсе не подвержены жесткому контролю, а напротив, существуют в культурно существенных зонах и точках и исполняют важные культовые и культурные функции. Так было в Древности и в Средние века. То была ключевая для Фуко мысль.

Целостное, разумное, человечно-культурное «Я», если верить Фуко, — это маска насилия, власти, террора. Под этим углом зрения он рассматривал отношение новоевропейской культуры к безумию — историю гуманистического мифа о «совершенном человеке», оборачивающегося изоляцией и истреблением людей отклоняющегося типа. С этой точки зрения, террор и истребление расово, классово и психически «неполноценных» людей в XX веке, небывалое в истории организованное массовое убийство «чужеродных» (не соответствующих норме) современников было следствием Просвещения, гуманизма и монотеистических религий. Культ совершенного, богоподобного человека должен был



КРИС БЁРДЕН
ГОЛОВА МЕДУЗЫ
1989–1992



СЕЗАР

БОЛЬШОЙ ПАЛЕЦ

Бронзовая скульптура
перед Гран Пале в Париже

1990

пример, исторически известна такая цивилизация, как античность, в рамках которой было признаваемо и практикуемо то, что в новоевропейской цивилизации рассматривается как позор, ужас, грех, преступление, бесчеловечность, безумие, нелепость. А для людей античности это не ужас и не позор, не грех и не безумие, а норма жизни. У них была другая культура, вот и все.

К этой мысли Фуко подводил своих читателей с неустанным усердием в течение нескольких десятилетий своей деятельности. В последних книгах об «истории сексуальности» он с кристаллической стройностью и прозрачной простотой своего позднего литературного стиля запечатлел полнокровную и развитую цивилизацию, которая понимает сексуальную свободу вовсе не как противоположность нравственности. Эротическая культура, напротив, вплетена в ткань «общественно значимых добродетелей».

создать у многих искушение избавиться от несовершенного человеческого материала. Цивилизация, знание, мораль и прочие украшения развитого гуманистического сознания являются в такой перспективе особо рафинированными формами террора и насилия. Полностью перенятый от Ницше и снабженный изощренной исторической аргументацией, этот ход мысли изображает Наше в виде одного из вариантов Иного.

Для конца XX века такое представление о «зверином оскале гуманизма» чрезвычайно характерно. Сам Фуко постоянно доказывал, что этого «звериного оскала» не было в те ранние эпохи общества и культуры, когда не существовало новоевропейского гуманизма как такового. В 1984 году (это год смерти Фуко) вышли книги из задуманной им философской сюиты под общим названием «История сексуальности». Мыслитель обратился к культуре любви, эротики, секса, семейной жизни в античные (сравнительно хорошо документированные римские) времена.

Основная культурологическая идея Фуко оставалась прежней. Каждая цивилизация выстраивает свою констелляцию. На-

Именно самые радикальные, как и самые традиционные сексуальные практики культивируются таким образом, чтобы стать рядом с мудростью управления домашним хозяйством, с умением общаться с людьми, с владением изящными искусствами и политическими навыками в работе на благо города, провинции или всей империи. Ученый, философ или политик, уважаемый человек и отец семейства вполне законным образом использовал в эротических и сексуальных целях и животных, и детей, и взрослых сограждан обоего пола, и никакая мораль тому не противодействовала. Не надо было прятаться и лицемерить, не нужны были угрызения совести. Во всяком случае так полагал Фуко.

Некая редко высказываемая, но никогда не отступавшая мысль сопровождала философский труд Фуко на всех стадиях его развития — и она стала предельно очевидной в последних текстах. В истории известны, а следовательно, и сейчас возможны социально-культурные системы, в которых безумие, эрос и прочие трансгрессивные силы не исключены, не изолированы, не загнаны в подполье, а приближены к основополагающим актам культа и культурности. Там нет и нужды «преодолевать в себе» зверя или оргиастического безумца. А следовательно, снимаются и нейтрализуются те самые напряжения и проблемы, устраняются те надломы и надрывы, которых так много в христианской и постхристианской цивилизации.

Можно не отдавать свои нервные клетки на растерзание угрызениям совести, и не нужно подвергаться упрекам патетических сограждан. То, что клеймится в христианском мире как педофилия, содомия, разврат, многоженство и прочие мерзопакости и грехи, в классическом мире античности считается почтенным и нормальным. Нечто подобное смутно рисовалось воображению «смешного человека» в известной повести Достоевского. (Действие его сна происходило на невообразимо далекой планете, в иных мирах.) Греха нет, никто не знает и знать не желает, что сексуальная широта и терпимость грешны. Фуко хочет думать, что основные компоненты такой свободной цивилизации существовали в реальной исторической античности, — и приводит документальные подтверждения своей точки зрения.

Жиль Делёз вместе со своим соавтором Феликсом Гваттари поднялся к вершинам известности в кругах интеллектуалов предостережениями против продолжения бытия в истории. Он полагал, что антропоцентризм классических эпох был симптомом своего рода коллективной паранойи. Она становится смертельно опасной, эта жажда сверхценностей и абсолютов, ради которых не жалко пожертвовать своей жизнью и жизнью других. История людей, движимая этой кошмарной силой, ведет в пропасть.

Рассуждая здраво, считает Делёз, не остается ничего иного, как испытать единственный альтернативный вариант, а именно шизоидный тип мышления. Сделаться веселыми и беззаботными «шизоаналитиками», не придающими никакого значения истинам и нормам, не знающими ничего святого и эйфорически упивающимися чем угодно; забыть о высших принципах морали и человечности, которые служат оправданием звериности, и перестать концентрировать на них свои желания — вот единственный выход из тупика цивилизации²⁸.

Делёз и Гваттари очень громко и с патетическими, риторическими интонациями призывают избавиться от пафоса и риторики, то есть от культурного истеблишмента. Истеблишмент нового типа коварен и ловок. Он не ломает души и судьбы прямо и грубо, а действует хитроумно. Он способствует добровольному сотрудничеству альтернативных и мятежных сил души с обществом, нормой и Супер-Эго. Против этого добровольного рабства Делёз и Гваттари восстают с жестами и восклицаниями, буквально взятыми из революционной истории Франции. Они заставляют читателя вспомнить о картине Делакруа «Свобода на баррикадах». «Разрушайте, разрушайте!» — раздается в основополагающей первой главе книги. Этот призыв, разумеется, относится прежде всего к двум читателям: интеллектуалу и художнику.

Параноидальная культура монотеистов, гуманистов, моралистов, коммунистов, по мнению Делёза, обанкротилась. Диктовать единственную истину, настоящий вкус, подлинную художественность никто более не сможет. Параноидальная сосредоточенность на главном, высоком, великом и вечном более не всесильна. В мир пришел шизоидный художник и мыслитель, провозглашает философ.

Новая культура будет создаваться человеком, который превратит сам себя в «машину желаний». Машина есть нечто такое, что выдает некий продукт в изобилии. Теперь культура производит любые желания в изобилии, не выделяя главных, — это очень важно. Шизоидные желания рассредоточены и летучи. Нет более желаний вроде быть угодным Богу больше всего на свете, овладеть определенной женщиной во что бы то ни стало или помочь угнетенным любой ценой. Желаний должно быть бесконечно много (включая и вышеперечисленные), но не останется таких, ради которых следовало бы отдать все другие и весь мир впридачу. Теперь можно желать легко и непринужденно и так же легко отказываться от желаний или переключаться на другие желания. Можно влюбиться, уверовать в Бога, выпить чаю, вникнуть в законы природы, но ни на чем не заикливаться. Желаний много, машина работает, повернул ручку — изменил настройку.

Новая культура вырастет из супертехнологической цивилизации, желания будут обеспечены цивилизацией, но они столь же рассредоточены,



как силы и проявления природы. Именно природы в целом как всеохватывающей системы, которая никогда не позволит одному виду живых существ или одному классу физических явлений стать господином всех прочих царств, видов и классов.

В последние два десятилетия века Делёз и его всегдашний помощник Гваттари эволюционировали в сторону своеобразной «теории всего» — онтологической гносеологии с претензиями на социологию, философию истории, психологию, эстетику. Они предприняли уникальную попытку возродить, на уровне интеллектуального развития конца XX века, опыт исходного, корневого, нерасчлененного философствования (неотделимого от мифотворчества). Влияние известных книг «Mille Plateaux» и «Le Pli» в определенном смысле вполне заслуженно. То были уникальные попытки восстановить «философский миф», описывающий бытие, познание, психику человека, его креативные потенции с единой точки зрения. Казалось бы, опасное намерение. Неужели опять начинается приведение рассеянного множества идей под единый зонтик сверх-идеи?

Ничего подобного. Центральной идеей системы постмодернистов является постулат о том, что никакого стержня, никакой центральной идеи быть не может.

БРЮС НАУМАН
БЕЛАЯ ЯРОСТЬ, КРАСНАЯ
ОПАСНОСТЬ, ЖЕЛТАЯ
УГРОЗА, ЧЕРНАЯ СМЕРТЬ

1984



ДЖОН УЭСЛИ
ИНДЕЙКИ
1965

бой другой, начало есть в то же время конец и обратно. Не только явления природы (климат, растительность, тело) должны быть поняты, наконец, по аналогии с ризомой, но и язык, мысль, общество, художественное творчество необходимо рассматривать в свете ризоматического принципа²⁹.

Отсюда понятно, почему Делёз оказался таким востребованным среди сторонников радикального искусства, а точнее, антиискусства и иноискусства. Делёз отменял запреты и снимал удавки морали более фундаментальными способами, нежели Бодрийяр, и гораздо более увлекательным образом, нежели Деррида. Культ шизоидной вседозволенности и картина ризоматической всесвязности возвращают нас к первобытному культу природы. Отменяется ужас перед «ненашими» вещами, то есть перед смертью, Богом, отцом, высшими истинами, перед неизвестностью. «Арзамасский ужас», описанный Львом Толстым, более не опасен.

Членораздельная, артикулированная, упорядоченная картина мира оказалась ошибкой, провозгласил Делёз. Центральный миф двуногих не оправдал себя. Сознание не управляет человеком: власть принадлежит бессознательным пластам психики. Речь и логика не противостоят природе, абсурду, животному началу, а вырастают из доразумных основ. Тело и душа не структурированы. Что угодно связано с чем угодно. «Было иллюзией думать, будто структура представляет собой последнее слово земли», — сказали новые пророки³⁰.

Перестанем же искать упорядоченности и структуры, смыслы и задачи, высшие истины и главные пути развития. Забудем о шедеврах

Такая точка зрения решительно отвергает саму мысль о структурности (стратифицированности, иерархичности, формализуемости) мысли и реальности. Представлять себе какие-либо вещи по образцу упорядоченных систем, в которых есть верх и низ, начало и конец, корень и ствол, форма и содержание, нет более никаких оснований — заявили Делёз и Гваттари. Иллюзии упорядоченности суть не что иное, как орудия параноидального стремления повелевать. Если же мы хотим безмятежной шизоидной свободы, то надо мыслить иначе. Человеку пора научиться понимать реальность по аналогии с ризоматическими формами жизни. То есть что угодно связано с чем угодно, с любого уровня возможны переходы на лю-

искусства и смыслах великих тезисов философии. На самом деле существуют двуединства, бифуркации и ризоматические выросты и переползания чего угодно куда угодно. Только параноики думают, будто есть истинные пути, с одной стороны, и отклонения и ошибки — с другой. Трясин не существует, отклонения фиктивны и обманчивы. Есть только бесчисленные ризоматические разрастания и видоизменения.

Соблазнительность «шизоанализа» оказалась в конце XX века огромной. Молодые интеллектуалы увидели в этом направлении освобождение и новую жизнь. Книги Делёза и Гваттари потому и оказались такими востребованными, что нечто подобное было на уме у художников и литераторов. К тому же эти книги были написаны в литературно соблазнительной форме и во всеоружии философской эрудиции. Живопись и фотография, искусство перформанса и инсталляции, видео-арт и другие техники искусства наперебой ринулись в конце века запечатлеть ризоматические принципы и океанические восторги освобожденной шизоидной души. Мы видели выше некоторые примеры такого искусства.

Понятное дело, что на этом стратегическом направлении культуру стали испытывать на прочность, то есть формулировать предельно вызывающие, запретные, не допускаемые прежней моралью концепции. Характерный и выразительный случай — Юлия Кристева и некоторые другие представительницы феминистской мысли. Она и ее единомышленницы писали иной раз такие вещи, что рядом с этим даже призыв Делёза «Разрушайте!» кажется сдержанным и почти академичным.

Стажировавшаяся в Париже и вращавшаяся в кругу Р.Барта студентка из Болгарии умела и любила читать по-русски и рано открыла для себя книги М.М.Бахтина, с немалым опозданием изданные в России в начале и середине 1960-х, в общем потоке тогдашней «оттепели». Особенно заинтересовали Кристеву соображения Бахтина о полифоничности «романного слова». В бахтинской теории романа утверждается, что «каждый язык пристрастен и корыстен», и каждый голос в сложном целом большого романного произведения живет интересами самоутверждения и «злостно не адекватен действительности». Потому и нет смысла спрашивать, чему учил большой художник. Он собрал в один узел разные поучения, точки зрения и идеи. Разноречие — конститутивный признак синтетического словесного искусства Нового времени. Автор же — подобие плута, шута, и он собирает вместе разные языки (голоса), чтобы они опровергали друг друга.

Отсюда радикальный вывод. Текст есть своего рода машина для дискредитации идеологем. Сам Бахтин не делал этого вывода в открытую, но такой вывод был сделан за него. Что могло быть более соблазнительным для восточноевропейского ума, сбросившего наваждения

советского блока и погрузившегося в атмосферу ликующей еврореволюции духа?

Кристева пошла дальше, чем ее русский кумир и французские учителя постструктурализма. Бахтинский автор-плут или придуманный Деррида «джокер» (так сказать, плагиатор-пересмешник) казались ей слишком компромиссными фигурами. Звучит знаменитое заявление Кристевой о том, что текст есть место, где рушится разница между истинной и ложью и воцаряется «циничный праздник жестокости».

Иными словами, не нужны открытые выходы и революционные эксперименты в искусстве. Всякий текст есть хор монстров. Каждый из них пожирает другого. Картина жуткая. Теперь достаточно было присовокупить к такому пониманию бахтинского полифонизма идею о том, что мужское начало всегда агрессивно и насильственно, а история искусства и литературы есть история фаллокрации. Получается такая взрывчатая смесь, что только держись.

Что такое литература вообще в свете кристевской теории? Панорама взаимного пожирания свирепых мужских «Я». Феминизм конца XX века пылал негодованием и источал сарказмы при виде этой воображаемой картины пауков в банке. Разве можно отдавать искусство во власть этих отвратительных тварей, этих фаллических уродов, этих сладолюбивых насекомых, именуемых мужчинами!

Юлия Кристева и Люс Иригаре пытались в меру своих сил отстоять искусство от власти мужского непотребства и сочиняли новые мифы о «материнском наслаждении», о присутствии в искусстве «органического начала» и хтонической троицы «земля-мать-природа»³¹.

Разоблачение устоев западного мышления стало разоблачением «мужского мифа» в пользу «женского». Самой непосредственной и бескомпромиссной среди разработчиц этого мифа была, пожалуй, Элен Сиксу, прославившаяся своей книгой «Смех Медузы» («Le Rire de la Méduse») в 1975 году. Она с обезоруживающей прямоотой декларировала, что мысль и духовное начало, этика и эстетика женского образца содержится в теле женщины и даже прямо-таки идентична ее телесности как таковой. Женское тело и есть мысль, ценность, этика, эстетика и, если угодно, религия. Оно настолько содержательно само по себе, что является самостоятельной ценностью, без всяких мужских выдумок вроде философии, искусства и культуры. Но мужчинам этого не понять. Их физиология не позволяет им осмыслить значение женщины. Мысль, искусство, язык мужского пола оказались в тупике. Тело женщины, то есть главное достижение природы и истории, осталось непонятым и опороченным³².

Феминизм породил много откровенных глупостей. В феминизме возродились самые примитивные социологические представления

о том, что в культуре есть класс «погубителей» (в данном случае это мужчины) и группа спасителей (в данном случае — женщины). Аналогии с упрощенным псевдомарксизмом очевидны. Явления такого уровня мы тут не станем даже рассматривать. Когда же мы обращаем внимание на крупные фигуры, то не можем не удивиться радикальности и свирепости того культа Богини-Матери, который родился в мифотворчестве европейских феминисток конца XX века. Но возникает одна догадка: отвага этих «амазонок» была в известном смысле условной.

В самом деле, что подразумевает заявление о том, что создавать литературу, писать тексты означает предаваться «циническому празднику жестокости»? Подобные подрывные постулаты феминисток появлялись в определенной идейной атмосфере Парижа того времени. Создали эту атмосферу (или по крайней мере наложили на нее свой отпечаток) Деррида, Фуко и Делёз. Теперь «все было можно», поскольку ответственность за безумные и ужасные слова не признавалась. Относительность общественных ценностей, принцип ризоматических связей и «полный дифференс» преподносятся в качестве освободительных и спасительных истин. Находясь в тексте, в многоголосии культур, в ризоматическом плетении смысловых связей, нет никакого резона

заботиться о заповедях религий или ограничениях морали. Тексты маркиза де Сада, Евангелие и Уголовный кодекс в таком случае равноценны. То, другое и третье — лишь плетения знаков, поросль слов, связь которых с означаемым всегда проблематична.

К 1980 году сложились и развились основные позиции играющей социо-психо-эстетико-диагностики Бодрийяра, и в конце века он предпринял свои самые яркие и амбициозные проекты. Он сформулировал свои идеи на теоретическом уровне, создав теорию «симулятивной» культуры и запустив модное словечко «симулякр» в философию,



ДЖЕФФ КУНС
КРОЛИК
1986



РИЧАРД СЕРРА
ПЕРЕСЕЧЕНИЕ II
1992

искусствоведение, журналистику Запада и не-Запада. Гуманистическая методика различения сущностей была стерта из памяти культуры, как полагает мыслитель. Правое и левое, истина и фикция, природа и культура более ничем не отличаются друг от друга в мире симуляции. Операциональные системы общества и культуры производят истины и ценности почти таким же образом, как они производят товары и услуги: опираясь на изучение рынка, маркетинг, пиар, рекламу и прочие механизмы производства-потребления.

Результат очевиден: тотальное ироническое равнодушие к проблемам истины, смысла и добра при величайшей живости и легкой конвертируемости любых культурно апробированных символов и атрибутов, играючи заимствуемых где угодно³³.

Собственно теоретические (отвлеченные) тексты всегда были несколько стеснительной площадкой для играющей мысли Бодрийяра. Его тянуло к более свободным эссеистическим жанрам. В 1987 году он издает целый том набросков под названием «Cool Memories» — афоризмы и заметки ризоматической души и номадического сознания. Это книга о мире без координат. Она представляет собой своеобразные заметки путешественника по всему белу свету и записи мыслей, пришедших во время этих географических и умственных странствий. Жанр как бы беллетристический, никак не академический. Интерес этого текста для теории искусства заключается в том, что в «Cool Memories» предпринята попытка продемонстрировать в способе изложения, как и в самом изложении, основные понятия бодрийяровой «диагностики».

Говорит ли автор от себя? Цитирует ли одобрительно? Цитирует ли издевательски? Возражает, констатирует, утверждает, защищает, опровергает? Что он на самом деле имеет в виду, когда приводит свои странные афоризмы и ускользающие идеи о Боге и женщине, о смерти и эросе, о времени и пространстве, культуре, варварстве, красоте, потребительстве, общении, глобализме и иных предметах? Никакой ясной или однозначной позиции ни в одном случае установить не удастся. Господствует стихия двусмысленности и симулятивности. Сегодня мы считаем истиной одно, завтра другое. На одних широтах мы думаем так, на других иначе. (Об этом еще Монтень говорил.)

Женское начало в мужчине и наоборот; живое в неживом и наоборот; бессмысленность смысла и смысл бессмыслицы, а в конечном итоге незавершенность («неготовость») бытия — вот коронные темы позднего Бодрийяра. По большому счету его диагнозы и рецепты совсем не новы, поскольку они были знакомы Ницше, Хайдеггеру, Бахтину. Но для Бодрийяра это неразличение является не только симптомом болезни души, которую необходимо преодолеть, но и средством лечения этой болезни. Сама болезнь вылечит — как бы хочет он сказать, полностью соглашаясь с логикой наступившей эпохи «неразличения».

Неразличение явлений — спасение от тоталитарного абсолюта истины и смысла. Лучше быть безмятежным и безобидным шизоидом, нежели озабоченным и настырным параноиком — это принцип, с которым солидарны и Бодрийяр, и Делёз. Но Бодрийяр не упускает случая продемонстрировать, что есть одна вещь, которую он всегда различает и выделяет из других: это вкус, изящество, тонкая игра мысли и языка. Он пишет виртуозные и легкие, при всем своем философском смысле, тексты, максимально удаленные от неизящных патетических жестов или тоскливой учености. Можно считать, что таково напутственное утешение западной мысли последних десятилетий XX века. На пороге своего конца

она порадовала нас артистичной техникой выполнения давно известных умственных трюков.

В сторону трансгрессии, «на край ночи» звали художника Аполлинер и Андре Бретон, Жорж Батай и Вальтер Беньямин. В этом пункте ближе к концу века ничего кардинально нового не обозначилось. Новое слово не прозвучало, но интонация, акцентировка изменились. Постмодернистская мысль гласила, что быть безумцем, чудовищем, шизоидом, ризоматиком, сексуальным экспериментатором или поэтом извращений не только неизбежно, но и приятно, весело, забавно, а главное — вовсе не стыдно и не больно. Это не такое уж серьезное дело, и в любом случае отвечать за него не придется. Нет таких инстанций и сил, которые потребовали бы к ответу вольного художника. Мы манипулируем знаками и производим истины и ценности. Ничего окончательного и фатального нет ни в каком слове, ни в каком событии.

Художники редко читают и еще реже понимают книги интеллектуалов. Но нет никакого сомнения в том, что художники воспринимали какие-то импульсы или слышали «голоса времени», которые говорили им нечто очень похожее на то, что слышали мыслители, теоретики коммуникаций, культуры и «нового человека».

Разумеется, такое положение вещей в искусстве требует от исследователя неких специальных усилий в области интерпретации. Такого шокового искусства, таких вольных операций с ценностями и смыслами общества не существовало до XX века. Даже если иметь в виду, что Новое время выдвигает, начиная с шестнадцатого столетия, целый ряд мастеров и целый спектр художественных возможностей нового типа (возможностей парадокса, вызова и «экспериментальной вольности»), все равно XX век отличился на фоне тех дерзостей, которые наблюдаются в искусстве Ренессанса, барокко, романтизма и импрессионизма.

Теоретики актуального искусства шли по стопам Делёза, Деррида, Фуко и Бодрийяра и уверяли всех, что ничего опасного или ужасного в новейшем искусстве нет. Но такая анестезия не есть интерпретация. Теоретики говорили о том, что экспериментальное дерзкое искусство имеет право на существование. Меня же интересует вопрос: откуда это пришло, какой смысл в себе несло, зачем произошло. О праве на существование я вообще не спрашиваю. Мне нет нужды спорить либо соглашаться с идеями Деррида, Фуко или иных интеллектуальных кумиров конца XX века. Мне важно понять, откуда появились и чему служат таковые идеи.

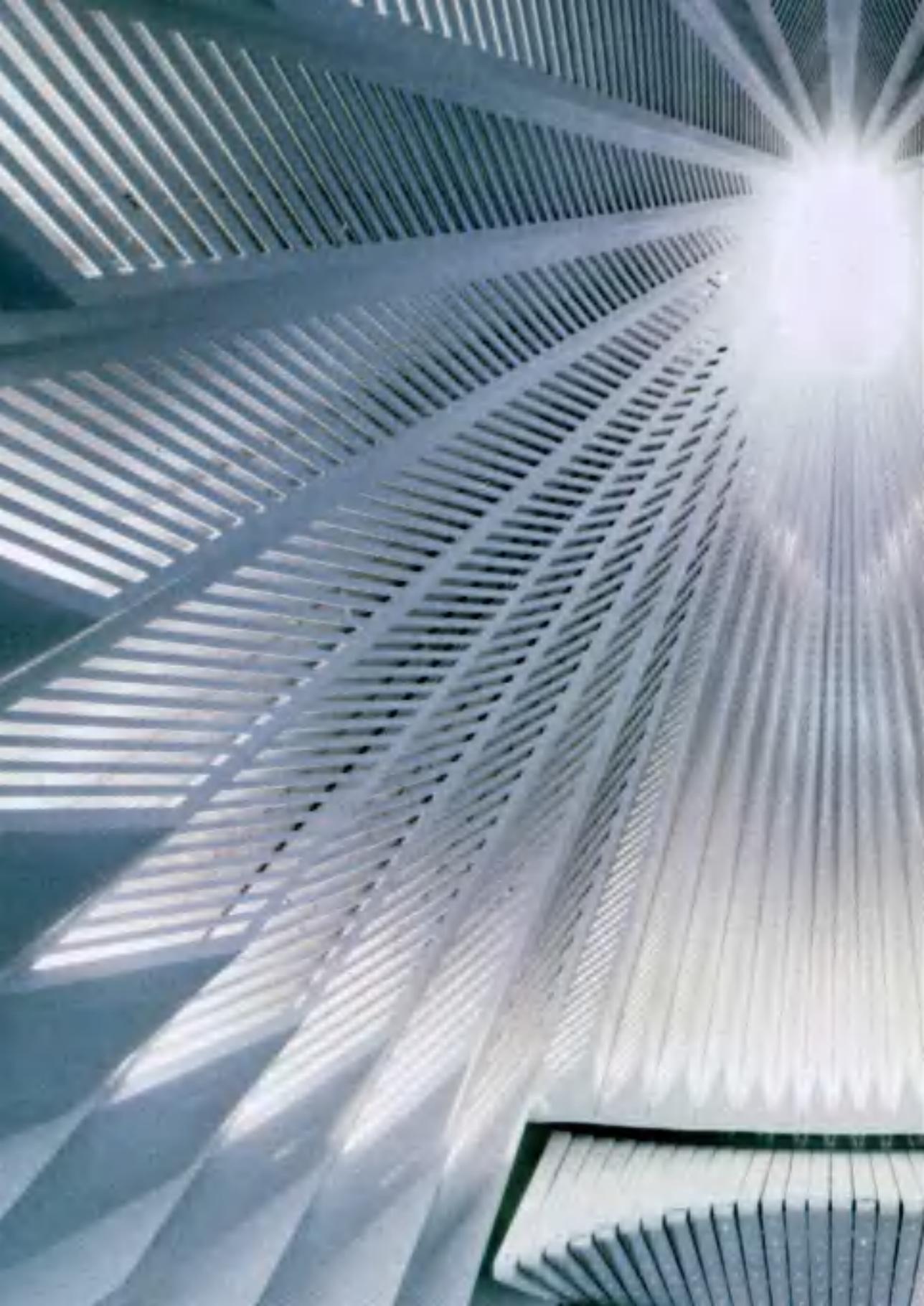
Это важно потому, что в искусстве мы наблюдаем острый парадокс. Если говорить до крайности просто, то перед нами возникает такой гипотетический художник, который высказывается своим искусством

о тайных и загадочных аспектах бытия, о волшебных и магических Силах и Властях. В этом художнике есть жреческое начало, он пророчествует и служит на алтаре какой-то своеобразной мистической веры, как многие мастера искусства, архитектуры, литературы XX века. Об этом нередко заходила речь на предыдущих страницах.

Да, но ведь художник то и дело поворачивается к нам то жутким оскалом, то саркастической гримасой, то вызывающе непристойным жестом. То он проявляет себя неким отрешенным холодом. Разве можно называть его жрецом или мистиком? Он, скорее, хулиган, шарлатан, враг порядка и дразнитель социальных гусей. Или он релятивист и «чужой», внешний наблюдатель, специалист по структурам и текстам, посмеивающийся над их «денотатами».

Пока что намеченная на этих страницах картина века сама отдает шизофреничностью. Образ художника расщепился надвое. Он, с одной стороны, работает с магическими и сакральными, жреческими материями, с другой — вообще ставит себя вне общества. То делает нехорошо своим зрителям (читателям, слушателям), то пытается их игнорировать и создавать искусство «не для людей».

Теоретики культуры и светочи новой эпистемологии ничего не сказали о том, откуда это все пришло и ради чего это делается. Они сказали, что все это допустимо, правильно и вполне может считаться искусством. Да ради Бога. Пускай искусство будет обидным для людей, или пускай проходит стороной, как есенинский «косой дождь». Или не пускай. Решайте, как хотите. Мне совершенно не хочется ни искать оправданий, ни подписывать приговор. Мне желательно понять, откуда идет «искусство недоверия» и какой в нем смысл.



О СВЯЩЕННОМ НЕИСТОВСТВЕ

В сердце новоевропейской культуры возникают такие знаменитые сооружения, как Центр Помпиду и Пирамида Лувра.

Для проектировщиков, строителей, теоретиков архитектуры, журналистов и широкой публики вопрос о самостоятельных эстетических достоинствах или смысловых аспектах этих построек отходит на второй план. Если бы они стояли в чистом поле или в индустриальном пейзаже, никаких забот бы не было. Но новые постройки Парижа обречены быть соотнесенными с ранее возведенными зданиями великого города, а среди них очень много признанных шедевров. Поэтому главные вопросы ставятся так: допустимо ли вводить острые, вызывающие порождения техницизма в урбанистическую среду, овеванную аурой высокой культуры? Насколько эти новые творения соответствуют комплексу государственных и этико-эстетических нормативов, созданных могучей, славной, вечной, изысканно-артистичной, одухотворенной Францией? Архитекторы и журналисты, общественность и политическая элита Франции были некоторое время озабочены этими вопросами³⁴.

Насчет новейшего зодчества, вторгающегося в святилища гуманистической культуры, снова и снова возникали подозрения и споры, не утихавшие с самого возникновения авангардизма в архитектуре. Все ли в порядке с этим искусством в плане этики, эстетики, гражданственности, всеобщих признанных ценностей?

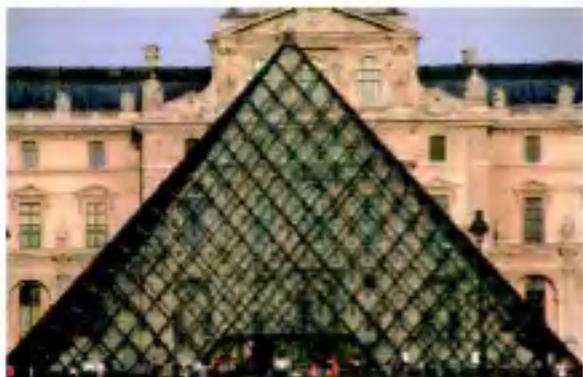
Прозрачная виртуальная геометрия Пирамиды Лувра (завершенной, после многих лет проектирования и строительства, в 1993 году) восхищает зрителей и внушает им своеобразные двойственные ощущения. Пирамида отчасти затмевает своей «космичностью» и фантастичностью мысли и переживания, связанные с Лувром как таковым. Находясь в этом месте, зритель причащается мифов о Власти, Порядке и Духовности. Если он, как это часто бывает, лишь смутно помнит историю французского государства и историю искусства (хранилищем которого является Лувр), в нем все же звучит некий гипнотический голос, повествующий о сказочном великолепии старой монархии и сенсационных сокровищах, которые обещаны его, зрителя, глазам в этих величавых архитектурных декорациях.

САНТЯГО КАЛАТРАВА

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
В САНТА-КРУЗ-
ДЕ-ТЕНЕРИФЕ,
КАНАРСКИЕ ОСТРОВА,
ИСПАНИЯ

1991–2003

Фрагмент



ЙО МИНГ ПЕЙ
ПИРАМИДА ЛУВРА
В ПАРИЖЕ
1989

Новые постройки во дворе (пирамида и связанные с ней бассейны с зеркальной водной поверхностью) как бы привнесены сюда из научно-фантастического романа про иные планеты и межгалактические приключения. Но тут мы говорим себе, что стеклянная пирамида, слава Богу, легка и прозрачна, что, впрочем, не является достижением после многих десятилетий развития прозрачной стеклянной архитектуры пуристических геометрических форм. Как бы то ни было, автор постройки Йо Минг Пей получает от ответственности условное отпущение условных

прегрешений против «культурности и человечности».

Парижский постмодерн — это, так сказать, проявление типично французского этатизма в культуре и искусстве. Рассматриваемые здесь памятники представляют собой образцы западного «официального искусства». Они связаны с честолюбивыми политическими замыслами Жискара д'Эстена и Миттерана — двух «отцов нации». Оба президента стремились показать миру новую Францию в качестве суперсовременной, смелой (даже дерзкой, как и полагается галльскому петуху) сверхдержавы. И одновременно идеологическая официальная программа всегда должна напоминать нам о том, что Франция — страна суперкультурная и отважно идущая впереди прогресса.

Результатом этой программы, кроме уже упомянутой Пирамиды Лувра, был Центр Помпиду, законченный в 1977 году (авторы проекта Ренцо Пиано и Ричард Роджерс). Когда это сооружение насмешливо называли в прессе «нефтеперегонным заводом» и тому подобными эпитетами, имелось в виду именно то обстоятельство, что вызывающая технотронность Центра нарушает ореол исторических преданий и мифологий «культурной Франции».

Идея создателей Центра Помпиду была в самом деле взрывчатой и довольно рискованной. Они превратили уличный фасад в своего рода аналог пластической агломерации (как если бы Сезар или Арман смонтировали в пространственной инсталляции целый набор канализационных, вентиляционных и прочих коммуникаций). Многие годы эта постройка производила шоковое впечатление на культурную космополитическую публику, посещавшую Бобур. И это более чем понятно: перед нами острый парадокс.

Верховная власть президентской республики Франции открыла путь таким сооружениям, которые нас не успокаивают, не внушают нам



ни пафоса, ни уверенности в устойчивости и осмысленности наших культурных норм. Какое там! Обходя вокруг Центра Помпиду или путешествуя по его эскалаторам, залам и анфиладам, остро ощущаешь, что тут зодчий испытывает терпение зрителя и посетителя. Нас с вами тормозат, поддразнивают, нас даже пытаются вывести из себя.

Один из центральных парадоксов неоавангардной и постмодернистской архитектуры второй половины и конца XX века заключался в том, что элементы нуминозности* (чудовищность, запредельность, сверхчеловечность, голая машинность, бредовость, космичность, виртуальная

РЕНЦО ПИАНО,
РИЧАРД РОДЖЕРС
ЦЕНТР ПОМПИДУ
В ПАРИЖЕ

1972–1977

*нуминозность (лат. *pumen* — божество, воля богов) — переживание таинственного и устрашающего божественного присутствия в религиозном опыте (примеч. изд.).



ЙОХАН ОТТО ФОН
СПРЕКЕЛЬСЕН,
ПОЛЬ АНДРЕ
БОЛЬШАЯ АРКА ДЕФАНС
В ПАРИЖЕ
1984–1989

экстатичность) употреблялись развитым обществом Запада в роли и функции социального и политически-культурного начала. Бунтарство, непокорность и строптивость художника теперь интегрируются в культурный дискурс. Вот в чем вызов, вот где собака зарыта. Потому столь существенно это явление, и потому отзывчивый Жан Бодрийяр незамедлительно откликнулся на строительство Бобура целой книжкой. Он заявил, что появление этого сооружения говорит о крайне драматических явлениях, о «жажде катастрофы», живущей в массовой культуре и массовой психике толпы³⁵.

Вовсе не обязательно доверять французскому социологу и теоретику культуры. Мало ли что могли писать модные философы, почитатели маркиза де Сада и левого «фрейдомарксизма», особенно в годы растерянности и разочарования после событий 1968 года в Париже и Праге. Но в рассуждениях Бодрийяра был по крайней мере смысл симптома. Он увидел в архитектуре и социальной функции Бобура нечто опасное, щекочущее нервы, некомфортабельное.

Если читатель помнит, то мы начинали наши странствия по миру западного искусства в нью-йоркском Музее Гугенхайма, выстроенном по проекту Ф.-Л. Райта в 1959 году. Мы заметили, что это сооружение весьма выразительно снаружи и внутри, но не очень годится быть музеем: смотреть там произведения искусства довольно-таки неудобно. Мы даже осмелились догадаться, что подобный симптом в решении функциональной проблемы говорит не о промахе архитектора, а скорее о неких важных содержательных свойствах новой американской картины мира. Она недоверчива к тонким материям изощренной культурности и питает несомненную симпатию к энергии, мощи, природной органической жизнеспособности.

И вот перед нами еще один антимузей, на этот раз парижский: Центр Помпиду. Он не только неудобен и малопригоден быть музеем, он еще производит озадачивающее впечатление. Он даже навевал Бодрийяру мысль о катастрофическом инстинкте толпы. Факт остается фактом: здание диссонирует с окружением и явно не может быть хорошей «рамой» или «постаментом» для какого бы то ни было искусства. Неважно, какой художник и какие вещи там демонстрирует. Это может быть признанный официальным классиком Шагал или блюдущий репутацию неофициального художника Илья Кабаков — все равно, прежде всего мы переживаем вызывающие эффекты архитектурного сооружения, а не вещи художника. Художники тут вообще на вторых ролях.

Снова перед нами это странное явление: новый музей нового искусства, архитектура которого как будто не предназначена для того, чтобы показывать работы художников наиболее приятным и разумным способом. Эта архитектура говорит нам о чем-то другом, но о чем же именно?

Можно, правда, слухавить, и это часто делается: говорят, что работы новейших радикальных художников и архитекторов обладают некими положительными свойствами; в них, мол, есть «эстетические достоинства», свежесть и молодой задор, или еще что-нибудь в том же роде. Выходя на публичную арену, художники и теоретики вынуждены прибегать к маневрам и извинениям.

Верить им нельзя, потому что такие ссылки на достоинства произведений радикальных мастеров XX века делались для массового потребителя. Однако новое искусство («искусство недоверия») имеет иные намерения и иные основания. Оно создается не для того, чтобы послужить культуре красоты или «эстетических достоинств», и не для того, чтобы «человеку разумному» было бы покойно, приятно и хорошо. Или интересно, или занято. Совершенно напротив: дурно ему должно делаться, человеку. Ему надо быть растерянным и даже напуганным перед лицом агрессивного и наступательного искусства, трактующего своего зрителя (слушателя, читателя) довольно недружелюбным образом. И это принципиальный момент.

Как историк, я вижу здесь причины исторические. Вторая половина XX века на Западе прошла под знаком внутреннего убеждения определенного рода. Человек как существо общественное и культурное провалил исторические испытания. Искусство обязано сказать человеку о том, что в целом он являет собой довольно неудачный вариант «владельца мира». И оно постоянно указывает на эту мысль.

Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке или Центр Помпиду в Париже странны, вызывающи и неудобны, они грубят зрителю и нарушают нормальное социально-культурное ожидание чего-нибудь художественного. Такое искусство создается не усилиями чудаков-одиночек, не понятых публикой новаторов или отверженных экстремистов. Могущественные правительства, корпорации, меценаты и институции западного мира обращаются к художникам специально за тем, чтобы они сделали что-то скандальное и захватывающее. Чтобы эти вещи трудно было «проглотить», чтобы культурная общественность озадачивалась бы и затруднялась, чтобы ощущала, что ее не глядят по головке, а дают оплеуху.

Неудобное, неприятное, доставляющее нам некомфортные ощущения здание превратилось к концу XX века в очень распространенный вид архитектурного творчества. Разумеется, жилые районы никто не станет проектировать таким образом, чтобы там было неудобно или

неприятно проживать. Но отдельное здание особого назначения, здание уникальное и напоминающее о неких острых и драматичных аспектах человеческого бытия, сплошь и рядом делается таким образом, чтобы зрителю и посетителю становилось нехорошо. В сущности, ставший модным деконструктивизм специально задавался целью надламывать формы и вызывать ощущение хаоса и развала. О деконструктивистских зданиях часто говорят, что они первоначально будто бы были нормальными сооружениями, но потом их разобрали и распилили на части, а когда восстанавливали, то выяснилось, что первоначальные чертежи утрачены, и вновь их собирали наспех и неправильно.

Невозможно думать, будто архитекторы просто дали маху. Не могу себе представить, чтобы Райт, Роджерс, Пиано, Йо Минг Пей, Либескинд и Гери просто не понимали, что такое музей и выставка, как надо помогать смотреть зрителям и посетителям. Если их сооружения мешают смотреть экспонаты, то этот факт, скорее всего, не случаен. Так надо было. Тут была поставлена особая задача. Негативный прием, «неделание должного» — это один из самых выразительных и доходчивых приемов в искусстве. Когда художник не делает того, что он по логике вещей должен делать, то есть он противится, бросает вызов и нарушает норму, такие вещи сразу бросаются в глаза. И по тем или иным причинам художнику именно это и важно.

Новое экспериментальное искусство очень громко, напористо, нередко агрессивно и колко обращается к людям. Иногда они обижаются и ставят это искусство к позорному столбу (или прописывают ему средства для излечения от предполагаемых болезней). Иногда же публика снисходительно извиняет поведение современного художника и говорит, что было не больно, а даже приятно и интересно получить затрецину, и это теперь современно, и из этого что-нибудь выйдет в будущем, и вообще надо экспериментировать. Так и получается, что искусство кричит, безобразничает и кривляется, или выговаривает нечто невразумительное и вроде бы не людям адресованное, а кому-то еще; публика же то сердится, то не понимает, то выдумывает оправдания новому «актуальному» искусству.

Это может быть поп-артистское деяние, или минимализм, или постмодернистская игра с культурой и смыслом. Теоретики толкуют о том, что так и надо, что ничего страшного нет, что людям требуется облегчение от тоталитарного сознания — а следовательно, требуется отказ от «звериного оскала гуманизма» и полная демобилизация с фронтов великих истин. Но все это в конечном итоге для того, чтобы не очень били и не очень ругали, чтобы дали существовать этому новому искусству.

На другой стороне разлома появляются художники, которые, очевидно, хотя и скажут что-нибудь про вечные ценности, про красоту, религию, национальные достояния и прочее, но ничего хорошего не получается. Получается коммерция, официальное искусство, китч, салонное псевдоискусство или малое кабинетное творчество для узкого круга. Такие вещи есть в немалом количестве во всех странах и регионах мира, но это дело обычное, понятное и не самое существенное. Существенно то, что на переднем крае происходят какие-то безобразия.

Что случилось с искусством? Тут надо посмотреть на дело еще с одной стороны — не с исторической, а с технологической.

Сотни миллионов людей западного мира в середине и второй половине XX века обитали в условиях урбанистического окружения, в материально-предметной, архитектурной и дизайнерской среде мегаполиса. Эта среда уникальна. Подобной среды до сих пор не было в жизни ни одной цивилизации планеты Земля. Речь идет о таком рукотворном и техногенном окружении, о таких масштабах,

ритмах, скоростях и прочих параметрах, которые несоизмеримы с масштабами и способами восприятия отдельного человека³⁶.

Грандиозные произведения, ансамбли «по ту сторону восприятия» возникали и ранее — до Нового времени, задолго до XX века, но то были единичные и чудесные создания. На Западе это Колизей и крупнейшие соборные храмы Средневековья. В течение XX века Запад покрылся силосными башнями и элеваторами, которые по своим масштабам соперничают с Шартрским собором. Фермы железнодорожных депо перекрывают территорию нескольких футбольных полей, и в это пространство можно было бы поместить по два–три Колизея. Площади фабричных цехов измеряются многими гектарами. Урбанистические агломерации простираются на сотни километров. Небоскребы вырастают в деловых центрах всех развитых (и не очень развитых) стран мира. Уникальные вертикали высотой до ста этажей и более встречаются не часто и числятся знаменитостями, как Эмпайр-Стейт-билдинг в Нью-Йорке или Джон-Хэнкок-Центр в Чикаго.



«СКИДМОР, ОУИНГС
И МЕРРИЛЛ»

ДЖОН-ХЭНКОК-ЦЕНТР
В ЧИКАГО

1969



ХАНС ХОЛЛЯЙН
ДОМ ХААС В ВЕНЕ
1990

Однако здания в тридцать или сорок этажей во второй половине XX века превратились в массовое явление.

До 1930-х годов было построено всего несколько кинотеатров на тысячу мест. Вторая половина столетия превратила такие сооружения в обязательную принадлежность многих городов (даже не особенно крупных). Возникли крытые стадионы и дворцы спорта на десятки тысяч мест. Еще более колоссальные размеры приобрели торгово-развлекательные центры площадью в несколько гектаров, с соответствующими автостоянками. Под этими бесконечными кровлями есть даже пляжи с океанским прибоем, где можно заниматься серфингом, и трассы для велосипедных прогулок.

Это означает, что практически все ожидания и мерки обычного человеческого восприятия не работают. Каждый день жизни в родном городе требует от человека преодоления своих возможностей восприятия. Ему надо научиться жить в особой обстановке «по ту сторону восприятия». Надо как-то привыкнуть к тому, что стена здания тянется на километры, что в подземном или надземном гараже можно часами бродить

по бесконечным анфиладам, залитым ровным искусственным светом. Стеклопанельная или зеркальная стена небоскреба возносится на сотню и более метров над головой, и тут стираются пространственные мерки и координаты. В особенности острым становится ощущение дурного сна или «серой преисподней» в послевоенных новопостроенных районах для бедных, в блочных трущобах, которые возникли в 1950–1960-е годы в Америке, Европе и России.

Все это говорится вовсе не для того, чтобы обругать чей-нибудь образ жизни или, положим, культуру развитых стран. Я пытаюсь прочесть послание цивилизации. Конечно, хочется помечтать об архитектуре абсолютно и суверенно великой и прекрасной, и притом еще чтобы эта красавица хранила и сегодня верность культурному и разумному человеку. Чтобы она была всегда наша и для нас. Любить такую было бы просто. Хотя, с другой стороны, совершенство может скоро наскучить.

Хочется посетовать на отвратительную некрасивость и неправильность массовой полуавангардной архитектуры XX века и урбанистической мегаполисной среды. Она не служит, не помогает, не поддерживает, не облегчает жизнь в доме, в поездке по городу, в музее. Ей даже как бы вообще наплевать на нормального социального человека, на его эстетику, его быт и отдых. Нам с ней просто тяжело. Она нас игнорирует, она над нами посмеивается, а то и просто безобразничает и делает неприятно. Мы привыкаем и как будто успешно не замечаем ее, как мы стараемся не замечать избалованного ребенка или сварливую жену. Но ведь на психике эти вещи так или иначе сказываются.

Тут надо открыто и жестко повторить еще раз то, что уже говорилось выше. Функция архитектуры и материальной среды города состоит не только в том, чтобы обслуживать клиента, подкреплять его способность к прекрасному и осмысленному, но еще и в том, чтобы высказываться о нем самом. Архитектура нужна для того, чтобы сказать что-то очень существенное человеку и о человеке. И эту функцию архитектура XX века исполнила на все сто процентов. Мы обитаем в среде, которая громко взывает к нам. Она иногда произносит что-то как будто радостное и величественное, она умеет быть милой и уютной. Но еще чаще она говорит вещи странные, тягостные и жутковатые. Мы стараемся этого не замечать и радоваться достижениям архитектуры, а ведь могли бы и задуматься: она обращается с нами как с последней дрянью.

Мы подходим к зданию Центра Помпиду в Париже и буквально получаем удар по глазам. Мы идем по Лондону или Чикаго и нередко ощущаем чувствительные пинки и затрешины. Экспрессионисты, мастера хай-тека, деконструктивисты, необруталисты и постмодернисты то и дело напоминают зрителю: не задирай нос. Не думай, что тут что-то для тебя построено. Не думай, будто здания и ансамбли больших городов созданы для того, чтобы подтвердить твои расхожие представления о прекрасном, истинном и добром. Ты сам предал, растоптал и унизил свои мечты о вечных ценностях. И теперь архитектура занимается своими делами, предается своим исканиям, а опозорившийся человек удивляется и озадачивается, глядя на ее неприветливые, странные, абсурдные творения. Теперь архитектура не всегда обслуживает человека, не поддерживает его высокое самомнение. Она его очень часто «отшивает».

Речь не идет о нечаянном безвкусици, бессознательном уродстве или еще о чем-нибудь в этом роде. Коммерческое строительство во всем мире производит великое множество претенциозных зданий в стиле «роскошной дряни». Если начинается экономический бум, то начинают строить такие смачные диковины, что становится смешно и тошно смотреть. Но в данном случае имеется в виду другое — настоящая архитектура.

Она стала сурова и неприветлива. Мера и ритм жизни нормального человека, энергетика обычного человеческого существа ее не волнуют. Это не для людей построено, а как будто для кого-то другого. Вообще говоря, такое жесткое или якобы равнодушное отношение к человеку возникло задолго до XX века. Архитектура прошлого часто высказывается от лица не-человека. Например, капище в Стоунхендже было создано явно не для того, чтобы полюбоваться на гармонию и человечность, на удобство и смысл. Напротив. Это сооружение призвано удостоверить убеждение в том, что люди как таковые суть ничто, а некоторое оправдание их бытия состоит в том, что они способны осмыслить законы движения Солнца, Земли и планет.

Пирамиды Египта и Мексики тоже говорят нам нечто жутковатое и вовсе не такое уж лестное для избалованного гуманизмом человека. Достаточно поглядеть на великие сооружения разных времен и народов, чтобы понять, что обслуживание общества и культуры — не единственная, а зачастую и не обязательная задача архитектуры. Архитектура вовсе не должна говорить приятные и лестные вещи человеку. Впрочем, что касается архитектурных сооружений древности, то надо оговориться: никакого гуманизма или антропоцентризма в те времена просто не было.

Полагаю, что архитектура авангарда и постмодерна, жизненная среда мегаполиса в XX веке тоже высказываются от лица внечеловеческого знания, которое напоминает людям о том, кто они такие есть, во-первых, и среди чего они живут, во-вторых. Как они устроены, как они себя ведут среди себе подобных. Зодчие, как нам известно, на словах чаще всего говорят, что они хотят «сделать красиво» и послужить человечеству; да ведь мы знаем, что словам художника не очень можно верить.

Архитектура Нового времени, то есть мегаполисное экспериментальное и технологическое создание нового материального окружения — это своего рода текст, который обращен к людям и гласит: служить вам мы могли бы, но не хотим. Сокровища вам не положены. Поймите, наконец, что вам другое нужно. Вам нужны шоки и встряски, некрасивости и неудобства. Вам нужны пинки и шишки, и это для вашей же пользы.

Удобные квартиры и приспособленные для обозрения музеи, высокофункциональные вокзалы, улицы и площади, подземки и аэропорты — это вам не обязательно и не в первую очередь нужно. В принципе архитектура умеет сделать такие вещи хорошо, удобно, красиво и со смыслом, но очень часто она как будто противится. Это сопротивление нарастает от 1960-х годов к концу столетия. Массовое строительство и существующая в городской среде обстановка говорят о том же не менее ясно (и гораздо более грубо и жестко), чем изысканные находки элитарных уникальных мастеров-экспериментаторов.



САНТЯГО КАЛАТРАВА
КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
В САНТА-КРУЗ-
ДЕ-ТЕНЕРИФЕ,
КАНАРСКИЕ ОСТРОВА,
ИСПАНИЯ
1991–2003



ЗАХА ХАДИД
МОСТ-ПАВИЛЬОН
В САРАГОСЕ, ИСПАНИЯ
2005

Если искусство XX века в чем-то сопротивляется смыслу, гармонии, удобству, красоте и даже человечности, то это означает: кто-то или что-то собирается сообщить людям нечто важное. Надо читать смысл, который содержится в подобном сопротивлении. Очевидно, послание таково: прежде всего нужно, чтобы люди очнулись от своих безумств и изменились в лучшую сторону. Чтобы они проснулись от кошмара истории, культуры и общества, как это прямо сформулировано на первых страницах книги Джеймса Джойса «Улисс». Такие, каковы они есть и какова их история, люди не имеют права получить что-то столь же прекрасное, несом-

ненное, эстетически совершенное и этически полноценное, как эллинская классика или шедевры Возрождения. Им старинные сокровища достались авансом или в кредит, или по наследству. А больше не положено.

История XX века показала, что человек провалил экзамен на человечность. Эту мысль можно высказывать (и она подчас высказывается) грубо и жестко, безжалостно и обидно (как, например, в книгах Эмиля Сьорана) или более тонко и завуалированно (в книгах Мишеля Фуко). Но сама мысль звучит обязательно.

Такая «негативная теология» вполне очевидна в архитектуре XX века. Утопии «прекрасного нового мира» исчерпались в зодчестве примерно к 1960-м годам. Роберт Вентури и Чарлз Мур, Даниэль Либекинд и прочие виртуозные мастера постмодерна не желают «делать красиво» и «делать удобно». Они скорее стремятся «делать архитектуру со смыслом» и высказываться о неких важных вещах.

Здание, такое неласковое и функционально неудобное, странное и чуждое человеку, говорит о присутствии Иного — вселенских сил творения и разрушения. Иначе говоря, архитектура XX века выполняет храмоздательную задачу, она становится сакральной на новый лад. Обиталище или святилище Высшей силы явственно наличествует в известных зданиях и ансамблях хай-тека, деконструктивной и биоморфной архитектуры. Но извечная сакральная задача ставится теперь в новом ракурсе — в архитектуре прошлого она, сколько известно, никогда подобным образом не рассматривалась.

Заметим, кстати, что храмовые постройки в истории архитектуры XX века встречаются не часто и появляются не с самого начала. Новая

архитектура авангардного типа, ее новый архитектурный язык сложились вне и помимо культовых зданий. Такое положение отличает XX век от других значительных эпох развития архитектуры. (Особый случай — Саграда Фамилия в Барселоне, то есть настоящий храм, который возводился и декорировался по проекту Гауди вплоть до 1920-х годов включительно. Это церковное здание поражает всех, кому довелось его видеть, своими витальными и фантастическими претворениями традиционных, канонических структур католического храма. Но никто не мог бы причислить шедевр Гауди к магистральной линии новой архитектуры. Гауди оставил после себя в полном смысле слова великое маргинальное творение архитектуры.)

Сакральные культовые здания, выстроенные в формах XX века (а не повторяющие стилевые языки прошлого), громко заявляют о себе во второй половине столетия, то есть в период «модернистского возрождения» и полной институционализации сдержанных, нерадикальных и «прирученных» модернистских языков во всех искусствах. Избавленные от экстремизма и трансгрессивности, стилевые формы авангарда превращаются к 1950 году в почтеннейшую музейную классику, в «стиль XX века». В этот самый исторический момент архитектура церквей, синагог и мечетей по всему миру начинает перенимать авангардный художественный язык. Сам Ле Корбюзье работает в области храмовой архитектуры. Модернизм уже считается «классическим». Он берется готовым, он переносится в строительство храмов из других областей архитектуры.

Задача обрести новые сакральные смыслы вовсе не равнозначна задаче создать храмовые здания или написать религиозные картины на канонические религиозные сюжеты. Сакральность теперь выражается в других формах. И прежде всего хочется сказать, что новое сакральное начало проявляет себя там, где произведение искусства бросает вызов, не хочет людей успокаивать и людям служить, соответствовать их ожиданиям.

Чарлз Мур и Заха Хадид, Даниэль Либерскинд и Ханс Холляйн создают сооружения, ансамбли или архитектурные детали, которые заставляют людей поежиться. Здание становится «неласковым», странным, оно может захватывать воображение, но не гармониями, а скорее дисгармониями, парадоксами, неожиданными выходками. Произведение архитектуры, как никакие другие произведения пластических искусств, все больше говорит о присутствии Иного — вселенских сил творения и разрушения.

Снова подчеркнем, что архитектура XX века выполняет сакральную задачу. Сакрализация частного и общественного бытия приводит к появлению Здания (в расширительном смысле), которое предназначено для того, чтобы вмещать и славить то или иное «чудо жизни» или «чудо



ФРЭНК ГЕРИ
ЗДАНИЕ МУЗЕЯ
ГУГГЕНХАЙМА
В БИЛЬБАО, ИСПАНИЯ
1991–1997

творения». И вовсе не надо думать, будто «чудо творения» обязательно должно быть ласковым, величавым и прекрасным, как «Сикстинская мадонна» Рафаэля. Оно бывает причудливым и гротескным, холодно пугающим, хаотичным, крайне неудобным для глаза и дискомфортным.

Необрутализм, архитектура по ту сторону вкуса и стиля, архитектура телесно-биоморфная, сознательно аляповатая и сознательно антихудожественная — все это во множестве возникло в творчестве западных зодчих, в их проектах, книгах, мечтах или реальных созданиях.

Если смотреть с какой-нибудь чисто профессиональной точки зрения, главные типы и конструкции новейшей архитектуры лишены главной функции подлинного Храма. Но почему-то функция бытия-в-мире претворяется в авангардных постройках и проектах XX века не просто с повышенной эмоциональностью (включая и ледяное пламя воинствующей математической рациональности), но и с переживанием своего рода трансцендентности.

Нечто непостижимое, экстатическое, выходящее за пределы понятий и восприятий человека как такового присутствует в шедеврах новой архитектуры XX века, которые, с формальной точки зрения, к храмовым или культовым сооружениям не относятся. Зримым выражением этого непостижимого Присутствия являются эффекты света и парадоксы массы, как бы теряющей вес и обретающей способность к спиритуальному полету или парению в пространстве. Постройки Фрэнка Гери и Нормана Фостера в конце XX столетия настойчиво подчеркивали идею полета в пространстве, прозрачности, невесомости гигантских масс и конструкций, истаивания масс и форм. Таков Музей Гуггенхайма в Бильбао (Ф.Гери, 1991–1997), стеклянное перекрытие Рейхстага в Берлине (Н.Фостер, 1999) и другие постройки и проекты финальной стадии века.

Архитектура, которая отрицает себя, не желает быть собой, — это вообще зачем? Она не хочет иметь пол и крышу, стены и лестницы в «нормальном» понимании этого слова. Здание словно не хочет быть дворцом, библиотекой, музеем для хранения священных реликвий культуры. Не хочет быть офисом фирмы и государственным учреждением. Не хочет быть жилым районом, вокзалом или стадионом. Архитектуру заставляют поработать на власть, деньги, общество, средний класс и мифы цивилизации, а она принимает награды и улыбается спонсорам и инвесторам, но сама насмешничает и выделяет странные фортели.

В конце века архитектура словно захотела быть воздухом и пространством, телом и живым организмом, забавной или чудовищной машиной, роботом, игрушкой, сновидением, потребительской вещью без всякой эстетики, радостной мечтой идиота или даже неким подобием

груды мусора. Чем угодно, только не воплощением стиля, смысла, формы, общественного идеала. Про что она говорит, эта архитектура, к кому обращается, для чего нужна? Именно такая архитектура идет вперед в XX веке. К концу столетия она насыщает своими парадоксальными находками самые заметные точки на культурной и социальной карте мира — от парижского Бобура до проектов трансформации Мариинского театра в Петербурге, от новых станций лондонского метрополитена до построек Сиднея и Куала-Лумпура.

«Не надо архитектуры, не хочу быть архитектурой», — громко вопит она и строит нам разнообразные гримасы, иногда как будто милые, а иногда решительно неприятные. Она вызывает мысль о «наглядной невозможности» — то есть о чуде или тайне, — выступающей перед зрителем вовсе не в благолепных формах, которые могли бы быть приятными всем и каждому. Она предстает перед нами в геологических, биоморфных, «технотронных» и других, чаще всего остро визионерских обличьях. Она расчленяет здание на куски и вызывающим образом сшивает их в неожиданном порядке. Она цитирует альбомы по истории архитектуры, но делает это с ироничной усмешкой или ностальгической досадливостью. Разумеется, архитектуре приходится своим чередом идти на компромиссы, убаглотворять публику, делать приятные и удобные, красивые вещи для жилья, работы, досуга или культурных нужд общества. Но стремление к «безобразиям», к нарушениям культурных норм нарастает в ней от десятилетия к десятилетию, а уж в конце XX века в особенности.

Архитектура бунтует, разбивает священные сосуды и кощунствует. Это своего рода священное неистовство. Она ощущает присутствие Творца, а условности религиозных или светских культов мешают ей. Архитектуре и искусству надо докричаться до глуховатых, подслеповатых и недогадливых людей, которые, подобно героям картины Брейгеля «Слепые», двигаются к катастрофе. Художник будто кричит, дерзит, доставляет нам неприятности. Новое искусство громко произносит что-то на непонятном языке и делает неразборчивые гримасы. Разговаривать тихо, разумно, учтиво и понятно не имеет смысла, когда нужно сказать о непрерывном Творении. Сказать то, о чем социальные люди, люди «гомогенные» (термин Жоржа Батая) не желают слышать. Приходится делать им больно и неприятно, чтобы они услышали.

Если разобраться, то мои рассуждения с неожиданной стороны соприкасаются с известной, бесконечно цитируемой, восхваляемой и порицаемой идеей Гегеля о судьбах искусства. Гегель полагал, что будущее искусства «заключено в истинной религии»³⁷. Что имелось в виду?

Заметим, что философ обошел вопрос о том, как назвать эту самую «истинную религию». Представители разных конфессий могут быть спокойны. Гегель не говорил, что в перспективе у искусства будет обязательно союз с христианскими истинами или догматами. Он говорил о том, что искусству предстоит максимально сблизиться и даже соединиться с Абсолютным Духом (если я назову этого последнего Высшей Силой или Творческим Принципом мироздания, то не погрешу против предсказаний Гегеля), что искусство связано с сакральностью, «религиозно» по своей сути и изначально, и это свойство не будет уменьшаться, оно будет усиливаться (или, быть может, выявляться более четко и полно). О конфессиональной привязке искусства Гегель ничего не говорил, и в этом он был совершенно прав.

Мы наблюдаем в Новое время, как искусство отказывается от конфессиональности. Христианская иконография, догмати-

ка, литургическая основа постепенно занимают все меньшее место в искусстве XVII и XVIII веков и почти исчезают из большого искусства Запада в XIX веке. (Так называемое церковное искусство продолжает существовать и создает огромное количество произведений, но художественное развитие, сама жизнь творческого духа происходит не здесь.)

Вышесказанное вовсе не означает, что настоящее искусство перестает быть в Новое время «религиозным» и делается «светским». Так часто говорят, но я этого не вижу. Мне представляется несомненным, что искусство избавляется от конфессиональной принадлежности, оно перестает быть католическим или православным. Оно перестает быть церковным. (То, что считается церковным искусством в XX веке, представляет собой сферу специального обслуживания культа, и это особая тема.) Христианского искусства в старом смысле слова тоже не было в XX веке (были идеологические вариации в плане «церковного искусства»). Но религиозность от этого не исчезает. Она делается еще горячее и откровеннее, нежели в прежние времена. История искусства последних веков — это история выработки новой сакральности во всех видах искусства.



ХРИСТО
УПАКОВАННЫЙ
ПОНТ-НЁФ, ПАРИЖ
1985

В творчестве Вермера Делфтского и Шардена, Гойи и Делакруа, Ван Гога и Сезанна чаще всего не имеется христианской иконографии и литургической интенции. Но религиозное напряжение, сакральное горение очень велики. Нам с восторгом и благоговением показывают животворящие силы бытия. Мы видим живой трепетный свет, богатство материальной субстанции, солнечную энергетику, телесные и геологические принципы строения вещей. Мы видим благоговение перед творением. Какое там светское искусство? Кто это выдумал? Наверное, какие-нибудь дешевые умники XIX века, которые полагали, что «электричество опровергает Бога». Однако существование электричества вовсе не опровергает Бога, и никакого светского искусства никогда не было и нет. Точнее сказать, большие мастера не создавали ничего, что не было бы на свой лад сакральным искусством.

Исследователям давно понятно, что искусство Кандинского и Малевича, Наума Габо и Шагала, Руо и Кирхнера, Татлина и Генри Мура было явлением именно неосакральным, и никаким иным. Называть его таковым следует столь же уверенно и по тем же причинам, как и искусство Сезанна, Врубеля или Мунка. Их искусство перестало быть конфессиональным, это факт, но его религиозная напряженность от этого, вероятно, только возросла. В середине и второй половине XX столетия разные виды визуальных искусств, а также зодчество и дизайнерское творчество в городской среде в основном шли по этому пути.

Осмелюсь предположить, что здесь дают о себе знать те самые силы, которые постоянно действуют и даже нарастают в ходе развития искусств Нового времени. Это «АНТРОПОЛОГИЯ НЕДОВЕРИЯ», во-первых, и САКРАЛИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ, во-вторых. Их результаты захватывающи, парадоксальны и, разумеется, дискуссионны. Притом эти две силы Нового времени как-то связаны друг с другом.

Художникам XX века интересны и нужны нелепости, абсурды, каталептические странствия, внезапные прозрения, пошлости, глупости, а то и гадости. Они создают объекты, зачисляемые теперь в произведения искусства и архитектуры, как бы для того, чтобы оттолкнуть человека, сказать ему, что он не нужен и не важен. Выказать ему свое неуважение.

Знают ли сами художники, что именно они делают? Они подрывают основы культуры, они пытаются игнорировать и «забыть» эти самые нормы и ценности, и делается это, скорее всего, для того, чтобы укрепить главную основу западной культуры — право на недоверие, на непокорность, на поиск и эксперимент. На вольное прозревание непозволительного. На встречу с Силами, которые нам не чета.

Теперь эти вещи неотделимы от творческой лаборатории художника. Узнай запретное и приобретай новое и небывалое, осуществляй

невозможное, дерзай и рискуй, — эти постулаты причудливым образом смешиваются в головах и сердцах западных людей с другими постулатами.

Ты создаешь светлый мир для темного и сомнительного двуного животного. Делай выводы. Используй свинство и ничтожество, заложенные в человеческой природе. В чепухе, мусоре, гадости, тупости и абсурде общественных стереотипов, в вульгарности просвещенного демократического человека есть могучая подрывная сила, есть свой напиток свободы. В ничтожности и отвратительности, бесполезности и бессмысленности существования рода людского есть своя сила и свой свет, и ради улучшения судеб этого рода нельзя не обратиться к главным способностям нашего героя.

Такой ход придумали не антихудожники конца XX века, не авангардисты его начала. Тут мы имеем дело с той самой «машиной непослушания», которая заработала в мысли и творчестве титанов и основоположников новоевропейского искусства, создателей литературы и театра Запада.

Свет, добро, счастье, свобода и прогресс выстраиваются на основе понимания того, что их строитель ничтожен, опасен и даже гнусен. Эта исходная концепция Нового времени сложилась на заре его искусства и мысли. Художник и мыслитель мегаполиса отваживаются знать о себе самые неприглядные вещи и собираются обратить их себе на пользу и к вящей славе своего рода. Жизнь и творение жизни теперь неотделимы от дерзостей — то есть от вызывающих провокаций, с одной стороны, и убийственной «инаковости» — с другой.

Не один, а два голоса — вот минимум,
необходимый для жизни.

Михаил Бахтин



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

«ТОТАЛИТАРНОЕ
ИСКУССТВО»



ЖИЗНЬ СОВЕТСКАЯ

Как вообще могли жить и выживать обитатели Советской страны? Они умудрялись в известные периоды как будто довольно успешно хозяйствовать. Точнее сказать, ценой несоразмерно огромных затрат и упущений строить заводы и города. Денег не считали, руководствовались иными, политическими и идеологическими соображениями.

Они одержали внушительные победы в войне с фашистской Германией, хотя этот результат был достигнут такой ценой, который ставит под вопрос сами победы. Страна создала классический музыкальный театр мирового значения и поразительную музыку (и в плане композиторского искусства, и в плане исполнительского мастерства). Построили космические ракеты, превратились в мировую сверхдержаву. Как это вообще могло случиться при реально имевших место условиях?

Система власти и экономики советского типа должна была бы, если рассматривать дело в практическом разрезе, привести к катастрофическому отставанию в технологии, провалу индустриального производства и общему коллапсу. Откуда и каким образом в такой стране могли появиться высокоразвитая современная наука и техника? Понятно, что та и другая ориентировались не на массовое потребление, а на военное дело и обеспечение власти (оттого они и были столь однобокими). Притом надо еще заметить, что в этой стране существовали продвинутые формы социального обеспечения, которые по некоторым параметрам не имели себе равных в мире.

Рациональные умы Запада и их российские единомышленники никогда не могли придумать никаких убедительных объяснений насчет реальной жизни СССР, общественной психологии советских людей и специфики развития этой исторической диковины. Нельзя сказать, будто на эту тему мало говорили. Напротив, говорилось и писалось очень много. Были сформулированы общие места исторической и социологической мысли по поводу тоталитаризма.

Например, Ханна Арендт вполне убедительно утверждала, что тоталитарная власть и в особенности массовая психология советских людей и немецких обывателей в эпоху нацизма опирается на атомизацию отдельной личности в современном обществе. Человек стал бесприютен,

СЕРГЕЙ ЛУППОВ
СПОРТИВНЫЕ ИГРЫ
НА СТАДИОНЕ

1927
Фрагмент



ЮРИЙ ПИМЕНОВ
ДАЕШЬ ТЯЖЕЛУЮ
ИНДУСТРИЮ!

1927

их деятельности должны быть довольно-таки жалкими. Чего можно ожидать от параноидальных властителей и от массы послушных человекомашин? Они способны успешно доставлять и укладывать глыбы для постройки сооружений типа пирамид. Но способны ли они на инициативу, изобретательность, смекалку?

Развитая система культуры не может опираться на такие механизмы. Но в сталинской империи мы видим явные признаки развитой культуры. Строились и реконструировались большие города, существовала отлично действовавшая и вполне современная для своего времени транспортная система. Образование выпускало отличные молодые кадры естественников и гуманитариев, которые могли на равных потягаться с лучшими кадрами американских и европейских университетов. Просоветские писатели и поэты были признаны всем миром большими мастерами. Достаточно вспомнить Михаила Шолохова и Константина Симонова. Однако затраты, убытки и потери всегда были во много раз больше, чем результаты. За свои экономические, научные и культурные достижения

утратил корни и социальные связи, и он спрессовывается («утрамбовывается») в послушные и хорошо управляемые «комки», в ударные узлы новых масс новой эпохи¹. Это во многом верно, но специфика тоталитаризма все-таки не становится более ясной с помощью такого предположения. Допустим, перед нами послушные управляемые массы, состоящие из атомизированных индивидов. Общественные институты разрушены, есть только всеисильная Власть и малый слабый человек. Для массовой мобилизации сил такой механизм подходит. Но какие результаты получатся в области хозяйства, каким образом (и какой ценой) может такая система развивать науку и образование, строить свои здания, писать картины, сочинять стихи?

Всеисильная Власть слепа, ибо никто ей не дает и не может дать достоверной информации о реальных фактах. Подданные же ее — не более чем автоматы, они управляемые извне ничтожества, если верить теории Ханны Арендт. Вероятно, результаты



всегда платили слишком дорого. Но это обстоятельство еще более обостряет главный вопрос.

Странность и видимая иррациональность наблюдаемого явления заключается в том, что описываемая система существовала примерно пятьдесят лет, если считать с начала 1930-х годов до конца 1980-х. Она трансформировалась и в плане репрессивности стала в последние тридцать лет своего существования частично избавляться от кошмарной самоубийственной практики сталинского времени. Правда, это происходило слишком медленно, с откатами и разными трагическими нелепостями, которые мешают оценить постепенную «либерализацию» советской системы. Но вопрос вообще в другом.

Как эта система могла прожить хотя бы пятьдесят дней? Откуда брались те ресурсы, которые так щедро растрачивались? Как люди соглашались жить в этой стране и принимать за должное порядки и условия существования в ней?

ПЕТР ВИЛЬЯМС
АВТОПРОБЕГ

1930



СЕРГЕЙ ПОПОВ
АСФАЛЬТЩИКИ
Начало 1930-х

мо высокую цену и пожертвовав миллионами жизней своих подданных). Застойность в полном смысле слова воцарилась в СССР на поздней, старчески-маразматической стадии существования политической системы. Революция марксистов и ленинцев взяла верх в России и поначалу обернулась восточной деспотией с коммунистическими декорациями; это все довольно причудливо и странно, но еще более странно то, что советская система оказалась, в определенных отношениях, довольно эффективным орудием модернизации. Удивительная диктатура полуфеодального коммунистического абсолютизма стремительно и безжалостно осуществила индустриализацию и технологизацию страны и сделала это соответствующими методами: ценой большой крови и неслыханных страданий.

Поставив перед собой эти вопросы, мы начинаем осознавать, что на самом деле мы не понимаем, что происходило с Советской Россией и что такое она собой представляла. Следовало бы еще поучиться понимать это необычное историческое образование.

Коммунизм в России развивался совсем не так, как надеялись его сторонники и опасались враги. Мировая революция не состоялась, а коммунистическая держава СССР замкнулась в себе и претерпевала диковинные внутренние преобразования. Удивительным образом возрождаются экономические и политические механизмы феодального и абсолютистского типа, но под идеологическими лозунгами марксизма и под скипетром «советского царя» — Сталина. В известном смысле можно сказать, что осуществилось предсказание Георгия Плеханова, который говорил, что если коммунизм победит в такой отсталой и не подготовленной к революции стране, как Россия, то в итоге получится не социалистическое государство, а скорее тираническая восточная империя под красным флагом.

Впрочем, империя советских коммунистов была на ранних стадиях своего развития довольно динамичной и весьма могущественной (заплатив за это неопишуе-

Царская Россия до 1917 года была страной, еще только пытавшейся ступить на путь технологической и социополитической модернизации. Коммунистическая Россия осуществила эту самую модернизацию с непостижимой свирепостью и безжалостностью к собственному народу, но результаты были внушительные. Страна на равных соперничала с ведущими мировыми державами по всем статьям. Она надломилась и рухнула в 1991 году, но ведь пятьдесят лет жила и бросала вызов своим конкурентам и самому здравому смыслу. Как же она умудрилась добиться этого?

Приведенные выше рассуждения о советской системе вовсе не уведут нас в сторону от предмета нашего рассмотрения, то есть искусства. Мы говорим о тех самых вещах, которые обладают особым смыслом для изучающих искусство и литературу Советского Союза. Тут мы прямо прикасаемся к переживаниям и жизненным впечатлениям особо чувствительных и наделенных обостренными нервами людей, то есть художников. Ментальность художника и душевная жизнь его публики — вот питательная среда искусства в советское время, как и в любое другое.

Ощущения и переживания были престранные. С одной стороны, присутствовало ощущение несомненного успеха и движения, расцвета и смысла жизни. Я сам помню общее воодушевление в весенние дни 1961 года, когда первый советский человек полетел в космос. С другой стороны, растерянность и ужас шевелились в душах. Творилось нечто несусветное. Мы вроде бы успешно возводили земной рай для всеобщего счастья и благополучия. Но какие-то дьявольские гримасы то и дело обнаруживались не только на лицах врагов, но и на наших собственных физиономиях. Мы были самые правильные, человеческие и разумные люди в мире, но притом невозможно было избавиться от странного подозрения: что-то с нами не то происходит.

Тут надо заметить, что противостояние двух систем и изоляция СССР от Запада давали странные результаты в жизни и культуре на обеих сторонах мирового раскола. Параноидальный и панический, мелочно подозрительный, комично бестолковый, но опасно агрессивный антикоммунизм превратился к середине века в болезнь западного истеблишмента и проблему для западных интеллектуалов.

Большинство людей искусства в Европе и немалое количество таковых в Америке занимали в 1930–1950-е годы просоветские позиции, то есть не желали видеть реальной сложности жизни и проблем системы советского типа. Они хотели видеть в Советском Союзе если не рай на Земле, то во всяком случае небезуспешную попытку строительства такого рая. Ромен Роллан и Лион Фейхтвангер ездили в Советский Союз, осматривали образцово-показательные предприятия, встречались



ВАСИЛИЙ ЕФАНОВ
НЕЗАБЫВАЕМАЯ ВСТРЕЧА
1936–1937

с «представителями общественности» и всякими «знатными тружениками», получали почести и комплименты и были вполне довольны всем увиденным и услышанным. Меньшинство (например, Жан Кокто, Артур Кёстлер и некоторые другие) старались заметить в жизни советских людей прежде всего нечто ужасное, адское. А когда хочется видеть что-нибудь, то именно желаемое обычно и видится. Договориться между собой невозможно, если один видит свет, а другой тьму в одном и том же месте.

Вообще говоря, похожие проблемы до сих пор разделяют историков и публицистов невысокого полета. Они до сих пор спорят о том, был ли Советский Союз залогом и обещанием светлого царства справедливости и благополучия, или это было темное царство бреда, насилия и неправды. Крупные умы исторической науки (такие, как Эрик Хобсбом) давно отказались от таких глупостей и поняли, что обитатели Советской страны очень рано почувствовали себя в странном и небывалом измерении, в специфическом лабиринте истории, или в адском раю².

Постараюсь показать, по возможности развернуто и систематически, что в моих рассуждениях имеют место не вымыслы или художественные преувеличения, но принципиальный и даже некоторым образом систематически выстроенный познавательный ход.

Часто высказывается такое мнение, будто значение коммунизма для последующей истории заключалось в том, что он, коммунизм, «выручил» враждебный ему мир подобно тому, как опасный хищник «вырывает» популяцию животных, на которых он охотится. Хищник вовсе не стремится к такому результату, он стремится поймать добычу и съесть ее. Но притом он помогает естественному отбору. Не готовые спастись существа погибают, а выживают тренированные, осторожные, осмотрительные и умеющие взаимодействовать между собой особи и виды. В таком утверждении есть определенный резон.

Коммунизм буквально силком вынудил западный мир реформировать и укрепить экономические и социальные нормы либерального капитализма. Старый, архаичный и беспардонный капитализм, описанный в книгах Диккенса, был обречен, и у него не было другой перспективы, кроме разложения и гибели. Это обещало страшные катастрофы для всех — быть может, гибель всей системы в конечном итоге, а следовательно, лишения и страдания для сотен миллионов людей. Не было бы счастья, да несчастье помогло. В ходе схватки с опасным врагом, коммунизмом, обреченный хищник, ранний капитализм, дал жизнь своему более приспособленному для выживания потомку — демократически корректному и социально рассудительному, весьма умелому в делах выживания усовершенствованному капитализму середины и второй половины XX века.

Но, как уже было упомянуто, коммунизм, сам того не желая, привел к указанным выше благотворным результатам. Он вовсе не стремился к тому, чтобы жизнь людей при капитализме стала лучше. Коммунисты и их оплот СССР жаждали и добивались совершенно другого: удушить и похоронить капитализм и западную демократию. Притом количество жертв в процессе достижения такой победы считалось неважным. Гибель большей части населения капиталистического мира в ходе уничтожения дурного общественного порядка полагалась в высших кругах коммунистической знати вполне допустимым делом.

Но в истории никогда не было так, чтобы цели и намерения какой-либо власти, силы или веры приводили именно к тем результатам, которые имели место в реальности. Коммунизм хотел уничтожить врагов, но помог им выжить и укрепить свои силы, хотел поддержать своих подопечных и союзников, но на самом деле как раз этих-то и подвел, и навредил им очень сильно.

Внутри страны, как уже говорилось ранее, действовал другой парадокс, и всякому советскому человеку он приносил немало хлопот и напряжений. Мы жили в прекрасном обществе, мы были счастливики истории, нам был дан новейший Завет и гарантия нашей избранности. И в то же время мы получали сигналы о том, что тут что-то не сходится. «Все не так, ребята», — доходчиво и горько пел Владимир Высоцкий. То есть в общем все хорошо, но почему-то как-то неправильно. И дело не в отдельных недостатках, а в чем-то другом. Некая шизоидная раздвоенность личности была неотделима от нашей советской жизни.

У нас все было прекрасно и очень плохо, успехи были несомненны, то есть провал был очевиден. Мы искренно любили свою страну, иными словами, презирали и ненавидели ее. Читатель может подумать, что автор не то заговаривается, не то впадает в художественные преувеличения. Ничего подобного. Автор говорит не только о странностях и особенностях своего собственного жизненного опыта в лоне родимой страны. Речь идет о массовых социопсихологических коллизиях и напряжениях, от которых никто не мог укрыться. Любое творческое дело, будь то сочинение «авторской песни», занятия живописью или работа актера, находилось под мощным воздействием расщепленного сознания и ощущения лабиринта.

Историческая уникальность ленинской партии большевиков, сталинской ВКП(б) и даже отчасти реформированной КПСС заключалась в том, что это была секта (замкнутая организация) с резко выраженной глобальной стратегией поведения. Тайная, скрытая и никому не ведомая сила. И она же всегда рядом, она могущественна и общечеловечна, и открыта всем и каждому. Она обладала идейной, политической, социальной влиятельностью колоссального масштаба, распоряжалась ресурсами огромной страны и вела свои дела на мировой арене, являясь одним из главных игроков мировой политики. Ничего удивительного в том, что политические элиты Запада так сильно боялись коммунистов и Советского Союза (и со страху делали слишком много глупостей).

Кто же она такая, эта самая коммунистическая власть? Она действует от лица всех, то есть никого. Она выражает чаяния и надежды миллионов, следовательно, осуществляет интересы узкой группы заговорщиков или партийных лидеров. Сочетание эзотеричности, подпольности и маргинальности, с одной стороны, с мировым размахом деятельности — с другой, а также с размахистым пролетарским и крестьянским демократизмом, с третьей стороны, производит странное и загадочное впечатление. То была в полном смысле слова ведущая сила странной страны, нашего адского рая, где нам было так хорошо, то есть невыносимо страшно и противно, и где мы добились таких грандиозных успехов, то бишь провалились и проигрались вчистую.



Быть может, отдельные формулировки из употребленных выше выглядят утрированными. Но нет никакого сомнения в том, что люди литературы и искусства ощутили еще в 1930-е годы эту странную специфику Советской власти и коммунистического государства. Отсюда известные обмолвки, намеки и недоговоренности, которые обнаруживаются то в записных книжках Ильфа и Петрова, то в публицистике Ильи Эренбурга, то в письмах Максима Горького, то в иных документах времени. Или взять стихи Николая Заболоцкого конца 1920-х и первой половины 1930-х годов. Они полны ощущения витальной силы и неутолимого стремления играть и радоваться жизни. Но как много там гротескного и страшноватого, как неожиданно и странно дает знать о себе присутствие какой-то губительной силы! Время прекрасное, жизнь удивительна и великолепна в стихах и романах, картинах раннесоветского периода. Но некая непонятная тьма подступает и угрожает всем. Общество свободно, но притом и совсем наоборот. Историческая правота наших дел несомненна, но вместе с тем невозможно отделаться от тяжких предчувствий и догадок. Что же такое творится с людьми и страной? Самые острые и пронизательные таланты страны задавали именно этот вопрос.

АРКАДИЙ ПЛАСТОВ
КОЛХОЗНЫЙ ПРАЗДНИК

1937



АЛЕКСАНДР САМОХВАЛОВ
СО СВЕРЛОМ
1934

лизации западного мира в 1920-е годы революционерам Коминтерна стало трудно добираться до чувствительных центров капиталистического мира. Они это поняли или почувствовали. Надежды на мировую революцию явственным образом таяли. Притом был сконцентрирован мощный наступательный потенциал. Были созданы инфраструктуры для войны и репрессий глобального масштаба и накоплена психическая готовность для мировой революционной войны. Как должны были развиваться события в дальнейшем?

Всемирный боевой поход, война без границ и правил, глобальное искоренение инакомыслящих были подготовлены, и они должны были произойти. И обратились внутрь, обрушившись на крестьян и интел-

Странности и иррациональные симптомы советской экономики и политики, советской государственной системы приобретали глобальный размах, но описать их ясными словами никто не умел. В самом деле трудно представить себе нечто такое, во что невозможно поверить и о чем не скажешь словами. А в реальности происходило именно такое. Элита партии отличалась доходящей до абсурда подозрительностью по отношению к единомышленникам и близким идеологиям. Собственно говоря, основные средства и силы Коммунистического Интернационала были направлены в 1930-е годы на разоблачение и разгром левых сил социал-демократического толка в Европе и на всей планете. Но в те самые годы подъем фашизма и фашизоидных идеологий охватил не только Европу, но и Японию, и Латинскую Америку. Смертельный враг стоял у порога, а коммунисты били больше всего по своим реальным или потенциальным сторонникам и союзникам, по близкородственным левым политическим группам.

Истребление лучших, способнейших и подготовленных кадров государства, науки и культуры в Советском Союзе издавна является камнем преткновения для исторического познания. Попытаемся посмотреть на исторические факты. После стаби-

лигентов, на военных, писателей, музыкантов и художников Страны Советов. Советская система вела себя как разъяренный монстр, который не в состоянии добраться до своего врага и порвать ему горло, и тогда он кусает и рвет свое собственное тело от ярости и бессилия. И это происходило (с большей или меньшей степенью интенсивности) в течение примерно пятидесяти лет.

Результат самоэкзекуции — полный конечный крах, развал и крайняя человеческая деградация, которые очевидны в русской жизни, в обществе и культуре последних лет XX века. Такое у меня объяснение. Означает ли оно, что я пытаюсь оправдать сталинские репрессии? Или же мы все-таки сделали хотя бы небольшой шаг к пониманию эпохального процесса без его оправдания?

Историки с удивлением подсчитали, что сталинская машина террора уничтожила не меньше кадровых коммунистов, нежели смогли истребить все враги большевиков и Советской власти, вместе взятые (от тайных служб николаевского режима в начале века до афганских моджахедов в конце).

До врага не дотянулись, и удар пришелся по своим. Противнику был подарен шанс на выживание, на обновление и исторический выигрыш. Этим шансом воспользовался западный мир, причем вполне успешно. Россия, таким образом, второй раз за тысячу лет спасла Западную Европу от разгрома и опустошения. Впервые такое случилось в Средневековье, когда поход полчищ Чингисхана застопорился на Руси. Никакой благодарности за это, вообще говоря, русским людям не полагается, но помнить и понимать, какую роль играла Россия в судьбах Европы, было бы неплохо и для них там, и для нас здесь. Впрочем, ожидать такого было бы бессмысленно, а требовать вообще смешно.

Фундаментальные парадоксы советского «социализма» видны, что называется, с птичьего полета или с большого исторического удаления. Непосредственно живший в советской системе человек, даже обладавший даром философского осмысления или развитой интуицией



ВЕРА ЕРМОЛАЕВА
БАБА С ГРАБЛЯМИ
И РЕБЕНКОМ

1932

художника, не всегда умел понять загадку «коммунистического Сфинкса». Но и на бытовом уровне человек искусства и мысли должен был ощущать себя в царстве странностей и парадоксов.

С точки зрения здравого смысла, советская жизнь была, повторю еще раз, невообразимой и даже, если можно так сказать, невозможной. Чтобы люди умели делать лучшие в мире танки и самолеты, превосходные ракеты и мощные электростанции, летали в космос и создавали большую науку мирового значения, и при этом в магазинах нечего было купить и приходилось исхитряться и «доставать» себе по благу пальто, ботинки и колбасу? Города с широкими проспектами, с богато изукрашенными станциями метро, с развитой сетью современных коммуникаций — и притом такие дефициты и такие проявления тотального контроля над жизнью каждого? Ведь это картина неправдоподобная.

Подлинно разумные существа не могут таким образом устраивать свою жизнь. Со всех точек зрения такое немислимо. Развитый мегаполис XX века в принципе должен был бы исключать тотальный контроль — при тотальном дефиците это атрибут раннеисторических обществ, то есть относительно замкнутых и обозримых социальных организмов. Например, поселение викингов или монгольский улус старых времен. Но как это может быть в Москве XX века?

Искусство, как известно, откликается даже на те ощущения, интуиции и неясные догадки, которые не становятся осознанными в обыденной жизни. Искусство говорило о том, что советское общество динамично, и проговаривалось о том, что оно марширует на месте. Искусство показывало богатство и бедность, успех и поражение и прочие парадоксы бытия. Мы увидим и идеологические задания, и непредвиденные смыслы, когда будем рассматривать произведения художников.

Человеку творческому, художнику, вопрос о доставаемости колбасы и ботинок в советскую эпоху мог казаться и казался неважным или пошлым. Зачем думать о мелочах, если самое главное в наших руках, если мы живем в самой правильной и справедливой, самой счастливой стране? Но странности быта и бредовые нелепости жизни бросаются в глаза художникам и тревожат их.

HOMO SOVETICUS был нищим и голым среди сказочного богатства и поразительного изобилия. Он был повелителем природы и завоевателем космоса, счастливецem и баловнем истории, но притом — крепостным деревенским жителем без паспорта, или рабом партийного комитета, или жертвой очередной волны чисток и арестов. Художники могли вовсе не осознавать странности этой ситуации. Они, быть может, даже отгоняли от себя опасные мысли и уж по крайней мере заботились о том,

чтобы никто не заподозрил их в наличии таковых. Но они ощущали себя в очень необычном измерении.

В советской жизни как бы господствовали законы сновидения, описанные Зигмундом Фрейдом. Последний утверждал, будто в состоянии сна снимается контроль разума над подсознанием, а следовательно, исчезают законы логики. То, что логически несовместимо в состоянии бодрствования, легко совмещается в сновидениях. Контроль разумного начала снимается. В наших снах друг оказывается врагом, человек оборачивается животным, умершие возвращаются к живым. Поэтому логику сновидений издавна сопоставляют с принципами магических и шаманских практик, в которых снимается закон логического противоречия. Советская жизнь может быть лучше всего описана по аналогии либо с шаманизмом, либо с работой подсознания, проявляющейся в сновидении или в бреде.

Когда люди, положим, живут бедно и скудно в бедной и скудной стране, где нет ни электростанций, ни самолетов, ни заводов, а есть лживые правители и вороватые чиновники, беспощадные генералы, ограбленные и нищие крестьяне, то ощущение жизни в такой стране будет безрадостным, но достаточно однозначным. Все ясно (отвратительно и ужасно, но притом прозрачно и неприкрыто).

Совсем другое дело — ощущение жизни в Советском Союзе. То был странный и мучительный сон в объятиях Великой Империи, которая давала жизнь и губила, даровала богатство и грабила, радовала и ввергала в горе. Она, Империя, играла в реальной жизненной практике и психической атмосфере общества ту же роль, что в мифах древности играла Великая Мать — подательница жизни и всех благ, убийца и разрушительница жизни и всех благ. Полагаю, это был главный мифологический архетип советской эпохи; Великая Мать, благодетельная и губительная, незримо вела миллионы своих детей к победе-поражению, счастью-несчастью, свету-тьме, к адскому раю или райскому аду советской жизни.

Советские люди были богатые бедняки, или бедные богачи; счастливые обитатели великой страны, которая шла по единственно верному пути в направлении светлого будущего, то есть окончательного тупика. Люди Страны Советов были самыми свободными и самыми несвободными людьми в мире. Своеобразный демократизм сталинской системы состоял в равенстве перед лицом всемогущих властей, а следовательно — перед лицом репрессий. Успех и путь вверх были открыты практически для любого человека, прояви он только способности и настойчивость. Все пути были на самом деле открыты. Это не пропагандистский лозунг.



НИКОЛАЙ ДОРМИДОНТОВ
МУЗЫКАНТЫ
1931–1934

Исчезли титулы и капиталы, которые давали своим обладателям решительные преимущества перед остальными. Сталинская демократия была в этом смысле очень последовательной. Имея способности и упорство, можно вырваться из низов и стать ученым, художником, врачом, инженером, артистом. Изобретатель новой машины, создатель учебника или романа, автор оратории, портретист или зодчий, нашедший путь к сердцу власти, могли попасть в эмпиреи и присоединиться к элите общества.

Но это равенство означало и равенство в незащищенности. Никому даже на вершинах успеха не было гарантировано право на жизнь, свободу и неприкосновенность личности. По непонятым или несущественным поводам славные и обычные, именитые и безвестные ученые и писатели, артисты и художники разделяли судьбу прочих — чиновников и крестьян, генералов и священников, партийных руководителей и рядовых рабочих. Кто угодно на самом верху социальной лестницы мог исчезнуть, оказаться в застенке, отправиться в далекую ссылку или угодить под пресс гнетущего недоверия, неполноправия и полицейской изоляции. Находясь на вершинах известности или просто на виду, даже легче было попасть под прицел.

Атмосфера сновидения или шизофренической расколотости психики временами порождала предельно странные переживания среди людей искусства.

Вероятно, самыми острыми переживаниями подобного рода оборачивались итоги Второй мировой войны (в России она по праву именуется Отечественной). Кто победил в ней? По формальным признакам, традиционно признаваемым в политической жизни и историографии, победителем считается тот, кто принимает капитуляцию противника, оккупирует его территорию, захватывает столицу врага и лишает вражескую армию способности к сопротивлению. По этим формальным признакам Советский Союз был одним из победителей, а Германия была побеждена. Однако формальные критерии в данном случае вопиющим образом расходятся с фактами. Известно, что человеческие потери Советского Союза в войне значительно превосходили потери Германии (не менее чем в соотношении три к одному).

Урон всякого рода, понесенный победителем, был значительно серьезнее, нежели потери и убытки побежденного. Материальная разруха в Центральной Европе была восстановлена за немногие годы послевоенной реконструкции (в значительной мере за счет финансовой и другой помощи США согласно плану Маршалла). Ущерб Советского Союза давал о себе знать в течение долгих десятилетий, разрушения и потери восстанавливались труднее и дольше. Через пятьдесят лет после Победы

мы могли видеть на наших улицах старика-ветерана в плохоньком пиджачке с самыми почетными орденами на груди и слышали жалобы на нищенские пенсии и невнимание окружающих.

Среди ветеранов войны имела хождение своеобразная горькая то ли шутка, то ли не шутка: партийные вожди СССР проиграли войну с гитлеровской Германией, а народ и солдаты на фронте эту войну выиграли (разумеется, ценой невообразимых и чрезмерных потерь). Тут мы видим очень характерный ход мысли. Мы победили. И в то же время они, начальники, проиграли. Штука тут в том, что мы же все знаем, кто такие были эти самые начальники. Они же стояли над нами и проиграли, а мы выиграли. Разве не безумная картина?

Как писал поэт, мы «смело входили в чужие столицы, но возвращались в страхе в свою». Это относится к офицерам и солдатам Красной Армии. Война была для Советской страны освободительной, она предотвратила порабощение и национальную катастрофу. Но притом заметим, что диктатура сталинизма сама была своего рода национальной катастрофой. Победа в войне была реальна, это была славная и спасительная победа. И одновременно это спасение было несчастьем страны. Великая Мать осеняла знамена победителей своей светлой и беспощадной улыбкой.

Победа была и залогом освобождения, и отправной точкой нового порабощения. Одновременно. Новая волна репрессий прокатилась по стране после победоносного окончания войны. Получилось так, что герои-солдаты отстояли власть своего национального монстра против захватнических притязаний чужого. Предпочли свою собственную, внутреннюю катастрофу посторонней беде, пришедшей с Запада. Они оказались победителями, потерпевшими поражение. На самом деле у солдат Великой Отечественной войны не было выбора. Чужой монстр был для них хуже, опаснее, зверинее, чем свое собственное чудовище — сталинский коммунизм (или квази-коммунизм), создавший великую державу ценой бесчисленных жертв и страданий.

Империя Сталина не была ни царством ужаса, ни светлым раем для простого человека. Она была и тем и другим вместе. То же самое следует сказать о главном персонаже этой странной истории. В книгах Виктора Суворова Сталин предстает страшной, но великой личностью — своего рода демоном зла и фантастическим гибридом Чингисхана и Фантомаса. В перестроечном исследовании Леонида Баткина «Сон разума», посвященном во многом личности Сталина, наоборот, доказывалось, что как личность он был серым, примитивным и безграмотным пошляком. Ничтожество не может быть чудовищем.

Такие споры идут и сейчас, и будут идти еще очень долго. Речь и разум людей антиномичны. Им нужны дифференции и противопостав-

ления: черное или белое, умный или дурак, злодей или герой. Новое общество и его новые способы существования давно уже требуют от нас других, более сложных формул. Сталин был и серым ничтожеством, и грандиозной личностью всемирно-исторического масштаба. Одновременно. Не понимаете? Линейная логика не позволяет помыслить такое. Что же поделаться. Нормальный мозг не вмещает некоторых явлений реальности. А реальности нет дела до того, что в наших головах она не помещается. Она и дальше выделяет свои немислимые фортели.

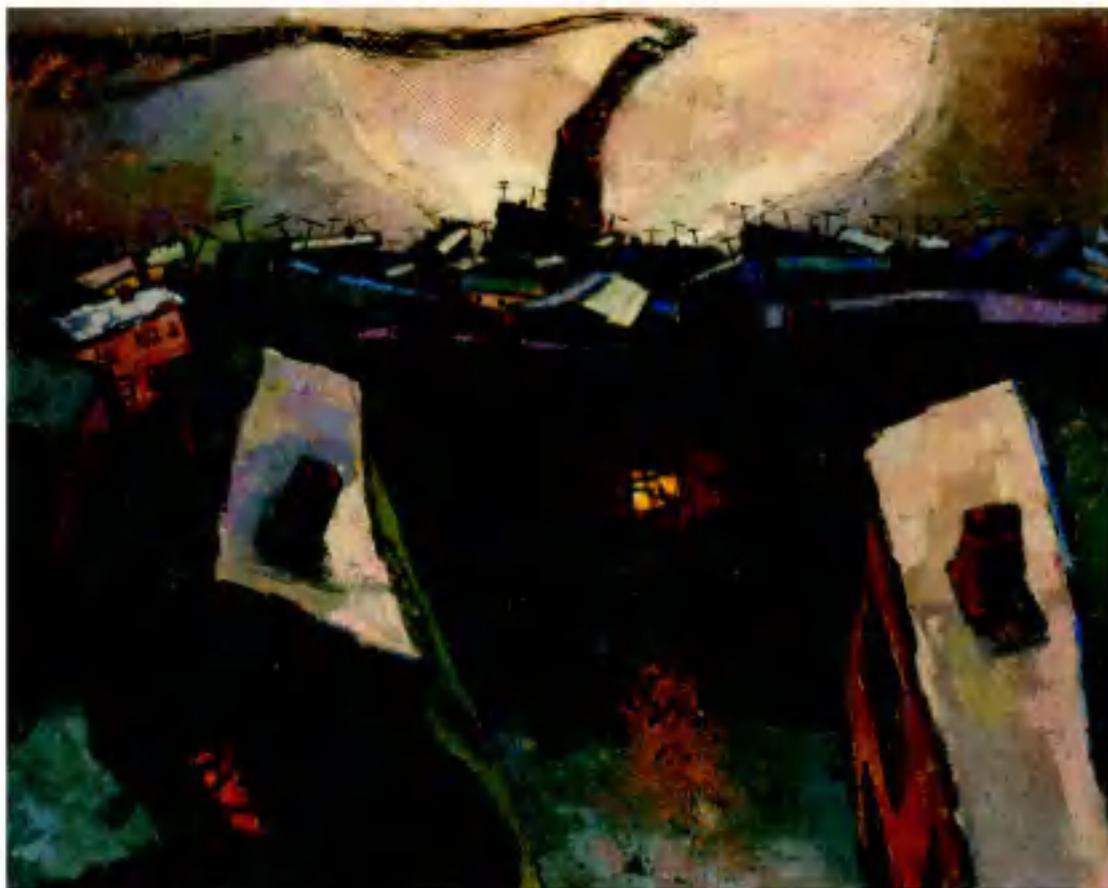
Одно дело — изображать людей, ситуации, моменты жизни, отражать вопросы и проблемы такого рода, в которых ясно считаются этические оценки. Преступник и слабый человек, влюбленная юная девица, патриот своей родины, мудрый и несчастный монарх, искатель истины и прочие персонажи прежних культур однозначны. А вот побежденный победитель, умный идиот или ничтожество и великий человек в одном лице — это иное дело, это гораздо более сложные образные конфигурации. История поставила перед художниками России

именно такую задачу: показать новых людей, в которых прежние разделения сущностей не действуют. Искусство справились с этой задачей.

Жить в могучей и слабой стране, быть обездоленным богачом, быть свободным рабом в открытой и демократичной (но притом насквозь деспотической) системе; оказаться в конце концов побежденным победителем и жертвой своего собственного тирана, защищенного от врага большой, очень большой кровью, — это уникальный исторический опыт. Не просто так, не ради красного словца говорили, что люди России в XX веке перенесли «шекспировские» страдания. Возможно ли, чтобы такие испытания не отметили собой искусство и литературу этой страны в это время? В общественном обиходе не могло появиться никаких произведений, кроме официально одобренных. Но и в последних довольно часто должны были присутствовать пласты непредвиденных смыслов.



ГЕЛИЙ КОРЖЕВ
СЛЕДЫ ВОЙНЫ
1963–1964



ОСКАР РАБИН
ГОРОД С ЛУНОЙ
(СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ
ГОРОД)
1959

Сумело ли искусство осознать то, что случилось с людьми и страной, — вот вопрос. Но не в том плане, насколько люди вообще или художники в частности понимали реальную историческую специфику своей странной страны, своего общества. Художники редко отличаются способностью к объективному анализу подобных вещей. Это вообще не их дело. Но интуиция у них развита лучше, чем у всех прочих сограждан. Их работа связана именно с интуицией.

Странности советской истории, советской системы бесстрашно осмыслял Василий Гроссман. Михаил Булгаков описал страшноватый гротеск и всеобщее умопомрачение в романе «Мастер и Маргарита» — и несмотря ни на что был заочно согласен с Сартром: система провали-

лась, сама реальность больна, а унывать все равно не следует. Надежды рухнули, история завела нас в тупик, а жизнь все равно прекрасна и удивительна — этот далекий от формальной логики, но убедительный вывод делал в своей поэзии зрелых лет Борис Пастернак.

Дмитрий Шостакович, по-видимому, мыслил и чувствовал сходным образом, и нечто подобное можно сказать о Сергее Эйзенштейне. Это видно из музыки первого и фильмов второго. В творчестве многих других талантливых людей мы не найдем прямого понимания исторических парадоксов советской системы. Но интуитивные прозрения мы обнаружим.

Великая Мать-Империя незримо присутствовала в творчестве тех своих верных сынов и дочерей, которые воспевали ее в песнях и стихах, в роскошных зданиях, монументальных статуях, патетических живописных произведениях «социалистического реализма». Она, подобно мифологической Великой Матери древних верований и религий, без счета рождает и матерински опекает своих детей, и без раздумья губит их, практически без всякой надобности и без всякого смысла, не задумываясь ни об индивидуальных трагедиях и смертях, ни о массовых гекатомбах, которые она сама учиняет.

Советский человек ощущал себя в руках Матери-Империи, Матери-Родины. Он находился в своей стране, среди своих. Не обязательно было быть таким глупым, чтобы верить в идеологические постулаты или заявления представителей официальной иерархии. Вожди и их идеология обесценились в массовом сознании значительно раньше, чем принято думать на Западе. Интеллигенция еще более ясно понимала, что происходит что-то ужасное. Но при всех отвратительных свойствах свинской системы это была НАША страна и НАША власть. С нами была историческая правота, или по крайней мере весомые исторические резоны. И в то же время в этой стране, в этом обществе господствовало ИНОЕ. Каждый человек, если он обладал некоторым минимальным художественным воображением, интуицией, «шестым чувством», должен был ощущать, что тут что-то не так. Чужие, нечеловеческие силы шевелятся в фундаменте великого здания, и заботливый материнский взор Матери-Родины то и дело оборачивается страшным взором окровавленной Медузы.

Разумеется, такие дети в конце концов погубили такую мать и надругались над ее могилой. Иного продолжения не могло быть.



НИКОЛАЙ АНДРОНОВ

«ХОРОШО ЖИВЕМ!..»

1966–1989



ИГОРЬ ПАЛЬМИН
«ДА ЗДРАВСТВУЕТ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ
ДЕМОКРАТИЯ!»

Москва, 1974
Фотография

Историческая драма шекспировского размаха завершилась перестройкой и грабительской приватизацией, а следовательно, возрождением традиций воровского и запуганного верховной властью русского капитализма (при всей своей напуганности продолжающего красть и жульничать).

Ощущение странной двойственности взора и руки Великой Матери настигало советского человека и в повседневной жизни, в условиях ежеминутной обыденной репрессивности. Имеется в виду «ситуация Нет», с которой постоянно сталкивались советские люди. О ней саркастически отозвался Михаил Булгаков устами своего фантастического персонажа из романа «Мастер и Маргарита». Демон из преисподней разгуливает по Москве и наблюдает, с немалым удивлением, диковинные гримасы социалистического рая. «У вас чего ни спросишь, ничего нету», — произносит он, когда в очередной раз получает отказ в самой обычной просьбе по самому обычному бытовому делу. Нет билетов в кассе, нет молока в магазине, нет бланков для заявлений, прописаться

нельзя, поехать за границу не разрешается, колбасу не купишь, починить ботинки невозможно и так далее. Куда ни сунься, чего ни спроси, ничего не добьешься — такое ощущение возникало постоянно у советского человека, прежде всего у горожанина. Деревенский человек был в этом отношении как бы свободнее, то есть чаще ощущал зависимость от самого себя. Впрочем, он не был ни в каком смысле свободнее горожанина. Советский колхозник, скорее, походил на крепостного, то есть был прикреплен к земле и не имел права покинуть ее.

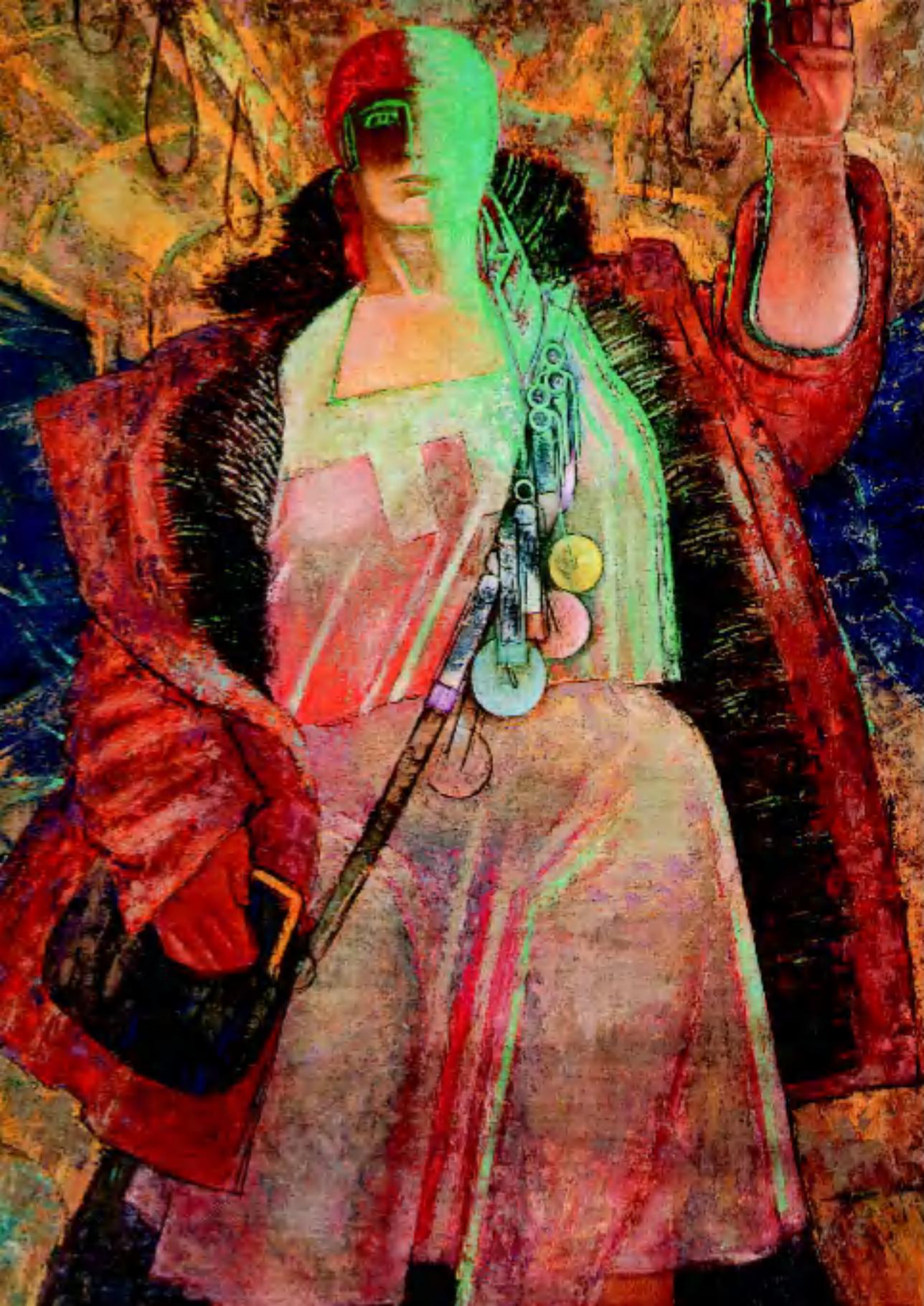
Малое ежеминутное подавление и принижение человека в результате постоянных «не имеется», «нельзя» и «невозможно» было сильным средством воздействия на массовую психику. Оно представляется более мягким, нежели аресты, пытки и казни. Но зато малыми и мягкими средствами можно было ежечасно или даже ежеминутно посылать сигналы о приниженности и слабости каждому из миллионов советских людей.

Жизнь в лоне Матери-Родины придала окончательные формы массовой психике многомиллионного союза советских наций. Речь идет не о пресловутой рабской душе. Нет, в том-то и дело, что это была душа расщепленная. Сравнительно несложно ощущать себя настоящим хозяином или настоящим рабом. Когда имеется однозначная самоидентификация, это сильно упрощает жизнь (хотя и не обязательно облегчает ее). Но как жить, как говорить, какие песни петь или книги писать, если в тебе душа хозяина и раба одновременно? Когда тебе радостно и страшно? Когда надежды устремлены вдаль и ввысь, а вокруг — та самая российская действительность, которая каждому здесь так хорошо знакома?

В том и проблема для исследователя. Переживание жизни в Советском Союзе было переживанием свободного раба, нищего богача, безвинно виноватого и умнейшего на свете дурака, героя и шута истории. Он был победитель в схватках истории, притом побежденный и раздавленный в результате собственной победы. А следовательно, в искусстве странной страны СССР в изобилии присутствовали непредусмотренные смыслы. Художники не могли, если даже и старались, скрыть и спрятать описанное выше самоощущение хозяина-раба, побежденного победителя, сына или дочери Матери-Родины, нашего любимого монстра. В искусстве эпохи тоталитарной диктатуры присутствует диковинная смесь смыслов.

Эти колхозные праздники советских живописцев, с горами мяса и фруктов на столах, с мясомолочными и овощеобразными фигурами молодых женщин и узнаваемыми, типичными физиономиями деревенских Иванов и Степанов; эти героические партизаны, конники, монтажники, высотники, сплавщики, ткачи в оргазме упоительного труда; эти громокипящие съезды с вождями и тысячами улыбающихся и трепетных лиц и рук; эти мистические световые эманации, пронизывающие пространства чудных залов, словно увиденных в наркотическом сновидении, — что это такое было, если не магическое, гипнотическое творение того, чего не было, или что было совсем не так, но таким образом, как если бы этот восторг, эта сексуальная энергия, это бредовое ощущение слитности с телом массы переполняли бы мироздание?

Мы будем пытаться прочесть два послания сразу: одно — сознательное, связанное с идеологией, и другое — заложенное в подсознательных пластах творчества художников, просвечивающее и пробивающееся наружу, несмотря на попытки отрицать или не замечать его.



ВЛАСТЬ ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ

Художники ощущали присутствие Великой Матери — Павел Корин, Сергей Эйзенштейн, Дмитрий Шостакович, Анна Ахматова и другие дали понять это в своих произведениях. Они показали, что она благодетельная, она «наша», и в то же самое время она губительная, она есть чудовище и всемирная катастрофа. Притом одно не исключает другого. Возможно, что сами художники не могли бы осмыслить и сформулировать словами это странное двойственное ощущение. Но в их произведениях появились такие аспекты, которые говорят именно об этих непредусмотренных смыслах.

Понятно само собой, что «цветущая сложность» русского Серебряного века никак не годилась для реализации новых образов нового советского искусства. Авангардное искусство Кандинского, Малевича и Татлина тоже было чересчур изощренным и «мудреным». Даже атлетические выходки и ядерные неопримитивистские произведения «бубновых валетов» были чересчур интеллигентными для пришедшей волны «антропного материала». Должны были появиться новые герои, «взрослые дети» и наивные дикари, чтобы можно было начинать работу в новом направлении. Так оно и произошло. Явились новые «скифы», воинственные и безжалостные люди с неразбуженным мозгом и крайне упрощенной моралью.

Михаил Зощенко запечатлевает в 1920-е годы нового человека, никогда не вырастающего подростка. Он прост и наивен, как дитя, и столь же искренен в своих прямолинейных животных порывах и страстях. В сущности, он еще дочеловек или получеловек, вроде неандертальца, он не имеет касательства к развитой цивилизации. Он почти первобытен, и в этом качестве одновременно и трогателен, и кошмарен. Он готов судить о реальности и выносить свои приговоры, устраивать жизнь по своим получеловеческим понятиям. Он делает это радостно и почти играючи.

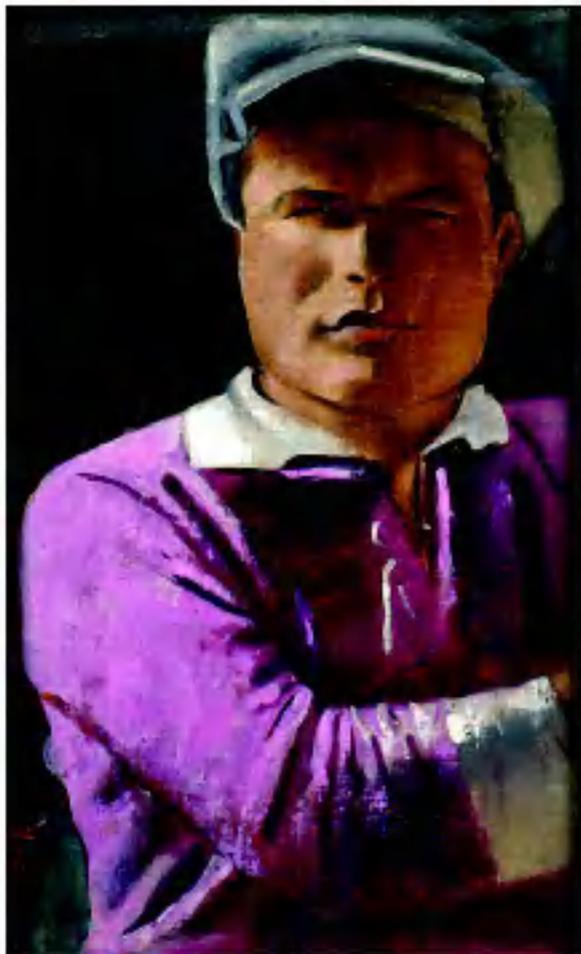
Такие герои и ощущения проходят перед нами в новом комическом эпосе раннесоветской эпохи — в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова. Перед нами существа, которые прошли через пекло революций и войн, и в них как бы выгорели моральные нормы и аксиомы культуры вообще. Старое общество и старые проблемы человеческого рода куда-то подевались. Освободились просторы жизни, по которым можно теперь идти пританцовывая и с шуточками.

АЛЕКСАНДР САМОХВАЛОВ

КОНДУКТОРША

1928

Фрагмент



АЛЕКСАНДР САМОХВАЛОВ
ПАРТШКОЛОВЕЦ
СИДОРОВ
1931

Перед нами занятный и симпатичный человек-материал, своего рода «антропное тесто», в котором бродят энергичные импульсы и из которого теперь новое время будет лепить свои новые конфигурации. Ильфо-петровский Остап Бендер — это практически родной брат зощенковских новых обывателей и полунинтеллигентов.

Бойкий и неунывающий проходец Остап и обезоруживающе простодушные хамы Зощенко имеют свою родню в виде положительных героев революционной литературы. Это комиссары и командиры, новые советские люди Вишневого и Фурманова, Серафимовича и других идейных литераторов. В живописи мы встречаем их родных братьев и сестер. Это энергичные, спортивные, ясноглазые и психологически несложные персонажи Самохвалова («Партшколовец Сидоров», «Девушка в футболке» и другие), а также веселые роботы Адливанкина и некоторые другие персонажи живописи и графики рубежа 1920-х и 1930-х годов. Они изумляют своей наивностью и инфантильной телесной моторностью.

Юрий Олеша начинает свой роман «Зависть» с патетического описания телесных достоинств своего героя, нового советского чиновника. Мы узнаем, как хорошо он упитан, как прямо и ясно смотрят глаза, какая у него отличная шерсть растет на при-

чинном месте. Как он уверенно идет в сортир, как громко плещается в ванной, как смачно поедает свой рацион. Это описание, по сути дела, хорошего племенного самца какой-то новой породы домашних животных.

Иногда в творчестве некоторых художников раннесоветской эпохи мы замечаем щемяще меланхолические интонации.

Словно из полчища «скифов» начинают выделяться отдельные индивиды, которым становится тревожно, неудобно, грустно и не по себе, как в картинах Сергея Лучишкина. Иногда мы даже можем испытать некий ужас, как от произведений Соломона Никритина, где сумрачные комис-

сары заседают в каких-то трущобных подвалах. Литературные аналогии этим образам «скифов», пытающихся стать людьми, всем известны из творчества Андрея Платонова.

Но это сравнительно редкие случаи. Или, быть может, таких художников и произведений было больше, но беспощадная советская жизнь сумела их истребить, стереть в порошок, заставить замолчать*. Их более счастливые и одномерные со товарищи были более «удачливы». Эти юнцы, которые никогда не повзрослеют, неисправимы. На них уже накатывает поток удивительных исторических трансформаций, а они — «партшколовцы» и «девушки в футболках» — бодро улыбаются, бодро подбочениваются, лупят по мячу руками или ногами, шагают в общей шеренге. Это как раз та самая порода человеческая, которая необходима для исторической встряски большого масштаба. В дальнейшем они тоже не смогут понять новую реальность в ее загадочной шизоидной двусмысленности. В этом их беда и их счастье: они просты душой и никогда не догадываются, в каком сложном мире очутились.

Такие произведения и герои вовсе не исчерпывают собой художественный запас молодого советского искусства. На рубеже 1920–1930-х годов появляются картины с той щемящей тоской и с внутренним ощущени-

ем бессмысленности и неизбежности происходящего. Подобные обертоны можно различить в ранних картинах Сергея Герасимова и Александра Дейнеки. Герасимовская «Клятва сибирских партизан» (1933) изображает, вообще говоря, не героических бойцов, а скорее низколобых полулюдей, закоренелых убийц, проваренных в кровавом котле Гражданской войны. Они могли бы служить иллюстрацией к роману Серафимовича «Железный поток», но живопись Герасимова



АЛЕКСАНДР САМОХВАЛОВ
ДЕВУШКА В ФУТБОЛКЕ

1932

*Книга Ольги Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» (М., 2004) посвящена в значительной степени именно таким «отклонистам» и «маргиналам» 1920–1930-х гг., которые стремительно усваивали

новые ноты и аспекты выражения и изживали в себе «скифов». Официальная власть и ее институты довольно успешно разделались с подобными кадрами искусств.



АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА
ОБОРОНА ПЕТРОГРАДА
1928

не выдает того садомазохистского восторга, который остро чувствуется в книге Серафимовича. «Оборона Петрограда» (1928), первая большая картина Дейнеки на темы современной истории, наделена сходным ощущением неотвратимости Молоха, фатальной неизбежности насилия и озверения. Слово настроенные неведомым космическим механиком, шагают революционные защитники Петрограда через зимнюю стужу в невидимое нам сражение. Как возвратный механизм пулемета выбрасывает наружу стреляные гильзы, так возвращаются оттуда, из далекого боя, раненые и увечные, ковыляя и переползая через холодный металлический мост наверху.

Новые герои советской живописи лучезарно и бессмысленно улыбаются, как герои Самохвалова, или зверообразно ощериваются и кривятся, как «сибирские партизаны» Герасимова, или надевают на лица маски бесстрастной неумолимости, как солдаты Дейнеки. В литературе — бойкие хамы, как у Зощенко, хорошо упитанные двуногие животные, как у Олеси. Одни из них почти что героичны, точнее, опасны, они крепки и хорошо натренированы в деле житейской борьбы. Подчас художник явно хочет и даже отчасти умеет убедить нас в том, что они сражаются за правое дело, или что их приход в этот мир неизбежен и оттого необходим. Но все равно жутковато. Перед нами



подлинные перворожденные дети Великой Матери, богини ужаса и восторга.

КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН
СМЕРТЬ КОМИССАРА

1928

Завершающий свой путь мастер старшего поколения Кузьма Петров-Водкин словно пытается удержать новое молодое искусство от власти чудовищ. Он показывает в картине «Смерть комиссара» не бессмысленную нечеловеческую машину насилия, а трагедию, имеющую смысл и цель. Язык почти «иконных» условностей в построении фигур и пространства переводит событие в разряд «высокой мистерии» христианского плана. Но в реальной жизни искусств возобладали не такие неохристианские тенденции, а скорее, языческие импульсы.

Ближе всех к пониманию «советского Сфинкса» подошли Михаил Нестеров и Павел Корин в своих портретах людей искусства и науки. Большой коринский портрет Максима Горького 1932 года недаром обозначали мифическим именем Агасфера. Перед нами могучий великан, можно сказать, Человек с большой буквы. Он равновелик небесам, ибо композиция построена таким образом, что мы смотрим на него снизу вверх и он кажется нам столь же высоким, как далекие горы, и столь же значимым, как простирающийся поодаль морской залив. Одним словом, героический человек всемирного значения.

Но с самого начала современники поняли (одни с удовлетворением, другие с крайним неудовольствием), что это бессильный титан, что значимость его бесцельна, а его знание мира нам не впрок. Он одинок и трагически замкнут. Сумрачное лицо словно надевает на себя занавеси больших усов и лохматых бровей, одна рука сжимает набалдашник



ПАВЕЛ КОРИН
ПОРТРЕТ МАКСИМА
ГОРЬКОГО

1932

палки, другая засунута в карман длинного пальто. Горький словно специально делает все возможное для того, чтобы отгородиться от зрителя, не дать ему руку, не раскрыть лицо в улыбке, не зажечь глаз блеском интереса. Горький не хочет никого видеть и ни с кем говорить.

Насколько этот коринский Горький похож или не похож на реального Горького в период его возвращения на Родину после многолетней жизни на благодатном острове Капри, не является здесь вопросом для обсуждения. Факт заключается в том, что писатель и мыслитель в изображении художника наделен главными особенностями нового, советского человека. Он живет в странном новом мире. Он могуч, но не может или не хочет проявить свою мощь. Он замкнут в себе и даже как будто опасается чего-то. Он обладает мощным голосом, но не скажет ни слова. Он знает нечто важное, но не поделится ни с кем своим знанием.

Он — тоже подданный Великой Матери, хоть и высокого ранга. Он нищий богач, бессильный титан. Фигура мирового значения, только ни на что не годная. Победитель, потерявший все и оставшийся ни с чем в результате собственной победы. Все

это и есть сугубо советская проблематика. Корин сказал прямо и откровенно то, что он понял о своей новой родине СССР. Он заглянул очень глубоко. Литераторы в своем большинстве пришли к подобным взглядам немного позднее — к концу 1930-х или даже 1940-х годов.

Михаил Нестеров, как известно, написал в сталинские годы портреты нескольких художников и ученых. Самым известным произведением мастера оказался портрет знаменитого физиолога Ивана Павлова (1935). В идеологической печати советского времени этот портрет, как это ни странно, был принят на ура. Сухой и упорный старичок с интеллигентской бородкой сидит перед нами в профиль, положив на стол свои крепко сжатые кулачки. Его было приказано считать образцом настоящего патриота, правильного советского ученого, который упорно думает о том,

как бы принести пользу советскому народу. Но это либо неправда, либо глупость. Портрет отличается крайней двусмысленностью.

Домики академического городка за окном и просторная комната, в которой сидит академик, залиты ясным и неярким светом, а в позе портретируемого и компоновке холста очевидны строгая и холодно-ватая ясность. Но ясность чего? Академик Павлов, как и Максим Горький в портрете Корина, не желает смотреть на зрителя и не будет общаться с теми, кто подходит к холсту с нашей, зрительской, стороны. Как и бес- сильный титан Горький, ученый не желает

встречаться взглядом с новым зрителем советской эпохи. Он будет смотреть перед собой, а его сухие стариковские руки намертво сжаты в кулаки и словно прикованы к столу. Ему некуда деться. Он посажен в светлую комнату перед большим оконным стеклом, как его подопытные собаки посажены в вольеры и загоны. Их лапы привязаны к столу вивисектора. Руки старого профессора не оторвать от стола. Он сам стал жертвой кровавых экспериментов и уже догадывается о том, что же именно случилось с людьми и страной.

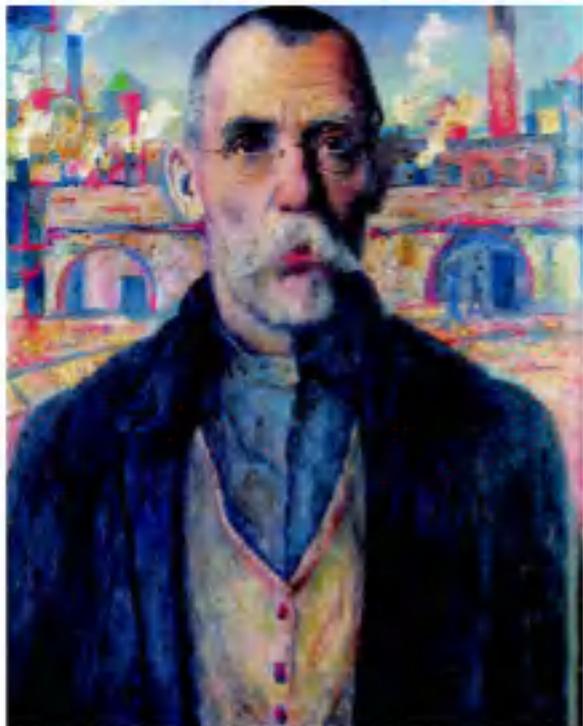
Корин и Нестеров зримо воплотили парадоксы советской системы и советского человека. В этом плане они делали почти то же самое, что Андрей Платонов и Михаил Булгаков в литературе или Дмитрий Шостакович в музыке. Они говорили о странностях могущества, оборачивающегося бессилием, и величия, отдающего ничтожеством. Они показывали прекрасный новый мир и замечательного нового человека, но в этом человеке что-то было не так. Художники знают нечто такое, о чем трудно говорить, их знание опасно и тягостно, но они не торопятся поделиться с нами этим знанием. Большие мастера искусства и литературы теперь не то что прямо говорят о том, что им ведомо о времени и человеке. Они, скорее, намекают и проговариваются. Нам хорошо известны эти обмолвки и намеки.

Юрий Живаго, герой знаменитого романа Пастернака, наблюдает новую советскую действительность как бы со стороны и размышляет о том, что появился в России какой-то «новый человек». Раньше люди были разные, и плохие, и хорошие, и умные, и глупые, но теперь появились какие-то «иные люди». В них есть, как написано в романе, нечто «нездешнее и трансцендентное». Странные мысли вертятся в голове пастернаковского доктора Живаго. Он видит в людях (опять цитата) «частицы



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
ПОРТРЕТ АКАДЕМИКА
ФИЗИОЛОГА
И.П.ПАВЛОВА

1935



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ
ПОРТРЕТ УДАРНИКА
(КРАСНОЗНАМЕНЕЦ
ЖАРНОВСКИЙ)

1932

каких-то неведомых, инопланетных существований». Доктор, конечно, фантазирует и почти бредит, но это происходит не на пустом месте. Персонажи Александра Дейнеки, Александра Самохвалова, Сергея Лупова, Сергея Герасимова — кто они такие, уж не пришельцы ли издалека, не отголоски ли «инопланетных существований»?

В книгах Андрея Платонова действуют революционные гомункулы и порождения нового Апокалипсиса. Они вообще ведут себя не так, как общественные существа. Герои Платонова — это какие-то небывалые доселе существа с обликом людей. Перечитайте «Чевенгур». Там не люди в привычном понимании, там действуют некие человекоподобные «иносущества». Они не то что добрые или злые, к ним вообще не вполне применимы мерки разума и морали. Иногда в них как будто есть нечто человеческое (умное, глупое, подлое или доброе). Иногда они запредельно чудовищны и ставят нас в тупик, ибо явно пребывают «по ту сторону добра и зла».

В них почти нет антропного начала, то есть стремления размежевывать смысловые противоположности и опираться на оппозиции (правильно–неправильно, истина–фикция, добро–зло и так далее). Они могут быть очень человечны, но через мгновение ведут себя как звери или как запрограммированные механизмы. Они словно пришельцы из иного мироздания.

Можно подумать, что эти самые чевенгурцы прилетели на Землю вместе с Тунгусским метеоритом, нанесшим удар гигантской силы по сибирской равнине в 1909 году.

Показателен тот факт, что Михаил Булгаков запечатлел в романе «Мастер и Маргарита» традиционных для искусства и литературы бевсов во главе с понятным, укорененным в цивилизации, великолепным и жутким Воландом. Посланцы преисподней являются в советскую Москву и здесь вступают в схватку — с кем? С новыми людьми сталинской эпохи, с литераторами-стукачами, с тайными службами и административными органами. Посланцы тьмы знают что делают. Они прямо говорят о том, что силы тьмы полезны и нужны силам света для исполнения опре-

деленного рода грязной работы на Земле. Это традиционная христианская идея. В средневековой культуре бесы служили бичом Господним и наказывали грешников. Это важное и нужное дело в мировом хозяйстве. Грязную работу не поручишь ангелам; приходится поручать ее бесам.

Бесы старого христианского мира не желают мириться с присутствием «инопланетных существований»: этих одноклеточных атеистов, этих циников с набором идеологических штампов в немногих извилинах. Черты старого мира, духи умные и ироничные, пытаются дать отпор новым, еще невиданным демонам, вырожденцам адского племени. В какой-то мере это получается. Но все же настоящие «правильные» бесы во главе с Князем Тьмы по каким-то причинам не могут остаться в советском городе навсегда и удаляются в свои пределы, оставив нас всех во власти пришельцев, новых духов тьмы — тупых, бездарных, никчемных. Исстрадавшийся Мастер, испытывавший на себе когти новых советских бесов, получил посмертный мир и покой, дарованный свыше и обеспеченный вмешательством правильных, истинных чертей. Другие обитатели России такой награды не заслужили.

Загадка новой России зримо воплотилась в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго». Его Лара нежна и холодна, разумна и бессмысленна, она приносит с собой человеческое понимание и какое-то стихийное природное безразличие. Это такая возлюбленная, которая и губит, и спасает, не имея осмысленного намерения делать то или другое. Родина двуедина. В ней есть черты Богоматери, покровительницы бедных и обездоленных, унесенных историческим ураганом людей. Но она же и древняя языческая богиня, которая не отягощена христианской совестью и не считает количество принесенных ей жертв³.

Творчество Анны Ахматовой приобрело в 1930-е годы специфическую раздвоенность. С одной стороны, в ее интимной лирике продолжается и развивается та самая программа, которая наметилась еще в дореволюционном творчестве поэтессы. Она запечатлевала «страдания королевы», метания и переживания царственной и великолепной женщины, которая никогда не станет жалкой, униженной, раздавленной даже в пароксизмах отчаяния и приступах цинизма.

Поэма «Реквием» написана именно от лица этой величавой и непобедимой женщины, которая тем не менее стоит в очереди к советскому тюремному начальнику, чтобы разрешили свидание с сыном. Тут налицо крайний и характерно советский парадокс: сочетание полной уничтоженности с высоким, поистине царственным чувством собственного достоинства. По этой причине возможно сравнивать лирическую героиню Ахматовой с героями Булгакова и Платонова, Корина и Нестерова.

Побежденная победительница, почти раздавленная обстоятельствами женщина и мать, и притом каким-то образом все равно живая и сильная; сочиняющая нелепые и жалкие стихотворные комплименты диктатору и почему-то все равно величавая и вызывающая благоговение богиня во плоти — вот такая фигура вырастает перед нами в ахматовских стихах сталинской эпохи.

Теперь посмотрим на тех художников, которые делали свое дело по другую сторону разделительной линии.

Попытка создать яркое и приподнятое, живое и искреннее официальное кино предпринимается в знаменитом фильме «Чапаев», снятом в 1934 году братьями Васильевыми. Исследователи давно выяснили, что события и герои этой киноленты сильно грешат против реальных исторических фактов. Но к произведениям искусства неприменимы требования документальной достоверности. Своеобразие эпического творения молодого советского кино о сражающемся народе и его вождях заключается в другом.

Красноармейцы в фильме «Чапаев» представляют собой нестойкую, опасную и ненадежную массу. Они грабят крестьян и бегут с поля боя, и только явление вождя на коне, с саблей в руке побуждает их повернуть штыки против врагов. Если мерить их мерками любых заповедей или моральных кодексов, то зрелище получается до крайности неприглядное. Перед нами тот народ, о котором размышлял еще Пушкин: народ, который не желает делать осмысленный выбор и готов быть всяким — великодушным и подлым, кровожадным и человечным.

Их предводитель Чапаев, при всей своей обаятельности, живости и одаренности, также предельно невежествен, невоспитан, груб и склонен к необязательному насилию. Противостоят этой разбойничьей банде воспитанные и умные белые офицеры Каппеля, которые даже в идеях коммунизма разбираются гораздо лучше красных командиров, ибо они вообще люди культуры: играют на рояле прекрасную музыку и соблюдают законы чести. Тем не менее симпатии зрителя неудержимо склоняются на сторону чапаевской вольницы. Как-то так получается, что этот темный, дикий и разбойный низовой люд вместе с их лихим вождем имеет некие исторические оправдания. Они почему-то в чем-то правы и почему-то лучше и достойнее, чем люди культуры и порядка — белые офицеры. Но почему?

Обратимся еще к одному примеру — к фильму А.Зархи и И.Хейфица «Депутат Балтики» (1936). Там делается следующий шаг: доводится до предела контраст между отвратительной и подлой интеллигенцией, с одной стороны, и революционным народом — с другой. Люди, которые разбираются в науках, всякие академики и профессора, почти сплошь



представляют собой смешные или гнусные карикатуры. Революционные матросы и солдаты, не знающие вообще ничего, но обладающие всей полнотой винтовочно-пулеметной власти и скорые на самосудную расправу, — они и есть положительные герои. Только немногим из людей культуры удастся понять высшую правоту темного и страшного племени и стать на его сторону.

Такие парадоксальные повороты смысла мы заметим и в ранне-советской литературе, посвященной революции и Гражданской войне. Стихия дикости, невежества и энергичной вольности чудовищна, но она имеет некое таинственное историческое оправдание, и потому надо становиться на эту сторону и работать вместе с большевиками, помогать им своими знаниями и своим профессиональным опытом, чтобы вести озлобленные орды обезумевшей кровавой черни против людей культуры, против генералов и профессоров, деникинцев и колчаковцев — примерно так следует понимать трилогию Алексея Толстого «Хождение по мукам» (в особенности третий том), а также, разумеется, шолоховский роман «Тихий Дон».

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ
КЛЯТВА СИБИРСКИХ
ПАРТИЗАН

1933



НИКОЛАЙ ЕВГРАФОВ

НОВАЯ ЖИЗНЬ

1932

В сущности, революционные массы изображены в этих официальных произведениях кино и литературы ужасными и опасными, но из этих произведений следует, что стихия плебейского возмущения и кровавой мстительности есть меньшее зло, чем культурная сволочь в погонах и чистых воротничках. Тут странным образом просвечивает воспоминание о радикальном авангарде, о русском «дадаисте» Маяковском, который выходил на сцену перед культурной дореволюционной публикой для того, чтобы оскорблять и унижать ее. (И получал за это неплохие гонорары от буржуазной публики.)

Нам говорят, что неумные умнее умных, дикие невежды и насильники более правы, чем защитники закона и порядка. Закон и порядок провалились, обесценились, опозорились. В течение веков власть и культура (культура элиты) шли и шли в тупик, и дорога им — к чертям собачьим. Чудовищная и свирепая энергия воли и неопикуемая жажда крови, простодушное душегубство вырываются снизу. Эти стихии имеют, как это ни парадоксально, свое оправдание, и исторически оно более

основательно, чем оправдание интеллигентных офицеров, культурных инженеров и ученых профессоров.

Советское официальное искусство использовало в своих интересах концепцию русской литературы XIX века — литературы, которая поставила под сомнение культуру светских людей и земских деятелей, благородных военных и самоотверженных учителей, людей церкви и людей искусства.

Приходится признать, что довольно-таки сильные художественные средства были использованы мастерами 1930-х годов, чтобы доказать подобные революционные идеи. Эти средства были найдены еще Эйзенштейном в фильме «Броненосец Потемкин», и они не пропали втуне. Мы смотрим, читаем и почти верим. То есть мы совсем бы поверили Серафимовичу, Шолохову, Алексею Толстому и братьям Васильевым, если бы не знали исторического продолжения этой эпопеи и ее результатов в XX веке.

Дикари, невежды, убийцы, то есть новые кочевники конармий и отчаянные краснофлотцы превратились в новых героев, в носителей и апостолов новой веры. Дело не в том, что большевики приказали думать об этом и верить в это. Дело даже не в том, что разоблачительная картина гниющего общества, созданная Гоголем и Достоевским, Толстым и Чеховым, подготовила Россию к новому, опасному искусству.

Новое официальное искусство с его культом неистовой и грозной массы и гениального вождя, который эту массу может контролировать, было очередной версией художественной культуры Нового времени. Может быть, то была испорченная и недоброкачественная версия, но факт заключается в том, что советское официальное искусство не с неба свалилось и появилось на свет не по ошибке истории и не в силу каких-нибудь досадных случайностей и недоразумений. Его идеи и послания вписываются в долгую историю идей и художественных созданий.

Искусство и литература Нового времени очень много внимания уделяют «жизни как она есть», «грубой реальности», демократической стихии, естественному человеку, культу наивности, дикости и первобытности. От Монтеня до Хлебникова, от Караваджо до футуризма мы наблюдаем различные версии и стадии модернизации художественной культуры именно в этом разрезе.

В советских книгах и фильмах того времени мы обнаружили симптомы почти культового почитания «священного чудовища», благословенного дикаря, который приходит в виде красного бойца, командарма, матроса и разрушает здание развитой, но ущербной и изолгавшейся культуры. Это персонаж пугающий, кошмарный, но неизбежный.

Не во всех искусствах он присутствует в равной степени. Архитектура была в этом смысле исключением. В ней мы не найдем явных



ИВАН ЖОЛТОВСКИЙ
 ЖИЛОЙ ДОМ
 НА ПРОСПЕКТЕ МАРКСА
 В МОСКВЕ
 (ныне — Моховая улица)
 1931–1934

среди прочих лучшие мастера русского неоклассицизма начала века, такие как Фомин, Жолтовский, Щусев.

Официальные здания и проекты эпохи сталинизма, с их классическими колоннадами и барочными перспективами, гигантскими куполами и внушительными парадными лестницами, были по самой своей сути продуктами «человека культурного», знатока «измов», прошедшего учение и шлифовку в Европе.

Вопрос в том, кто был социальным адресатом этой имперской архитектуры, этого средоточия великолепия и знаний, культурного запаса и профессиональной изощренности (а также подчас пробелов вкуса и недостаточности дарования). Адресат, обитатель, массовый человек советской эпохи тоже был как бы запроектирован самим языком советской архитектуры.

Некая завершенность появилась в «сталинском городе» только в период послевоенной (после 1945 года) реконструкции и восстановления Москвы, Киева, Минска и других городов страны. Но первые проявления официальной концепции стали очевидны уже в 1930-е годы в процессе проектирования первых линий Московского метрополитена и проведения конкурса на Дворец Советов.

Античность, Ренессанс и барокко были призваны стоять за плечом партийного руководства и подтверждать историческое право на наследование культуры. Сталинский имперский эклектизм исходил из той идеи, что советские люди, дети простого народа, суть наследники истории и культуры. Буржуазия обанкротилась, западный мир впал в кризис и утратил ведущую роль в истории. Мерзопакостную интеллигенцию в погонах и без погон мы выбросили вон. Мы собрали в кулак звериную энергию низов и порвали старую элиту в клочья. Мы победили. О том и рассказали нам фильмы, прежде всего «Чапаев», и книги 1930-х годов. О возмездии.

симптомов почитания «дикости и варварства». Если говорить о том, какой человек (или какой идеал человека) предлагался в архитектуре сталинской эпохи, то мы не увидим ничего похожего на талантливую и обаятельную полудикаря Чапаева. Наоборот. Официальные сооружения 1930–1950-х годов буквально кричат о том, что они созданы художниками высокой культуры, обладающими огромным по широте запасом исторически накопленной культурности. И это не пустая амбиция, ибо высокий стиль сталинской архитектуры создавали

А следовательно, мы, победители, забрали себе богатую добычу. Наследие эксплуататоров им более не принадлежит, точнее, они сами недостойны своего наследия. Мы, вчерашние лапотники и невежды, победители революционной войны и строители коммунизма, забираем себе ихнего Шекспира и ихнего Гёте, и теперь нашими будут языки высокого искусства, вся Древность, Средневековье и Возрождение. Подать сюда Витрувия и Растрелли, русское узорочье и египетские капители и все прочие радости зодчества. Это наше достояние. Пушай знающие

профессора архитектуры, специалисты старой школы, выдадут нашему брату победителю все эти сокровища в лучшем виде. А поскольку мы теперь его обладатели и распорядители, то мы там наведем порядок своей мозолистой рукой и будем владеть этими достояниями. И если любимый вождь прикажет построить башню до небес и вложить туда все красоты мировой архитектуры, то профессора и не пикнут, и построят, не то им худо будет, а мы будем бить в ладоши и одобрять.

В созданиях Иофана и Фомина, Руднева и Жолтовского, Гельфрейха и Щуко, в разнообразных архитектурных памятниках соответствующего времени вполне очевидно присутствие именно этого голоса времени и этого адресата нового архитектурного языка. Разумеется, Сталин сам в большой мере манипулировал людьми и умел не требовать прямо, но дать понять его самодержавную волю. Это происходило, так сказать, на социально-жизнейском уровне. На уровне исторической ментальности налицо был процесс обслуживания богатствами культуры нового Хозяина, победившего дикаря.

Подобная идея откровенно высказана в новом кинематографе, в веселых пританцовывающих комедиях Григория Александрова. В них вчерашняя девка-замарашка из захолустья превращается в умную и развитую советскую женщину, затюканная работница становится государственным человеком и ходит по дворцам Кремля, как по своему заводу или коровнику. Иными словами, вчерашний дикарь (в данном случае женского пола) наследует богатства старого культурного мира (после того как прежние хозяева этих богатств выброшены и похоронены). Благодаря зажигательному темпераменту Любви Орловой мы с удовольствием следим за приключениями ее героини, хотя на стадии «советской знатной дамы» она становится все же несколько скучноватой.



ВЛАДИМИР ГЕЛЬФРЕЙХ,
ВЛАДИМИР ЩУКО
БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ
В.И.ЛЕНИНА В МОСКВЕ
(ныне — Российская
государственная библиотека)
1928–1940
Фотография 1950-х гг.

Сталинский город пронизан нехитрыми и эффектными выбросами таких или подобных идей. В суховатой наставительности здания Библиотеки имени В.И.Ленина в Москве прямо чувствуется этот урок: «Учись, простой народ, а уж мы, знающие люди, все для этого сделаем». Войдя в самый большой читальный зал, мы видим там на возвышении фигуру Ленина, погруженного в чтение. Призывы к почитанию истории мировой культуры мы обнаружим в московских послевоенных «высотках», в планах оформления Дворца Советов и в реально выполненных декорациях станций метрополитена. Правда, в мозаиках, рельефах и скульптурах подземных дворцов гораздо чаще встречаются рабочие и крестьяне, красноармейцы и спортсмены, нежели инженеры или ученые. Зато сама стилистика оформления залов приучает зрителя хотя бы к элементарному, обращенному к массовому человеку, знанию классики и барокко.

Если в литературе и кино мы наблюдаем выработку советского культа победителей, большевиков, «престецов» и создание мифа об особой провиденциальной предназначенности грубого и опасного «человека из народа», то в архитектуре мы видим своего рода обслуживание победителя посредством сокровищ и знаний побежденных классов. Отсюда и редкостный стилевой эклектизм нового официального зодчества. Разумеется, этот эклектизм был подготовлен долгим опытом эклектического зодчества XIX века, но сталинский эклектизм отличается повышенной энергетикой и монументальностью. Там всегда налицо государственная задача. И это именно задача обслуживания гипотетических победителей, бодрых людей в гимнастерках, кепках и футболках, которым теперь принадлежит все в этой стране.

Легко говорить о том, что этот миф был глубоко лживым. Страна принадлежала вовсе не тем, кто на самом деле сражался в Красной Армии или строил заводы, и уж тем более не тем, кого силком сгоняли в колхозы. Их обманули, зажали в тиски и пустили им кровь, чтобы меньше брыкались. Но когда большим мифам власти дается большая сила, они затеяют самое реальное.

Прочитывать идеологические послания ансамблей, фасадов, статуй, книг и фильмов сталинской эпохи нетрудно. Они (послания) лежат на поверхности и сами лезут в глаза с раздражающей настырностью. Интереснее другое: своеобразное соединение идеологических моментов с непредумышленными смыслами (то есть такими смысловыми аспектами, которых не должно было быть в исходной идейной программе).

Пересекая наши площади с их неизменными идолами Ленина, останавливаясь перед классическими и эклектическими фасадами улицы Горького (то есть Тверской улицы), или спускаясь на станции метро в центре столицы, мы ощущаем себя в каком-то особом измерении.



Мы как бы в бреду или во сне. Восторженность этого возвышенного бреда о Нашей великой стране и культуре то и дело переходит в произвольный гротеск и причудливые непредусмотренные смыслы.

Тоталитарный город, и прежде всего Москва, в определенной мере страдал клаустрофобией: маленькие замкнутые уютные пространства здесь не приветствовались. Социалистические мэтры градостроительства не пытались сохранить или подчеркнуть прелесть московских дворишек или камерных бульварчиков. Настойчиво утверждались пространства далевые, перспективные, улетающие к горизонту. Свет требовался резкий, острый, «фанфарный». Деликатные полутени

ЮРИЙ ПИМЕНОВ
НОВАЯ МОСКВА
1937

были неуместны. Интимное освещение не соответствует ни спроектированному Иофаном Дворцу Советов, ни пластике московских небоскребов. Фонтан «Дружба народов» на Выставке достижений народного хозяйства тоже должен был освещаться ослепительным светом солнца или множества прожекторов.

Такие требования к свету и пространству подчеркивались масштабами, конфигурациями, пластическими акцентами зданий. Предпочиталась «палладианская» или «барочная» большая форма, то есть гигантский ордер и монументальные круглящиеся или плоские пилястры, и сверхпластичные, сверхмасштабные антаблемнты и капители, которые видны за многие сотни метров с полной ясностью. Проспекты и площади трактуются как прежде всего территории идеологических ритуалов. Обширное открытое пространство, залитое ярким светом, предназначено в первую очередь для парадов, массовых празднеств и организованно-спонтанных ликований. Исходя из этих соображений, была расширена Манежная площадь, превратившаяся в большую пустую территорию между гостиницей «Москва» и Манежем. Для тогдашнего транспорта эта большая пустота была совершенно не нужна. Она была нужна для организации парадов, демонстраций и массовых празднеств. Еще более она была нужна с точки зрения сакрально-ритуальной символизации власти.

Становится понятно, каким образом должен в этих пространствах существовать человек. И какому человеку предназначены такие пространства. Они не для людей в старом смысле, они для «инопланетных» существ, как говорил доктор Живаго. Советские партшколовцы и физкультурники, работницы и красноармейцы, пионеры и пионерки живут своей инопланетной жизнью в своем новом городе.

Народ не должен в таком городе разбиваться на маленькие кучки и находить себе уютные уголки для частного времяпрепровождения. «Победитель», то есть жертва своей победы, не мог оставаться вне поля зрения незримых контролирующих и руководящих инстанций. Здесь все должно было быть обозримо, надо было видеть лозунги и знамена на другой стороне площади, за сотни метров. Так устроены Ленинский проспект в Москве и Манежная площадь. Описанные выше характеристики соответствуют и таким городским ансамблям, как Крещатик в Киеве и центральные участки Еревана и Баку, Ташкента и Алма-Аты.

Множество официальных полотен советских живописцев запечатлели такие волшебные громадные и магически прозрачные пространства. В 1930-е годы этот фантазмагорический советский город писали Александр Самохвалов, Юрий Пименов и другие живописцы. Они изображали пространство коммунистической перспективы и советской свободы. Но здесь есть и другой смысловой аспект. Советское городское



открытое пространство (проспект, площадь) — это такое пространство, где надо ликовать, праздновать и маршировать. Тут не спрашивают, готов ли человек к ликованию, есть ли у него желание маршировать. Решение принято заранее и поставлено перед нами как окончательный императив поведения.

В светлых просторах советской жизни определенно присутствует некая заставляющая сила. Где есть приказ и обязателька, там должна быть и сила принуждения. И она присутствует. Словно кто-то невидимый предупреждает: тут не убежишь, не спрячешься, не сможешь остаться один. Незамеченным не проскользнешь. Радуйся, шагай вперед и размахивай знаменами, иного не дано. Конечно, мы шестым чувством воспринимаем этот сигнал. Мы даже догадываемся про себя, от кого он исходит.

Или это сегодня так кажется потому, что мы много знаем о жестокости и насильственности этого режима, о беспомощности и напуганности тогдашней «культурной общественности»? Власть и система в этой стране была беспощадна и кровава, тупа и нелепа, притом, при

АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА

РАЗДОЛЬЕ

1944

всей своей бездарной тупости, весьма хитроумна и опасна. Тем не менее, огромное количество людей в этой стране сохраняло уверенность в конечной исторической правоте системы. Была даже гордость за систему (которая переплеталась с противоречивой гордостью-отвращением по отношению к собственной нации). Получалась такая смесь, которую невозможно охарактеризовать с помощью разумных формулировок.

Когда мы начинаем описывать эту картину мира, получается нечто парадоксальное. Система дрянь, страна свинская, власть подлая. Народ оболванен, интеллигенция раздавлена и обескуражена. И все-таки каким-то образом выходило, что народ богатырский, страна великая и прекрасная, а власть — могучая и истинная. Этот странный способ мыслить о себе, своем времени, своих соотечественниках и своей стране отличал советских людей от других разновидностей человеческого рода. Вот почему герой Пастернака доктор Живаго видел в этих людях частицы «инопланетных существований».

Вообще говоря, нет ничего удивительного в том, что новое культовое почитание «благословенного дикаря» сопровождалось мотивами экстаза, самозабвения, каталептической утраты своего «я». Мы только что предположили, что в огромных и патетических урбанистических пространствах советского тоталитаризма как бы предполагалось присутствие таинственной Силы, которая видит, контролирует и ведет всех и каждого и никому не даст замкнуться в себе. На старой Манежной площади, на старых станциях Московского метро естественным образом думалось именно об этом.

Экстатические стихии, утрата индивидуальности и растворение в мистическом «мировом целом» обусловлены, однако, не только и не столько наличием этого могучего «отцовского» начала. Обязательным условием должно быть присутствие «материнского» начала. Советское искусство сталинской поры то и дело склонялось к оргиастическому культу витальности и плодородия. При этом всегда ощущается и другая сторона медали: ясно читаются некрофильские, садистические и суицидальные наклонности. Основные значимые точки и ансамбли сталинской Москвы и других важных урбанистических центров недвусмысленно и громко заявляют о таких вещах.

Образ Великой Матери в иносказательном виде постоянно присутствует в художественной культуре сталинизма. Можно вспомнить скульптуры Веры Мухиной, изображения матерей и спортивных валькирий Александра Дейнеки. Задорная и певучая советская женщина, женственная и воинственная, была явлена на киноэкране усилиями великолепной Орловой. Фигуры Матери-Родины украсили многие советские города после Великой Отечественной войны. Главная была воздвигнута

на месте сражений с немцами под Сталинградом, на Мамаевом кургане: это колоссальная Мать-Родина с поднятым мечом, одновременно Гера и Эринния работы Евгения Вучетича. Но комплекс этих неоязыческих идей не ограничивается такими очевидными и наглядными аллегориями.

Конститутивные мифологемы власти, идеологии и культуры тоталитаризма обязательно включали в себя космогонические, виталистические, биоцентрические аргументы в разных видах. Представить органические силы Матери-Природы в качестве источника власти и господства всегда было чрезвычайно заманчиво. Легитимация западной демократии обращается к мифической «воле большинства». В сущности, это означает ссылаться на «коллективное бессознательное». Мифическая легитимация советской системы была даже более размашистой. О «воле большинства» она спрашивала только затем, чтобы апеллировать к «воле истории» (или «исторической неизбежности») и к «воле природы».

Иными словами, создатели нового сакрального искусства тоталитарной системы обращались к своего рода «абсолютному духу», который с неизбежностью приведет человечество и историю туда, куда ему, духу, надобно попасть. (Что именно надобно духу истории, о том ведают высшие иерархи советской власти.) А кроме того, взывали к силам жизни, к витальной энергетике мировой биомассы, включающей в себя леса и поля, птиц небесных и людей трудовых, равно как и всех прочих.

Новое язычество советского мифа было очень существенно с точки зрения художественного дела. Жизнь как таковая за коммунистов и за коммунизм — вот типичный метафорический ход официальной культуры сталинизма. Заметим, что в арсеналах мировой культуры издавна наличествует богатый и полезный опыт «натуральной» мифологизации мира. Власть разных типов издавна апеллировала к мифическим силам природы, к богам Солнца, плодородия, жизни и смерти. Христианское искусство находилось в сложных и противоречивых отношениях с языческими верованиями, но никогда не порывало с ними на самом деле и полностью. Советское искусство с неизбежностью подхватывало опыт Древности, Ренессанса и барокко в плане освоения витальности как таковой.

Существовал официальный квази-фольклор, и наряженные селянами артисты выкрикивали песни и стихи, в которых Сталин, Ленин и большевики уподоблялись солнцу, весне, орлам, ясным соколам, горам, водным потокам, бурным ветрам и прочим смысловым олицетворениям природных сил и стихий. Газеты того времени предлагают множество образцов такой литературно-мифологической продукции. Выработались устойчивые словосочетания. Не случайно летчики именовались «сталинскими соколами». В данном случае почитаемое за свою боевитость тотемное существо вводилось в систему нового сакрального мифа.



ВЕРА МУХИНА
РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА
1937

оборачивается в данном случае против религиозных символов, то с такой же легкостью этот инстинкт может обернуться и против других символов. Сегодня она икону разбила, а завтра будет рвать и ломать портреты, флаги и лозунги нашей власти. Таких слишком пылких дивчин надо ставить на место. Тело и телесность, эрос, солнце, вода, дерево и плоды земли — вот в чем суть, вот что главное в фильме Довженко. Прочее превращается в идейное дополнение и необязательную иллюстрацию истории коллективизации. Фильм запретили, и только в годы «перестройки» наступил момент, когда можно было смотреть его без специальных разрешений и допусков.

Искусство живописи в конце 1920-х и 1930-е годы было наделено зачастую почти довшенковской склонностью вызывать духов земли и показывать силы жизни и плодородия. Петр Кончаловский и Илья Машков, Сергей Герасимов и Александр Дейнека навлекали на себя, однако же, претензии и окрики со стороны органов идейного контроля за

Биоморфная метафорика описанного выше рода принадлежит к курьезам официальной культуры, но и культура подлинная, истинно элитарная не чуждалась натуральной (органической) символики. Имели место художественно сильные и оригинальные опыты с культом жизни и биоморфной символикой, например фильм «Земля» А. Довженко. Он был создан в конце 1920-х годов, а затем натолкнулся на идеологическое отрицание властей. Это понятно: идеологи остро ощущали присутствие неконтролируемых смыслов и пафоса витальной мощи бытия.

В фильме Довженко мифологические силы жизни настолько магически действительны и экстаичны, что перед ними явно бледнеют и комсомольцы, и кулаки, и классовый конфликт, и вся идеологическая канва. Обезумевшая от несчастной любви девушка мечется по хате в одном из эпизодов фильма и крушит иконы в красном углу. Вроде бы этот эпизод вполне идейно правильный в свете официального атеизма большевиков. Но цензоры почуяли здесь некое «чересчур». Неистовство от любви — это вещь идейно сомнительная. Если инстинкт жизни

свою предполагаемую безыдейную чувственность и эротическую разнужданность. Мать-Природа и мифические силы плодородия относятся к особо сильным средствам эмоционального воздействия. Потому на них обращали специальное внимание наверху. Неистовые витальные страсти, могучие спортивные тела, плодородные бедра и груди не имели права на самостоятельную жизнь.

И совсем не случаен тот факт, что любовная лирика Ахматовой, созданная за два и более десятилетия до того, подвергается как будто необъяснимой атаке в конце 1940-х годов. «Блудодейные» стихи поэтессы были сочтены опасными и достойными осуждения. Отчего идеологи так рассердились на эти старые стихи, зачем понадобилось их обличать?

Эрос, как и смех, легко выходит из-под контроля и начинает действовать во имя своего собственного автономного целеполагания. Символы и мотивы природного круга, образы витальных сил сами по себе особо экспансивны и энергичны. Только допусти их в картины, скульптуры, здания или фильмы, и само собой получается так, что возникают непредвиденные смыслы. Эротические экстазы неуправляемы. По этой причине обезумевшая влюбленная девушка в фильме Довженко опасна. «Постельные» намеки в дореволюционных стихах Ахматовой предосудительны.

Ради справедливости следует сказать, что «идейно безупречный экстаз» был той самой проблемой, которую не могли на самом деле решить никакие художники прошлого. Ощущение захваченности всемирными силами жизни, потоками света, размашистой динамикой пространств наличествует в картинах Рубенса, росписях Тьеполо, полотнах Делакруа, но понимающему зрителю всегда понятно, что задания государственных или религиозных идеологов, направлявшие кисть художника доктрины и идеи, послужили скорее предлогом для создания этих зрелищ, нежели явились их главным содержанием.

Силы жизни, буйство живой материи должны были, по заданию советских идеологов, обслуживать пропагандистские машины социализма. Но как только талант и мастерство художника выходили за рамки среднего уровня и приобретали некую меру подлинности, так сразу же возникали явления неконтролируемых смыслов. Давно замечено, что такие смыслы есть, например, в канонизованной статуе «Рабочего и колхозницы», выполненной Верой Мухиной для Парижской выставки 1937 года.

Ее анфас идеологически безупречен, там соблюдены все нормы коммунистического «декорума». Не будем здесь разбирать хорошо известную иконографию и символическую программу этой монументальной группы. Перед нами превосходная иллюстрация к прописным истинам партийных съездов. Но сбоку и сзади видны такие переливы и бурления форм, такие «футуристические» завихрения, которые уведят

очень далеко от иллюстрирования партийных тезисов и катехизисов. Кипят, взмывают вверх и в стороны могучие стальные драпировки, и это зрелище космической витальности делается самодовлеющим. Вулканы, кометы, ураганы не могут никому служить и быть корректными по отношению к какой бы то ни было власти, вере или социуму. Тут уже мы забываем о пропагандистских прописях и видим другое.

«Задний анфас» мухинского монумента вовсе не второстепенен: перед нами в полном смысле слова круглая скульптура, которая великолепно смотрится именно с «кормы». Это вообще не особенно частый случай в истории монументальной пластики. Смотреть сзади на Медного Всадника в Петербурге не так интересно, как спереди или сбоку. Статуи Бурделя или Кольбе, Мартоса и Родена обычно имеют главный аспект и не предназначены для обозрения сзади. «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной — иное дело: они замечательно смотрятся с тыльной стороны. Ничего идеологического в этом зрелище, повторяю, не имеется. Мы видим завораживающие, экстатичные разлеты и вихрения драпировок, острые динамичные перспективы ног и рук, видим буйство раскованных форм и опасных «космических» стихий, а вовсе не иллюстрации к идеологическим постулатам.

Глядя на бурление и разлетание мухинских драпировок, остро ощущается и то, насколько они опасны. Дотянется до нас эта ожившая масса летучего металла, захлестнет, потащит — и поминай как звали. Размозжит головы, оторвет руки и ноги. Тут уж нет разницы, кто попался — кулак, парторг, буржуй, пролетарий. Монумент Веры Мухиной стал одним из центральных памятников негласного культа Великой Матери в официальном искусстве Советского Союза.

Сталинизм испытывал постоянное искушение со стороны витальной и оргиастической мифологии (но также опасение, обычно сопровождающее те или иные искушения). Западный (немецкий) вариант тоталитаризма более склонен к мифологемам маскулинности и воинственности, к суровой экстатичности борьбы, мощи и героической гибели. Образцы нацистского «фронтowego романтизма» такого рода оставил сам Гитлер в своей возбужденной и агрессивной книге «Майн кампф». Главным персонажем технизированного нацизма был мужчина-боец.

Ваятели и живописцы Третьего Рейха немало потрудились за двенадцать лет его существования, запечатлевая арийского атлета, древнего германского героя или современного солдата, летчика или моряка. Его мать или подруга играли, скорее, второстепенную роль. Вероятно, за короткий исторический срок, отпущенный судьбой гитлеризму, официальное искусство Германии просто не успело реализовать те возможности, которые были сопряжены с культом рождающего лона, плодородия,

женственности. А может быть, речь идет о двух различных национально-культурных вариантах тоталитарной мифологии: исключительно «мужской» вариант в Германии и более амбивалентный, «мужской» и «женский» («героический» и «фертильный») в СССР.

Матеральные символы и принадлежности своеобразного культа плодородия бросаются в глаза, когда мы рассматриваем убранство Всесоюзной сельскохозяйственной выставки или оформление станций Московского метро. Даже в тех случаях, когда отсутствуют аляповатые пухлые завитушки или преувеличенно «дюже богатые» материалы и технологии, все равно нам ощутимо

подсказывают, что надо радоваться жизни и наслаждаться движением, светом и воздухом. Притом эти подсказки, как и все закадровые «руководящие указания», чрезвычайно подчеркнуты и выделены. Иди туда! Повернись туда! Стань здесь! Смотри в ту сторону! И так далее и тому подобное.

Казалось бы, эти казарменные и лагерные команды, хорошо ощутимые особенно в архитектуре и монументальном искусстве, должны были моментально уничтожить творческоевольное начало в этом искусстве и превратить его в пропаганду чистой воды. Удивительным образом случилось так, что некоторые талантливые мастера успели или умудрились создать экстаичное, витальное, жизнерадостное до буйства искусство, в котором эти самые «руководящие указания» хорошо слышны, но почему-то не мешают художнику делать его дело.

Каким образом происходит такое чудо, я не берусь судить, подобно тому как не берусь объяснить и некоторые другие чудеса и диковины мира искусств. Тут теоретический разум должен деликатно посторониться и не мешать чистой интуиции.

Вооружившись этой самой интуицией, спустимся под землю и рассмотрим замечательное внутреннее пространство и убранство станции «Маяковская» (архитектор Алексей Душкин, художник Александр Дейнека). Взлетающие вверх сверкающие опоры из нержавеющей стали, просматриваемые снизу мозаичные виды чудесных советских небес на плафонах, с парашютистами и прыгунами в воду, летчиками, облаками, птицами и другими обитателями воздушного океана — такого мы не найдем нигде, кроме Советской России.



СТАНЦИЯ «МАЯКОВСКАЯ»
МОСКОВСКОГО
МЕТРОПОЛИТЕНА

АРХИТЕКТОР А. ДУШКИН,
ХУДОЖНИК А. ДЕЙНЕКА

1937–1938



Правда, в этом искусстве упоения и радости постоянно звучит некая странная и неудобная нота, есть какое-то «но». Художник и архитектор словно нарочно затрудняют рассматривание изображений и тем самым ставят под вопрос то ощущение воли и радости жизни, которое здесь преобладает. В данном случае речь идет тоже о своего рода непредумышленных смыслах, но только тут эти смыслы просвечивают не столько в образах самих произведений, сколько в ситуации их рассматривания.

Мозаики Дейнеки расположены в небольших куполах таким образом, что глядеть на них до крайности трудно и неудобно. Возникает ощущение, что архитектор и живописец прямо-таки специально, намеренно затрудняют нам, зрителям, рассматривание этих изображений. Советское искусство конца 1920–1930-х годов обладает неким произвольным вторым планом. В данном случае речь идет уже не о командных окриках со стороны идейного начальства. В самом искусстве почему-то образуется некий «желвак». Мы только что убедились в том, вспоминая о мозаиках Дейнеки на станции «Маяковская». Это частный случай, но за ним стоит общая закономерность.

ЛИКУЙ, ДА ПОМНИ — словно хочет выговорить советское искусство. Перед нами восхитительные перспективы воли и жизни, но что-нибудь да царапнет наш взгляд, слух, память. Все прекрасно, мы идем к своей великой цели, мы упиваемся светом, воздухом и пространством,



мы готовы неистово сражаться и самозабвенно наслаждаться своим простым человеческим счастьем. Но нечто странное, дикий, нелепое, некомфортабельное, иногда и пугающее, а иногда и прямо кошмарное почему-то находится рядом. Внимательный зритель, читатель, слушатель почувствует эту заминку, эту занозу, когда имеет дело с произведениями Максима Горького или Алексея Толстого, Александра Дейнеки или Павла Корина, Дмитрия Шостаковича или других мастеров. В чем тут дело? Этому вопросу следует посвятить особое внимание.

Тоталитарная картина мира представляет собой специфический вариант модернизированной картины мира Нового времени. XX век вернул в системное социокультурное обращение некоторые первобытные механизмы управления людьми. Экспериментаторы и консерваторы XX века испытывали особо трепетное отношение к наивности и «примитиву» во всех значениях этих слов. Валерий Прокофьев даже видел в XX веке некое «возрождение первобытности»*. Новые технологии, бурные общественные сдвиги, развитие массовых коммуникаций,

АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА
МОЗАИКИ ПЛАФОНОВ
СТАНЦИИ МЕТРО
«МАЯКОВСКАЯ»
МОСКОВСКОГО
МЕТРОПОЛИТЕНА

1936–1937

*Эта мысль возникла в разных опубликованных работах В.Н.Прокофьева и звучала в его замечательных лекциях, читавшихся в МГУ в 1960-е гг.

авангардные движения в искусстве сделали актуальными такие вещи, как шаманизм, экстатические и магические практики, биокосмические мифы типа «коллективного бессознательного» Карла Густава Юнга или космо-эротического извращения Жоржа Батая (имеется в виду его теория «рас-траты энергий» как механизма природных и исторических процессов).

Новая урбанистическая среда XX века постоянно оперирует человечески недопустимыми смыслами. Если сказать прямо и без уловок, о чем информируют нас новые картины, города, книги и фильмы XX века, то это будет немалая неприятность для всякого культурного и порядочного человека⁴.

В самом деле, в новом городском окружении модернизированного Запада господствуют Дионис, Эрос и Танатос — эти древние боже-ства, получившие в эпоху мировых религий статус «демонов». Они по-даются в таком виде, как будто они служат культуре, прогрессу, свободе, демократии и принципу доминанции личности. Это специальное искус-ство — сервировать шокирующие впечатления для массового потребле-ния. Обитая в таких местах, как новый Чикаго или Лос-Анджелес, новый Шанхай, новый Лондон или новый Париж, люди выполняют те самые психотехнические приемы, которыми они пользуются при усвоении прочей артистической и коммуникативной продукции XX века. Задача в том, чтобы избежать шоков и парализующих воздействий.

Мы уже говорили об этом выше и обязаны еще раз сказать сей-час. В архитектуре и градостроительстве XX столетия мы наблюдаем острое проявление своего рода насилия над восприятием и неистово сверхчеловеческие аспекты выражения. В этом смысле архитектура на-ходится в ряду прочих искусств, слившихся в горячем и неразрывном объятии с новыми технологиями коммуникаций. Вообще говоря, если исходить из здравого смысла, то модернизированные большие города Запада должны были бы превратиться в сущий ад для людей и вызвать массовые движения протеста. Но и этого мы не наблюдаем, если не счита-ть протестов небольших полумаргинальных групп противников новей-шей цивилизации. Народ живет себе в мегаполисе и живет, и как будто ничего. Все нормально.

Представим себе Большой Нью-Йорк, урбанистические агломе-рации Японии и Бразилии, Германии и России в середине и конце XX века. Человек находится там в условиях такой мощной психической перегруз-ки, которая сравнима разве что с обстоятельствами жизни первобытных людей до стадии возникновения крупных урбанистических цивилизаций (и даже до стадии оседлости вообще). Человек первобытный справлялся с перегрузками такого рода посредством известных магических (шаман-ских) техник и постоянного употребления разных психотропных средств,

то есть должен был существовать в состоянии «измененного сознания», дабы встречаться лицом к лицу с превратностями судьбы и опасностями жизни беззащитного кочевого охотника и собирателя. Иначе психика не выдерживала.

Кумиры и звезды массовой культуры и массовых коммуникаций, молодые люди и подростки в XX веке стали часто поддерживать себя наркотиками, а люди попроще и постарше снимали стрессы алкоголем. Сильный и стабильный рост потребления «эликсиров выживания» отмечен в США, Англии, Скандинавских странах, Испании, Польше, Голландии, СССР и других местах планеты.

По всей видимости, основные средства искусства стали выполнять в XX веке сходные шамански-психотропные задачи, чтобы сделать для людей возможным само существование в неистовой, изменчивой, опасной, нередко вообще похожей на бредовый и страшный сон среде обитания большого города. Пусть читатель попытается, если сомневается в моих догадках, провести ночь на одном из больших вокзалов большого города и внимательно понаблюдать происходящее там. Вспоминая увиденное и услышанное, трудно не подумать, будто побывал в преисподней.

Если сказать упрощенно, то искусство XX века на Западе (включая архитектуру) пытается внушить людям две идеи или два ощущения сразу. С одной стороны, искусство говорит о неизбежности и величии стихийных сил бытия — Эроса, Танатоса и Диониса. С другой стороны, искусство пытается нейтрализовать возможный ужас и шок от этой встречи, сделать древних божеств занятыми и эффектными, подключить их стихийную мощь к «пиару» и политике, обыденной жизни и элитарным формам выражения. Так являются в мир новые богини и боги в человеческом обличье, с мощной гендерной энергетикой. Это Мэрилин Монро, Мадонна, Шварценеггер, Алла Пугачева и другие.

Но вернемся в сталинский Советский Союз. Казалось бы, здесь все не так. Ни массовая культура потребительского типа, ни авангардизм в искусстве не имели ходу. Модернизация культуры в вышеописанном смысле, а тем более откровенные шаманские приемы «новой первобытности» в тоталитарной системе не терпят. Мы, конечно, не можем сравнить поэтические литании в честь вождя с камланиями шаманов, но это будет не корректное научное сравнение, а вольный художественный прием. Джаз и порнографию преследуют в СССР на тех же основаниях, что и авангардизм в живописи: за «буржуазное растление». В Москве даже западный коммунист Пикассо находился в немилости.

При этом, заметим, советское общество все равно модернизировалось на свой особый лад. Оно, при всех перекосах и уродствах системы, превращалось в массовое урбанистическое технологизированное



РЕЛЬЕФЫ АРКИ
ГЛАВНОГО ВХОДА
ВСЕСОЮЗНОЙ СЕЛЬСКО-
ХОЗЯЙСТВЕННОЙ
ВЫСТАВКИ

(ныне — Северный вход
Всероссийского
выставочного центра)

АРХИТЕКТОР Л. ПОЛЯКОВ,
СКУЛЬПТОР Г. МОТОВИЛОВ

1936–1939

Фотография 1950 г.

общество. Иными словами, переживание неистового и стихийного нового мира было неизбежно. Не случайно я сравнил жизнь под дланью советской империи с жизнью в объятиях Великой Богини. Дыхание доцивилизованности, ощущение присутствия непостижимых стихийных сил, которые не внемлют никаким молениям и не ведают никакой этики, в советском обществе было несомненным. Это присутствие обнаруживало себя и в прославлении «дикаря» в кино («Чапаев» и другие фильмы), и в спортивных сюжетах в искусстве 1930-х годов. Спустившись в недра Московского метро или прогуливаясь вокруг статуи «Рабочий и колхозница», мы ощущаем то же самое.

Советская цивилизация (или квазицивилизация) одной рукой всячески поддерживала дочеловеческие и доцивилизованные аспекты смысла и одновременно пресекала все варварское и дикое, неистово стихийное и эротически беззаконное. Никаких вам экстазов и никаких каталептических полетов, говорила людям власть. Никакого джаза и никакого авангардизма. Забудьте о Кандинском и Мондриане и не поддавайтесь западным соблазнам. Но другой рукой власть насаждала или поддерживала именно экстазы и каталептические превращения сознания. Экстатические картины и скульп-

туры, посвященные чуду явления Вождя и чудесным (точнее, магическим) свойствам Власти (партии, народа, пролетариата и т.д.) потоком пошли в искусство с начала 1930-х годов.

Как уже говорилось выше, экстатические состояния психики и переживания могучих стихий жизни, вообще всякое взаимодействие с ураганами эмоций и полетами фантазии суть такие вещи, которые контролируемы только до известной степени. Приходит настоящий большой мастер — Вера Мухина, Алексей Душкин, Александр Дейнека, — и мы обнаруживаем, что искусство официальное начинает излучать неконтролируемые смыслы. Оно напоминает о грозных силах бытия,

о присутствии таких факторов и энергий, которые обозначают какой-то священный ужас.

Тут могло бы получиться острое противоречие. Советского человека в данной ситуации отчасти спасала сама тоталитарная идеология. В тоталитарных обществах идеологии устроены таким образом, что дают их носителям и потребителям возможность выходить в измерение бреда, хаоса, животности и обращаться к определенным формам магии, шаманизма и официально запрещенных культурой трансгуманных практик и ритуалов. Последние должны были, согласно правилам идеологии, удерживаться в установленных рамках, оставаться под контролем.



Эрос, Танатос и Дионис — три спутника Великой Матери — были близко знакомы советскому человеку, но они назывались иными именами или выступали в обликах неких иных существей. Хорошо известны перехлесты и непредумышленные безумства, кошмарные и оргиастические аспекты советских идеологических ритуалов, описания жутковатых оргий партийной верхушки и «сюрреалистических» празднований триумфов власти, единения народа вокруг вождей и наказания отступников в СССР. Все это легко было бы описать в духе Джорджа Оруэлла, Владимира Набокова или иных создателей новых антиутопических сочинений.

Столь же очевиден упомянутый выше культ плодородия, приобретающий весьма специфические формы в архитектуре и пластике Выставки достижений народного хозяйства. Первые проекты этого заповедника сталинской культуры 1930-х годов изошрялись в изобилии деталей, аллегорий и реальных демонстраций изобилия. Гипсовые и картонные коровы и фрукты, цветы и куры должны были там соседствовать с горами натуральных плодов и туш, реальными потоками и фонтанами молока, меда и вина, вообще с подлинными субстанциями и материями, которые способны напитать и согреть человека, напоить и одеть его, телесно ублажить во всех значениях слова. Невозможно отделаться от ощущения, что перед нами религия изобилия, культ плодородия.

Возникла удивительная смесь «идеологического бреда» с радостным самозабвением и экстаической порывистостью. В произведениях такого рода, как это обыкновенно бывает в подлинно оргиастических созданиях мирового искусства — от поздней античности до романтизма,

**ФОНТАН
«ДРУЖБА НАРОДОВ»
ВО ВСЕРОССИЙСКОМ
ВЫСТАВОЧНОМ ЦЕНТРЕ**

(1939–1958 — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, 1959–1991 — Выставка достижений народного хозяйства)

АРХИТЕКТОРЫ
К.ТОПУРИДЗЕ,
Г.КОНСТАНТИНОВСКИЙ

1954

присутствует не только восторг бытия, но и леденящий ужас небытия. Мы наблюдали это явление, когда мысленно обходили кругом монумент Мухиной «Рабочий и колхозница». Позднее мы постараемся заметить подобные симптомы в других значительных творениях официального искусства и литературы.

В неофициальной литературе еще легче найти тому примеры. Эрос и Дионис не могут существовать без Танатоса, бога неистового истребления жизни, в том числе собственной. Поэзия двух «вахханок» и «амазонок» русской литературы первой половины века, то есть Анны Ахматовой и Марины Цветаевой, дает тому самые убедительные подтверждения.

Самая, быть может, эротическая и дионисийская сцена в неофициальной прозе советского времени, то есть сцена «Бал у Сатаны» в книге Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», построена вокруг изображения кровавой казни. Жертвоприношение является центральным событием оргии вседозволенности.

Вообще литература 1920–1930-х годов, повествующая о революции, Гражданской войне и начале существования советской системы, полна изображений «сладострастия кровопролитий». Герой Исаака Бабеля рассказывает, как он топтал ногами до смерти своего классового врага, помещика, и испытывал при этом наслаждение. Сам Бабель, описывая такие дела, испытывал скорее ужас, но он понимал и наслаждение кровавым делом мести.

Красные бойцы в «Железном потоке» Серафимовича торжествующе и зверски убивают не только взрослых врагов, но и детей, и женщин своих врагов. Они — новые зверчеловеки эпохи убийственного железа. Известные страницы «Тихого Дона» Михаила Шолохова или, если взять более поздний этап развития литературы, эпизоды из «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого описывают торжествующую Смерть, которая опьяняет и приводит в восторг и души насильников, и даже души жертв.

Достаточно вспомнить сцены воздушного боя, в которых безногий советский летчик Алексей Мересьев превращается в берсеркера, демона разрушения, и разносит вдребезги немецкие самолеты. Этот почти уже умерший и только чудом выживший человек с деревянными ногами носится в небесах, как символ неистребимой Жизни и одновременно — торжествующей Смерти. Он неистово строчит из своих пулеметов по обычным живым людям — например, по тому обычному немецкому парню с капелькой пота на лбу, который ведет вражеский самолет.

В этой поразительной сцене из книги Полевого немецкий летчик, вспотевший от ужаса и напряжения, есть именно человек, которому

ничто человеческое не чуждо. Советский мститель, сталинский сокол — он даже и не человек, а какое-то преображенное существо. Он в экстазе, в самозабвении небесного боя. Поэтому он такой странный. Он не то чтобы злой или свирепый, он как будто из запредельного мира. На свирепого человека можно как-нибудь воздействовать, с ним можно иногда сладить. Его можно напугать, утомить, уговорить. Безногого летчика, прошедшего через смерть (то есть через магическую инициацию) и превратившегося в живого мертвеца и посланника Смерти, ничем не проймешь. Никому пощады не будет. Могучий шаман, повелитель стихий летает в небесах в виде обезумевшего советского летчика, выходца с того света. Идеологическое начальство не стало вычеркивать эту откровенно мистическую сцену, это апокалиптическое видение официально одобренного советского писателя.

Не приходится удивляться тому факту, что магически-шаманские аспекты искусства и литературы СССР доходили до крайних проявлений и перешагивали через общечеловеческие моральные запреты. В материале искусства и литературы СССР легко выявить симптомы поразительно откровенного садизма и даже своего рода некрофилии в официальном культе мумии Ленина, в мифах литературы и кино, посвященных революции и войне с фашистской Германией. В живописи и литературе, кинематографе и архитектуре сталинского времени мы постоянно находим либо самозабвенный праздник жизни, либо неистовую бурю уничтожения жизни.

Эрос, Танатос и Дионис друг без друга не ходят. Этот факт подтверждается не только книгами неофициальных прозаиков и поэтов, но и произведениями официальных словотворцев. Заметим еще раз, что это присутствие буйнокипящей «жизнесмерти» свойственно как примитивно-массовым ритуальным формам «одурманивания сознания» (как массовые представления на Красной площади или гипертрофированно сочные, пышные и богатые проекты Сельскохозяйственной выставки), так и самым изощренным формам подлинной большой литературы — таковы произведения Андрея Платонова и Михаила Булгакова.

Благодаря тоталитарной идеологии люди искусства имели и в Советском Союзе определенную возможность оперировать с табуированным опытом (абсурд, безумие, жестокость, перверсии и другие принадлежности Великой Богини) и вводить такой опыт в «высокую культуру», ощущая себя при этом не отступниками, варварами или разрушителями, а носителями высокой культуры и борцами за высокие идеалы. Здания, монументальные декорации и живописные произведения официальной выделки бывают поистине оргиастичны. Временами они, как мы уже говорили, не очень-то сильны в плане вкуса и качества. Мы часто склонны



БОРИС ИОГАНСОН
И.В. СТАЛИН СРЕДИ
НАРОДА В КРЕМЛЕ
(НАШ МУДРЫЙ ВОЖДЬ,
УЧИТЕЛЬ ДОРОГОЙ)

1952

укорять их за то, что в их оргиастичности не хватает высокого искусства Рубенса или хотя бы сколько-нибудь существенной степени художественности, но, быть может, мы требуем слишком многого. Оргия как таковая не обязана быть высокохудожественной, она также может быть воплощением банальности, пошлости, безвкусыя и наглой посредственности. Полагаю, что при дворах императора Нерона или Цезаря Борджиа происходило нечто в описываемом роде. Такова же была и большая оргия советского официального искусства.

Как говорил Макс Вебер, в определенные моменты исторически неизбежной модернизации общества поднимаются из могил те самые демоны, которые казались давно и надежно похороненными и более не угрожающими людям. Под началом своих вождей, ведомые древними духами неистового наслаждения жизнью и упоения смертью, экстатического

восторга от истребления жизни и кровавого праздника на трупах врагов, люди борются за светлое будущее народа и всего человечества. В принципе невозможно и не нужно измерять литературу Шолохова, Серафимовича и Алексея Толстого мерками высокого искусства Чехова, Пруста или Поля Валери.

Советская версия модернизированной ментальности и культуры не могла быть устойчивой. Она была слишком растратной, слишком неэкономной, слишком бредовой и фантазмагорической. Поэтому она была уязвимой. Официальные образы изобилия и жизнелюбия, героизма и пафоса были слишком аляповаты и убоги, достойны презрения и насмешки, и слишком часто хочется сказать, глядя на увесистых голых женщин Александра Герасимова или атлетов Дейнеки: до Рубенса им слишком далеко, и даже до Курбе они не дотягивают. Советская система провалила свой проект модернизации. С описанными выше средствами массового идейного китча (называть ли его соцреализмом или не называть — это как кому угодно) нельзя было долго и успешно выполнять эпихальную историческую задачу.

Модернизация общества и культуры — это опасный поворот, крутой вираж в развитии. Здесь вполне возможно вылететь с трассы и потерпеть историческую неудачу. Приходится привлекать к делу нравственно проблематичные и человечески недопустимые аспекты смысла, устраиваться таким образом, как если бы эти опыты с материалом «другой стороны» были аргументом развития культуры. Приходится соприкасаться с экстастическими, оргиастическими, гротескно-карнавальными (Бахтин) и прочими неуправляемыми материями. Этот захватывающе опасный трюк совершается искусством и литературой на стадии барокко и романтизма, символизма и авангардизма. Такова специфика Нового времени — эпохи модернизации жизни, культуры и искусства⁵.

Попытаемся конкретизировать проблему. В каком смысле и в каком плане советское искусство сталинской поры было частью «современности», то есть составным моментом модернизационной программы? Поставим вопрос точнее: каким образом велеречивое и лживое официальное искусство, громко кричавшее о триумфах и достижениях советского человека, о благодетельности коммунистической революции и правоте партийной идеологии, нечаянным образом проговаривалось, то есть давало уловить некие пласты смысла, о которых непозволительно было даже думать, не то что произносить вслух? Чтобы выяснить эти моменты, обратимся к центральным произведениям идеологического официального искусства.



ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ

НАШ АДСКИЙ РАЙ

Выстроенный в формах древней ступенчатой пирамиды, Мавзолей на Красной площади, служивший в годы Советской власти для всенародного показа мумифицированного тела В.И.Ленина, не случайно вызывал острый и специфический интерес Запада и гипнотизировал даже публику, далекую от идеологических страстей.

О такой революционной «инсталляции», о полном и вызывающем пренебрежении к обычаям и религиям всех мировых цивилизаций, о таком паломничестве толп к стеклянному гробу с мумией могли только мечтать самые отчаянные экстремисты искусств из числа дадаистов и сюрреалистов. Недаром Сальвадор Дали видел в политике и культуре СССР глубоко родственные себе устремления.

Выставить на всеобщее обозрение набальзамированные останки «великого человека» и основоположника влиятельной идеологии, соединить идеи архитектурного полуконструктивизма с традициями древнего культового зодчества — это такая безумная смесь, которая не пришла бы в голову никаким экстремистам авангардных искусств. Даже такой изощренный теоретик радикализма, как Борис Гройс, испытывал к проблемам советской «танатографии» сильнейший интерес, выразившийся в специальных исследованиях иконографии и символики московского Мавзолея⁶.

Выстроенный по приказу Сталина в 1929–1930 годах, Мавзолей В.И.Ленина соединяет в себе функции усыпальницы (хранящей прах умершего), музея (выставляющего напоказ культурные или исторические ценности) и храма, где осуществляется ритуал коммуникации людей с неким высшим существом или верховным принципом. Иными словами, сооружение Алексея Щусева не просто наделено ритуальными признаками, оно наделено своего рода синтетической ритуальностью — тут перед нами и усыпальница, и храм, и демонстрационный зал для общественного церемониального показа останков отца-основателя, своего рода мужского божества большевиков.

До сих пор мы говорили о следах присутствия Великой Богини и ее слуг или спутников (то есть о дионисийских, эротических и танатологических аспектах искусства и литературы СССР). Мавзолей, его содержимое

НАТАЛЬЯ НЕСТЕРОВА
МЕТРО
«ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ»
1988
Фрагмент



и культовое происхождение связанных с ним «таинств» встречи с Лениным — главный официальный памятник советского «культа мертвых» в его мужском, отцовском варианте.

Характерна сама стилистика здания, в которой математический подход позднего компромиссного конструктивизма сочетается с формами так называемой ступенчатой пирамиды, свойственными храмовым сооружениям Древнего Востока и доколумбовой Америки. Местоположение в сакральном центре страны, на Красной площади, вплотную к стене Кремля, еще более подчеркивает сакральные импликации. Если национальные почвенники любили ссылаться на теорию «Москва — третий Рим», то со строительством ленинского Мавзолея столица СССР превратилась, ко всему прочему, в некое подобие «второго Вавилона» или «второго Теночтитлана».

Сакральные постройки и монументальные проекты сталинской эпохи служат чаще всего коммеморативным культовым задачам. Даже первые станции метрополитена в Москве были своего рода «поминальными залами», где излагалась «священная история» революции, где изображения реальных лиц и собирательных типов требова-

АЛЕКСЕЙ ЩУСЕВ
МАВЗОЛЕЙ В. И. ЛЕНИНА
1929–1930

ТРАУРНЫЙ ЗАЛ
МАВЗОЛЕЯ В. И. ЛЕНИНА
АРХИТЕКТОР А. ЩУСЕВ,
ХУДОЖНИК
И. НИВИНСКИЙ
1929–1930

ли от зрителя, чтобы он вспомнил о борцах, мучениках и жертвах большевистской мифологии. В том же ключе решено здание Библиотеки имени В. И. Ленина в Москве (архитекторы Владимир Гельфрейх, Владимир Щуко). Культово-поминальные задачи неотделимы от «храма знаний», от «храма транспорта» и всех прочих храмов и мемориалов, притом любое идеологически значимое сооружение обязано выполнять именно сакральные функции. Культ мертвых пронизывает официальную архитектуру и монументальное искусство СССР. Но задача (и задача действительно дерзкая и вызывающая) заключалась в том, чтобы сделать культ мертвых радостным и жизнелюбивым, чтобы подружить Танатоса с Эросом и Дионисом.

В советском искусстве была эта странность — поразительная жажда жизни, признанная инстинктом гибели и саморазрушения. Точнее говоря, в одежды бурной витальной энергетики облачалась некая «жажда власти». Психологи и историки психоанализа отмечают, что между «жаждой власти» и «жаждой смерти» наличествует некая странная корреляция. После Фрейда на эту тему высказывались многие, а в России выделялся Александр Эткинд?

Не было осуществлено одобренное верховной властью главное храмовое начинание тоталитарной империи, а именно проект Дворца Советов, предложенный Борисом Иофаном в 1933 году и доработанный под его же руководством группой авторов в 1934-м. Нереализованный проект был настолько знаменит, что в сознании обще-

ства он жил и действовал, как настоящий. Официальная напыщенность этого сверхмонументального «зиккурата», облепленного громадными пилястрами, увенчанного статуей Ленина примерно в четыреста метров росту и заключавшего в себе, в нижних этажах, два умопомрачительных по размаху и роскоши зала, с лоджиями и колоннадами, предназначенных для массовых идеологических ритуалов, вызвала недоумение и затем охлаждение многих западных архитекторов и художников, в большинстве своем сочувствовавших Советской власти и коммунистическим теориям.

В этом проекте запечатлелась идея безраздельной Власти, от которой исходило веяние необоримого уничтожения. Дворец Советов, то бишь его проект, представлял собой в высшей степени убедительную модель советской системы, советской диктатуры, советского общественного устройства, которые были самоубийственны, обращены против самих себя и в первую очередь отдавали свои силы, резервы и возможности задаче самоуничтожения в оболочке великолепного мистифицированного изобилия (вещей, идей, культурных языков). Самоуничтожение в вихрях демонстративного самоутверждения — такова, по всей видимости, тайна идеологии и стилистики официального искусства странной страны.

В разных верованиях разных эпох и народов считалось, что «могила есть источник энергии»: поминальное капище придает почитателям идеологии особые витальные силы, неудержимую мощь и непобедимость.



БОРИС ИОФАН
КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ
ДВОРЦА СОВЕТОВ
В МОСКВЕ

1933



«ХРАМ СВЕТА»
(LICHTDOM)
В НЮРНБЕРГЕ

1936

Как мы помним по искусству доисторического мира, таково было одно из главных культурных открытий эпохи неолита и ранних государств Востока. Если правильным образом приобщиться к страшной и всемогущей Смерти, то приобщенный получает особые силы жизни. «Младая жизнь», по определению поэта, играет у «гробового входа». И это не случайное место для игры «младой жизни», здесь жизненные силы умножаются, энергии возрастают.

Храмообразные проекты мемориально-надгробного типа характерны также для зодчества и официальной идеологиче-

ской деятельности гитлеровской Германии. Эти проекты зачастую не менее претенциозны, нежели сталинский Мавзолей Ленина (вкуче с ритуалами демонстраций и парадов на Красной площади), и не менее грандиозны, нежели проект Дворца Советов. Немцы более охотно использовали новые технологии и средства тотальной организации массовых зрелищ. Московские парады и демонстрации, двигавшиеся перед «гробовым входом» Мавзолея и игравшие всеми красками мощи, воинственности, восторга и жизненной силы, впечатляли своей зрелищностью, но по режиссуре выглядели довольно элементарными. Немецкие массовые ритуалы в этом плане были более разнообразными и сложными.

Достаточно напомнить о том, как проходили съезды нацистской партии в Нюрнберге с их экстатическими процессиями, умолканием и благоговейным вниманием многотысячной толпы, выходами Верховного Жреца и резкими перепадами — от полной остановленности действия к неистовому бурлению, грохоту синхронизированных ключей и общего ликования. К тому же немцы придумывали зрелища, производившие эффект не только при дневном свете, но и в ночной темноте. С наступлением ночи лучи сотен прожекторов, расставленных по периметру огромного спортивного комплекса и обращенных вверх, создавали невиданную феерию «световой архитектуры» колоссального масштаба. Этот прием был разработан именно создателями партийных ритуалов нацизма.

Так называемый «храм света» (Lichtdom) нюрнбергских сборищ, как сказал бы почти любой христианин или неоспиритуалист, представлял собой своего рода сатанинскую версию сакральной идеи Средневековья о Храме как отображении божественного Неба или Царствия Небесного, чему служили, помимо сводов и куполов, витражные «световые

стены» известнейших сооружений эпохи готики⁸. Архаичные средства магической театрализации (процессии, резкие смены состояний и ситуаций, обожествляемый правитель в средоточии действия, световые эффекты типа *Lichtdom*) были помножены на современную организацию и достижения технологии: все регистры и интонации экстатических речей Гитлера — от самозабвенного шепота до торжествующего смеха, от воинственных выкриков до лирического выпевания сладких и убаюкивающих фраз — доходили за многие сотни метров до каждого участника этих сакрально-партийных сборищ, а широко используемое радиовещание приобщало массы людей к таинствам Нюрнберга.

Зрителями и соучастниками экстатических культовых действий в Советском Союзе и Третьем Рейхе теперь становились (или могли стать) практически все взрослые граждане этих стран. Здесь речь идет, разумеется, о магии кинематографии. Съемки советских операторов на Красной площади подвергались строгому контролю и решались подчеркнуто простыми средствами: общие планы ликующих колонн, общие планы воинских рядов и могучей боевой техники, крупные планы отдельных ликователей, отдельных бойцов и, разумеется, разнообразные крупные планы вождей на трибуне. Острые ракурсы были нежелательны, и официальные органы пытались избавиться от модернистских контрастов и парадоксов, характерных для Родченко или Дзиги Вертова. Насчет ошеломляющих и динамичных зрелищ гигантского масштаба немецкие соперники были более компетентны, остроумны и разнообразны, нежели их советские современники (скованные, повторяю, путами более жесткого и тупого партийно-идеологического надзора).

В проекте нюрнбергского Цеппелинфельда были сознательно предусмотрены возможности тех снимаемых киноаппаратом сложных панорам и наездов с неожиданных направлений, которые были впервые продемонстрированы в экстатическом, культовом фильме Лени Рифеншталь «Триумф воли» (1934). Тут мы являемся свидетелями нового типа архитектурно-монументального проектирования: работа архитектора и монументалиста с расчетом на средства массовой коммуникации. Новая магия киноязыка (тот язык чудес и экстазов, который возникает в киноискусстве, определенно включал в себя магические и шаманские компоненты) впервые была учтена в архитектурном проектировании гитлеровского любимца Альберта Шпеера. Он был на самом деле довольно посредственным и второстепенным зодчим в том смысле, что обходился без находок и открытий, без смелых решений. Но в одном особенном качестве ему нельзя отказать: он догадался о том, насколько важно для



АЛЬБЕРТ ШПЕЕР
ЦЕППЕЛИНФЕЛЬД
В НЮРНБЕРГЕ

1932

новой официальной архитектуры умение приладиться к новым технологиям коммуникации.

Сама идеологическая подкладка, разумеется, была очень примитивна в той и другой империи, то есть рассчитана на невзыскательный массовый вкус обделенных, исторически обойденных, жаждущих сказочного величия, изобилия и могущества плебейских низов (пролетарских и мелкобуржуазных). Апелляции к Вечности, космическим энергиям, к таинственным силам Матери-Природы неизменно сопровождали усилия идеологов сталинского и гитлеровского искусства.

Немецкие теоретики архитектуры разрешали идеологический вопрос с решительностью, достойной генералов вермахта. «Современный стиль», ассоциировавшийся с ленточными окнами, тонкими опорами, выносными козырьками и плоскими крышами (то есть характерными признаками построек французских, американских, голландских и иных мастеров авангарда), увязывался партийными идеологами Рейха с родовым духом кочевников и бедуинов. Об этом говорил, например, известный нацистский теоретик П.Шульце-Наумбург. Как можно было бы реально представить себе, что идеи, например, Ле Корбюзье восходят к пастухам и кочевникам Ближнего и Среднего Востока, никто в тогдашней Германии не удосуживался объяснять (да и вряд ли это было вообще возможно), но в идеологическом мышлении свои законы, отличные от мышления исторического. Выстраивалась воображаемая связь авангарда с «семитическим» началом, то есть с извечным паразитизмом, цинизмом, леностью и деструктивностью вечного врага.

«Стиль родной земли», *Heimatstil*, превозносился не просто за свои колонны или островерхие крыши или иные частные стилевые моменты, а за таинство и чудо «германского духа». Искусство арийцев, согласно фантазиям расистов-искусствоведов, может быть разным по своей стилистике — оно и античное, и средневековое, и классицистическое, и иное. Главное в том, что оно прочно коренится в почве. Здание на самом деле стоит на земле и полнится жизненными соками. Искусство же семитов, с точки зрения теорий нацистов, устроено иначе. Оно летуче и непрочно, оно цинично и легковесно. Расово чуждые бродяги приходят, ставят свои шатры или свои модернистские конструкции, они портят людей и развращают искусство, они несут с собой распад и уничтожение. Их надо отвергнуть, изолировать и контролировать, а лучше вообще истребить. Примерно так, если говорить схематично, полагалось думать настоящему безупречному национал-социалисту о проблемах искусства и архитектуры.

Арийское начало — это триумф жизненных сил, а семитическое — выражение смерти, неверия, распада и разложения. Точнее сказать, еврейская смерть есть смерть окончательная и безысходная, уничтожение

навсегда. Иудей обречен смерти и для нее предназначен по самой своей сути, а другой судьбы у него не может быть. Арийский же герой бестрепетно отдает свою жизнь и отважно смотрит смерти в глаза, он любит войну и собственную гибель, ибо видит за ними неистощимые силы жизни Третьего Рейха, власть над миром. Эта идейная конструкция нацистов построена по тому же образцу, что и мифология большевиков. Только последние исходили не из расовых признаков, а из классовых, и закрепляли за «народом» или «трудящимися массами» предполагаемое позитивное жизненное начало (в облики культа мертвых). Враги, то есть буржуи, цари, меньшевики и декаденты, означают разложение, цинизм, распад и смерть. Правильный классовый герой, обладающий правильным классовым сознанием, отдает жизнь в полной уверенности, что триумф коммунизма неотвратим, его силы необоримы. Враги и декаденты подымают, как собаки или тараканы, их гибель означает начала новой жизни.

При всей беглости приведенных выше сопоставлений можно уверенно предположить, что семиотические структуры двух мифов — нацистского и советского — в основном совпадают.

Партийное руководство искусством в гитлеровской Германии проявляло себя, как говорят, довольно прагматично, тогда как требования и ожидания сталинской диктатуры, обращенные к зодчим, писателям, живописцам и кинематографистам СССР, были более капризны и загадочны. Но главный культовый миф вкладывался во все существенные начинания строительства или дизайна при любом виде тоталитаризма. Градостроительные замыслы Гитлера и Шпеера отличались таким напором магической фантазмагии, что превосходили по масштабам и проект Дворца Советов в Москве, и послевоенную реконструкцию советской столицы, превращенной в мегаполис больших площадей и импозантных открытых перспектив.

Столица Рейха должна была, по замыслу фюреров политики и культуры, стать своего рода городом-храмом, городом-святилищем. Предполагаемая перепланировка Берлина после ожидаемой победы над всеми внешними и внутренними врагами была задумана так, чтобы создать в центре столицы



ПАВИЛЬОН СССР
НА ВСЕМИРНОЙ
ВЫСТАВКЕ В ПАРИЖЕ
1937 ГОДА

АРХИТЕКТОР Б. ИОФАН,
СКУЛЬПТОР В. МУХИНА

ПАВИЛЬОН ГЕРМАНИИ
НА ВСЕМИРНОЙ
ВЫСТАВКЕ В ПАРИЖЕ
1937 ГОДА

АРХИТЕКТОР А. ШПЕЕР,
СКУЛЬПТОР А. БРЕКЕР



СТАНЦИЯ МЕТРО
«КРОПОТКИНСКАЯ»
МОСКОВСКОГО
МЕТРОПОЛИТЕНА

АРХИТЕКТОРЫ А.ДУШКИН,
Я.ЛИХТЕНБЕРГ

1934–1935

сакральную большую ось — своего рода Дорогу Храмов, ибо официальные политические, административные, партийные и прочие учреждения, выходящие фасадами на гигантскую главную магистраль, являлись частью всеохватного ритуала приобщения к силе и мудрости мистического Арийства.

Крупные идеологические архитектурно-монументальные комплексы с обязательностью принимали на себя роль выразителей новой квазирелигии. С предельной ясностью это видно в художественных решениях Московского метрополитена — одного из главных сооружений городской инфраструктуры сталинской эпохи.

Метрополитен был гигантским коллективным художественно-политическим предприятием. Его архитектурная часть находилась в ведении В.Гельфрейха, А.Душкина, А.Щусева, И.Фомина и некоторых других корифеев сталинского монументализма. Скульптурные и декоративные элементы, играющие значительную роль в облике первых станций метрополитена, создавались под общим руководством М.Манизера и Г.Мотовилова.

Нигде в мире до тех пор станции подземного транспорта не рассматривались архитекторами и публикой как сооружения репрезентативные, как образцы «высокого искусства». Фасады и залы ожидания больших столичных вокзалов в Европе и Америке и входы в подземелья парижского метро решались в XIX и начале XX века как архитектурные произведения и монументальные ансамбли. Когда «излишества» эклектики и стиля модерн отошли в прошлое, такие предприятия прекратились, и транспортные артерии городов и стран стали оформляться более прагматичными и менее претенциозными сооружениями, не претендующими на «высокий стиль».

Станции Московского метро выполнялись как программно высокохудожественные сооружения, как художественные и политические достижения молодой и победоносной Советской власти, свидетельства ее культурного богатства, эстетической полнокровности, жизненной силы и разнообразия художественных языков. Не жалели дорогих металлов, мраморов, фигурных керамических вставок, цветного стекла и дорогостоящих отделочных работ. С помощью перспективных и световых эффектов, ордерных и скульптурных акцентов, драгоценных фактур создавалось ощущение «счастливого сновидения».

Однако когда посетитель Московского метро долгое время спускается на эскалаторе, чтобы попасть на платформу одной из станций городского центра, его ощущения начинают раздваиваться. Метро, помимо прочего, строилось как обширное бомбоубежище на случай войны, способное вместить в себя значительную часть городских служб, администрации, спасти партийную элиту и часть горожан от воздушных налетов. Потому сталинское метро расположено на больших глубинах (некоторые станции и линии на глубине примерно ста метров).

Долгое нисхождение вниз в неумолимом механическом ритме эскалаторов, под бетонными сводами уходящих в глубину тоннелей, с самого начала задает особый эмоциональный тон странствию пассажира. Рядовой пассажир метрополитена, разумеется, не обязан обладать особой чувствительностью к пространственным и уровневым координатам, однако же внимательный наблюдатель не преминет заметить, что появляется некое противоречие. Путь идет вниз, в чрево земли, а такое странствие всегда совмещено с нарастанием тревоги и неудобства в душевном состоянии людей. Эту особенность психики хорошо знают и учитывают спелеологи, специально предусматривающие вероятность беспокойства и паники в глубинах пещер (и средства нейтрализации таких опасных состояний). В Москве ежедневно более двух миллионов людей спускается на глубину средней или даже довольно глубокой пещеры, и как будто без всяких последствий. Но именно «как будто». Психику можно отчасти обмануть, но она обязательно отомстит за это.

Когда мы, пассажиры метро, наконец, оказываемся глубоко под землей, мы неожиданно попадаем в какое-то удивительное измерение, словно на сцену магического театра, где показывают зрелище радости и довольства, упоения жизнью и величественного триумфа Советской власти. В чреве подземелий возникли, словно в силу какого-то волшебства, дворцы света и свободы. Заметим, как часто на станциях Московского метро применяется прием подсвечивания сводов с помощью скрытых светильников — прием не столько архитектурный, сколько театрально-декорационный и дизайнерски-рекламный. Такое подсвечивание лишает своды их материальной весомости, создает впечатление парения какой-то почти нематериальной оболочки над нашими головами. (Законченный и удачный образец такого приема имеет место в перекрытии станции «Кропоткинская».)

Не надо быть знатоком архитектурных языков, а просто мало-мальски чувствительным человеком, чтобы ощутить определенное противоречие. Нас пытаются убедить в том, что над нами воздух и свет, что мы находимся в пространстве свободы и эйфорической радости жизни, в котором играют и мерцают великолепные мозаики и полированные мраморы. Мы где-то в царстве упоения и счастья, то ли во дворце сказочного монарха, то ли в чудесном оперном гроте. Но мы знаем или интуитивно ощущаем, что тут что-то не так. Мы чувствуем своими нервными клетками, что над нами — десятки метров земной породы, немислимая тяжесть и беспросветность неодоушевленной геологии. Но, глядя вдаль и вверх, зритель обнаруживает сияющие оболочки подсвеченных сводчатых перекрытий, отблески медных, бронзовых и серебристых светильников и скульптур, игру драгоценных смальт, завораживающие полупрозрачные поверхности полированных мраморов и убегающие вдаль перспективы светлых и торжественных залов.

То мы в какой-то большой декоративной шкатулке (станция «Новослободская»), то в аляповато и избыточно изукрашенном холле для постановки советской оперы о счастливых колхозниках («Киевская»), то еще где-нибудь. Расщепленность переживания усиливается, если мы проедемся от станции к станции. Проносья по темным бетонным трубам тоннелей, вдоль бесчисленных серых и унылых электрических и телефонных кабелей, мы остро ощущаем, что находимся в подземной норе, в бесконечной рукотворной пещере, в царстве Плутона, где никогда не светит солнце и не веет свежий ветер, свет и воздух обеспечиваются лампами и вентиляторами. Но считанные минуты — и мы вылетаем на очередную станцию. Это может быть «Парк культуры» или «Театральная» (первоначально «Площадь Свердлова»), «Маяковская» или «Белорусская». Тут Олимп — царство света и легкости, великолепия и роскоши, открытости и простора.

Где же мы на самом деле находимся — в Аиде или на Олимпе? Очевидно, там и там одновременно. Мы во чреве Империи, во чреве Великой Матери, нашей родительницы, кормилицы и убийцы. Она Прозерпина, она же и Деметра. Мы ощущаем себя в глубинах земли, но искусство и техника демонстрируют нам, наблюдателям, что и в подземной пещере человек может устроить царство свободы и света, богатства и смысла.

Искусство подземных дворцов говорит нам одно, а проговаривается о другом. Мы чувствуем физически, что опустились ниже самых глубоких могил, что кости далеких предков проплывают высоко над нашими головами, когда мы несемся в туннелях или прогуливаемся по мраморным, мозаичным и витражным подземным дворцам. Мы глубже всех подземелий и подземных ходов населявших эту землю людей. Это странно, тревожно, и в глубине души делается не по себе. И тем не менее инженеры и художники употребили здесь самые надежные и давно придуманные средства архитектуры и монументального искусства, чтобы убедить нас в том, что на нас изливается вольный свет, перед нами открываются перспективы пространства и времени, что нас приветствует сама Жизнь — обильная и щедрая.

Мать-Родина предлагает нам простор, светлые небеса, счастье и изобилие. Все это происходит, однако же, глубоко в подземелье. Наш Олимп и наши Елисейские поля находятся в Аиде, наш рай в аду. Мы в эмпиреях социализма, то есть глубоко под землей. Нам несказанно повезло, и неосознанный далекий ужас овеивает черным крылом наше неопишное счастье. Мы торжествуем, и деваться нам некуда. Мы в прекрасном лабиринте свободы и справедливости.

Спускаясь по эскалатору метрополитена, я нередко вспоминаю страшное визионерское стихотворение Осипа Мандельштама «Ламарк» (1932):

На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

В 1934 году была завершена работа по возведению станции «Площадь Революции». Это одна из первых станций Московского метро, и тут мы можем получить наглядное представление о том, как вырабатываются художественные принципы, как работает советский миф и действуют те самые непредумышленные смыслы, которые обнаруживаются в этом искусстве. Мы находимся в простом зальном помещении с цилиндрическим сводом, не украшенным наверху ничем, кроме сравнительно скромных светильников с металлическими ободами. Самое интересное и значимое сконцентрировано в нижнем ярусе.



МАТВЕЙ МАНИЗЕР
БРОНЗОВЫЕ СКУЛЬПТУРЫ
НА СТАНЦИИ
«ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ»
МОСКОВСКОГО
МЕТРОПОЛИТЕНА

1938

Стены прорезаны редко поставленными коробовыми арками, основания которых отмечены постаментами с сидящими бронзовыми скульптурами. Пропорции говорят о тяжести той массы, которая наваливается сверху на арочные проемы. Над ними — неподъемные пласты мертвой земли, никогда не видевшей солнечных лучей. Тем не менее, словно отрицая самое себя, сводчатая поверхность выкрашена в белый цвет, ярко освещена, а очертания арок отмечены простыми и сравнительно тонкими тягами. Тяжесть и легкость, материальность и невесомость здесь играют в какую-то странную игру, и ощущения зрителя буквально расщепляются. Сплошная двусмысленность.

Мы переживаем какую-то «невыносимую легкость бытия», если воспользоваться выражением Милана Кундеры, придуманным совершенно по другому поводу. Наконец, самая знаменитая часть монументального решения «Площади Революции» — ее бронзовые скульптуры — доводит двойственность переживания до апогея*.

По своим размерам статуи рабочих и работниц, солдат и интеллигентов и прочих социальных типов советского общества больше натуры, но все же сопоставимы с реальными людьми, заполняющими перроны и центральный зал. Это еще пока не те сверхчеловечески монумент-

* Исследователи отмечают, что первоначальный проект А. Душкина не имел в себе того противоречия между архитектурой и монументальной пластикой, которое мы наблюдаем сей-

час. Но в данном случае мы будем рассматривать итог коллективного проектирования, а не проект одного из мастеров, пусть даже самого талантливого и сильного.



тальные кумиры, которые вскоре начнут возводиться на площадях и в других зрительно важных точках больших городов и негородских ландшафтов. Бронзовые люди в укрытиях арок пребывают в промежуточном и крайне двойственном положении. Большинство из них полусидит, да иначе и нельзя было их изобразить в тесных криволинейных пространствах. Но тут перед нами не спокойное сидение, не стабильная поза, которая может сохраняться долго. Действие назревает и должно вскоре произойти. Шахтер вот-вот привстанет, опираясь на свой отбойный молоток, чтобы самоотверженно трудиться ради Страны Советов. Пограничник через мгновение бросится вперед вместе со своей собакой. Краснофлотец со своим массивным маузером только ждет удобного момента, чтобы открыть пальбу. Даже самый спокойный из этого напористого бронзового племени, инженер, видимым образом напрягается возле скатанных рулоном чертежей.

НАТАЛЬЯ НЕСТЕРОВА
МЕТРО
«ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ»
1988

Они все напоминают нам о предстоящем Будущем, о ярости и радости наступающего момента, когда мы все, советские люди, ринемся вперед в наш последний и решительный бой, чтобы разделаться с последними бастионами рабства и несправедливости и обеспечить мир, благосостояние, технический прогресс и высшую справедливость. (Разумеется, в том случае, если на свете что-нибудь еще останется в целостности и сохранности после нашего советского натиска.) Они сейчас рванутся куда-то вверх и вперед, где находится «светлое будущее». Но у них не получается.

Сразу видно, как неудобно и мучительно фигурам находиться в узких промежутках, как тягостно они полусидят и корчатся в своих «ловушках» по углам. Им никак не вскочить, не распрявиться во весь рост. Куда им стремиться, как им развернуть свою напористую энергию? Приземистые арки сурово гнут долу их головы, а тонкие полированные обрамления арок словно посмеиваются над тщетностью устремлений бронзовых рабочих, красноармейцев и прочих советских персонажей. Они бурлят силами жизни. Но их сковывает какой-то пресс, и они не могут подняться, не в состоянии выпрямиться и вольно задвигаться в этом пространстве. Тут зрителю самое время вспомнить, что над всеми нами (над советскими людьми из бронзы, как и над их собратьями из плоти и крови, которые снуют по станции) залегают десятки метров тяжелых земных пород, что огромные фундаменты Кремля и Китай-города находятся где-то наверху в темной толще тяжелой и мертвой материи. Только представишь себе — и дрожь берет. Мы глубоко спустились по «лестнице Ламарка».

И от нас природа отступила —
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в гибкие ножны.

Мы мечтаем рвануться к «светлому будущему», а ведь мы находимся в глубоком подземелье, мы спустились к первобытным духам земли. И потому корчащиеся в своих нишах-ловушках бронзовые герои начинают напоминать «кольцецов и усонюгих», разных прочих существ без горячей крови, с роговыми мантиями и «рюмочками глаз» и, разумеется, без всякого сочувствия к живым обычным людям. Вместо того чтобы вести за собой реальных советских людей, среди которых они возвышаются, обронзовевые чудовища мешают реальным живым пассажирам передвигаться по станции и цепляют их своими острыми выступами за шапки и кофры, или пугают впечатлительного пассажира вроде меня, слишком хорошо помнящего о страшных видениях Мандельштама.

Лучшие мастера сталинской эпохи сотворили эту загадку советской столицы: подземелье, созданное как огромный военный объект, как подземный город для выживания во время тотальных бомбежек, превратилось в сказочное зрелище. На поверхности земли тоже были странности подобного рода. Имеются в виду, прежде всего, так называемые «сталинские высотки».

Эти сооружения были задуманы в 1947 году и возведены в течение шести–восьми последующих лет в качестве своего рода «памятников Великой Победы». На фоне тогдашней малоэтажной Москвы эти башни в двадцать пять, тридцать и более этажей должны были обозначать триумф и могущество страны, мир и благополучие обитателей. Возносящиеся к небесам шпили и колонные портики, статуи на карнизах и рельефы на стенах говорят об официальной программе. Это архитектура победителей. Но есть в ней нечто странное и не сразу заметное.

Московские «высотки» обладают силуэтом типа «Спасская башня», то есть стремительное ракетобразное центральное тело с дополняющими его боковыми крыльями. Эти издали видные вертикальные силуэты расположены по периметру Садового кольца, то есть прежних земляных валов, некогда опоясывавших город. В градостроительном организме Москвы эти сооружения (у Красных ворот, на Котельнической набережной, на Смоленской, на площади Восстания и другие) играют роль крепостных башен гигантского оборонительного комплекса. Самое огромное и эффектное здание такого рода вынесено за пределы кольца. Это Главное здание Университета на Ленинских (ныне — Воробьевых) горах, тридцатипятиэтажная громадина с внушительными боковыми корпусами.

Архитектор Лев Руднев и другие создатели Главного здания запечатлели в своих комментариях, сопроводительных записках и газетных статьях ту самую программу, которую ждала и требовала верховная власть. Мастера говорили о свободном взлете сооружения в небеса, об ощущении торжественной открытости и приподнятого величия. Одним словом, они говорили о чувстве Победы и нерушимого мира, завоеванного советским человеком в Великой Отечественной войне. Самое большое, самое торжественное и самое победное высотное здание столицы было отдано самому мирному делу — обучению студентов тем знаниям, которые необходимы социалистическому обществу.

Обходя кругом это сооружение или стоя перед его главным фасадом, зритель почти готов поверить в ту мифологию мира, величия, триумфа, что заложена в архитектуре Руднева. Величаво и царственно, как генералы свиты, окружают центральный корпус четыре боковых, а движение вверх тяжеломерно начинается в нижнем ярусе колонн центрального портика и затем разворачивается в пластике



ГЛАВНОЕ ЗДАНИЕ
МОСКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

АРХИТЕКТОРЫ
Л.РУДНЕВ, С.ЧЕРНЫШОВ,
П.АБРОСИМОВ, А.ХРЯКОВ

1947–1952

трех десятков этажей и устремленном в небеса золотом шпиле. Руднев не зря изучал архитектуру Древнего мира, зодчество барокко и классицизма.

Странное ощущение возникает, когда мы входим внутрь, шагаем по длинным коридорам, поднимаемся в лифтах к аудиториям, залам и кабинетам вышележащих этажей. Кажется, что мы попали в подземелье. Здесь как будто «метро наоборот». В метро мы спускаемся под землю и попадаем в светлые дворцы мечтаний и фантазий. В здании Университета мы поднимаемся наверх и не можем отделаться от ощущения, что мы находимся в мавзолее, в гробнице или в бомбоубежище. Над нами и сбоку гигантские тяжелые массы, а не легкая материя. Тяжелые пропорции, прямоугольные формы, скупые детали и обилие полированного камня сами собой направляют наши ассоциации в сторону древних ритуальных сооружений. Находясь в лифтовом зале первого этажа, чувствуешь себя то ли в мегалитической гробнице, то ли в бомбоубежище для высшего комсостава Красной Армии.

На самом деле это странное ощущение не есть просто субъективная фантазия слишком чувствительного посетителя. Мы находимся в здании двойного назначения. Его функция не только мирная, не только образовательная и научная. Высшие этажи и шпиль представляют собой сугубо секретные объекты и находятся в ведении тайных служб. Известно также, что подземные субструкции здания простираются вниз на много этажей, а на сколько именно — публике неизвестно, поскольку ниже «минус третьего» этажа не имеющие специального допуска граждане не спускаются, а имеющие допуск гостайны не выдают.

Не случайно мы подумали о гробнице или бомбоубежище, находясь на первом уровне. Математические модели показали, что нижний лифтовый зал выдержит ядерный взрыв средней мощности, осуществленный на высоте одного километра над зданием Университета. Иначе говоря, здесь стратегический объект. Центральный зал «минус третьего» этажа первоначально планировался как еще более надежное убежище, способное спасти находящихся там людей от еще более убийственного воздействия.

Вряд ли такие совершенные оборонные сооружения на первом этаже и в фундаменте Главного здания предназначались только для студентов или преподавателей Университета. Считается, что прямо под ним проходит секретная ветка метро, связывающая Кремль с аэропортом Внуково. Если эта подземная артерия действительно существует, тогда, вероятно, стратеги Сталина и он сам полагали, что ценные кадры партии и армии, элита советской науки могли бы в случае ядерного нападения спастись в надежном (но промежуточном) убежище под Университетом, а подземный поезд для эвакуации и рассредоточения доставит их во Внуково, а оттуда уже можно улететь на Урал и в Сибирь, в далекие секретные узловые пункты командования.

Не я первый начал догадываться о тайных смыслах и непредумышленных аллюзиях, скрытых в недрах советского искусства. Некоторые догадки и теории на сей счет появились, созрели и принесли плоды именно в лоне советской эпохи.

Правда, крупнейший мыслитель России сталинской эпохи, а именно Михаил Бахтин вел маргинальную жизнь в 1930–1950-е годы, стараясь не мозолить глаза доносчикам и начальникам. Он никогда не произнес ни слова о произведениях искусства и литературы своего времени, а занимался эпохами более ранними. Впрочем, давно уже понято и признано, что Бахтин говорил о других эпохах, но свидетельствовал о собственном времени.

Оставшиеся после Бахтина книги формально принадлежат к разряду литературоведческих трудов, но на самом деле являют собой

философию культуры. Мыслитель разрабатывал философские мифы определенного рода. Они близки к ницшеанской «генеалогии морали», то есть непочтительно заглядывают в запретные или не одобряемые нормативами общества дочеловеческие истоки культуры. Как мы помним, Бахтин описывает «низовую культуру» (культуру смеха и нарушения цивилизационных табу) в качестве некоей константы, пронизывающей историю развития культуры как организации смыслов⁹.

Не менее радикальной была бахтинская идея «диалогических смыслов» в крупных формах художественного творчества. Речь шла о новоевропейском классическом романе, но рассуждения мыслителя вполне допускают (и даже предполагают) расширительный подход. Суть большого и сложного, многолинейного и «многодельного» произведения всегда выходит за рамки заданных идей, вот в чем специфика «большой формы». Последняя с неизбежностью высказывается о том, о чем сам художник и не собирался высказываться. Помимо очевидных смыслов, предписанных культурой и соответствующих антропоцентрической картине мира, крупное произведение (или ансамбль, или совокупность, или этап развития творчества художника или группы мастеров) обязательно предполагает смыслы противоположного характера. Там обязательно наличествует не только то, что «хотел сказать художник», но и то, что он вовсе не намеревался и даже совершенно не желал высказывать.

Карнавальная культура и язык гротеска, непочтительный смех, диалог противоположных голосов в произведении — это все такие вещи, которые прежде всего подходят к описанию побежденных победителей, умных дураков, нищих богачей, высоконравственных имморалистов. То есть прежде всего советских людей.

Одна из любимых тем и одно из любимых слов Бахтина — «амбивалентность». Иначе говоря, его интересуют двойные феномены, «кентавры» картины мира: сила–слабость, любовь–ненависть, смысл–бессмыслица, одобрение–осуждение. Они в мысли Бахтина не противостоят друг другу. Имея в виду эти модели мироотношения, вспомните еще раз книги Шолохова и Бориса Полевого, стихи Ахматовой, постройки Душкина и Жолтовского, монументы Мухиной и Вучетича.

Просто, спокойно и сосредоточенно, без эксцессов Ницше или мудрования Хайдеггера, без матадорских жестов Ортеги-и-Гассета и без французского интеллектуального гурманства Бахтин размышляет в своих книгах о том, что ИНОЕ видение (система смыслов внечеловеческого характера, табуированных культурой двуногих) на самом деле всегда с людьми, всегда рядом — то ли в низовых и смеховых (карнавальных) формах гротеска, ругательства и праздничного буйства, то ли

в сложных построениях философского романа. «Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия»¹⁰.

Именно эту полифоничность, эту амбивалентность мы и попытались вместе с читателем выявить в наследии советской эпохи.

При сталинизме художнику предписывалось обслуживать сталинизм. Некоторые делали это с готовностью и радостью. Но диалогическая специфика искусства берет свое. Искусство обязательно «проговаривается» о хаосе, энергетике, неистовстве, безумии и свободе Вселенной. О том, что жизнь «неприлична» и удивительна, кошмарна и занятна, как бы ни пытались люди власти загнать ее в рамки культурных норм и стереотипов. Именно это мы ощущаем, когда рассматриваем сталинскую Москву сквозь призму идей Бахтина и замечаем в официальном градостроении гротескное буйство Диониса, Эроса и Танатоса.

Мысль Бахтина была очень близка к идеям Беньямина и Батая. Она посвящена смешной, абсурдной и гротескной смерти в карнавальной низовой культуре и фольклоре. Тут не величавая ритуальная смерть Юнга и Элиаде, не мудрая духовная терапия Бердяева, а шокирующий портрет дуры-смерти под ручку с дурой-жизнью. И это убийственно весело и дерзко. Это чуждо и подозрительно как с точки зрения идеологии «социалистического государства», так и с точки зрения новой российской государственности в союзе с Западом или с почвенническими настроениями патриотов. Мысль Бахтина, как и мысль других вольных умов сталинской России, смущает и коробит всех тех, кто хотел бы найти в философии и искусстве урок прекрасного и наставление по части истинного.

Бахтина недолюбливают строители «национальной идеи» и вообще все сторонники позитивных идей на всех этапах развития России в XX веке. Тем не менее приходится признать, что именно Бахтин — крупнейший и фундаментальный мыслитель страны этой эпохи. После прорастания на почве Франции наследие Бахтина стало понемногу восприниматься и в других странах Запада*.

*Первый перевод на немецкий язык книги Бахтина о Достоевском вышел в 1971 г., на английском языке та же книга появилась в 1984 г.



РАДИ ВЕЛИКОЙ ЦЕЛИ

Соцреализм сталинской России создавался в условиях «лабиринта катастроф», в обстановке внутреннего террора и ужаса назревающей, а затем разразившейся войны между двумя историческими чудовищами, одно из которых, гитлеровское, было «чужим», а другое, сталинское — «своим». «Свое» чудовище приходилось отстаивать, защищать и воспевать, поддерживать и укреплять в тайной надежде на то, что спасенный от плотоядного чужака «свой» монстр окажется мягче и снисходительнее. Создавая свою мировую державу, он меньше будет пожирать своих подданных. А вдруг случится такое, что он даже станет совсем добрым? Или хотя бы одряхлеет когда-нибудь, утратит зоркость и цепкость, и тогда немного отдохнем и поживем. Ситуация на самом деле запредельная, безумная или мифологическая — жизнь в борьбе с чужим драконом, притом жизнь под крылом «своего» дракона, готового каждую минуту пожрать своего собственного защитника.

Каким образом художники или вообще люди творчески заряженные справлялись с такой сложной проблемой? Имеется в виду — какие художественные результаты могли (если действительно могли) возникать при таком положении вещей?

Александр Дейнека в 1943 году изображает сбитого немецкого аса, белокрысого парня, который падает с небес на суровую русскую землю в бесполезных тряпках нераскрывшегося парашюта и через мгновение разможится в кровавое крошево. В картине «Сбитый ас» присутствует сиюминутная идеологическая программа самого примитивного рода: мы бьем врага, будем бить и побьем окончательно. Но присмотримся к этому немецкому парню, которому досталась такая судьба. Он совершенно не похож на идейного врага, на чудовище, зверя или заводной механизм.

Этот сбитый фашист на самом деле — спортсмен и родной брат наших советских футболистов и летчиков, пловцов и бегунов, парашютистов и прочих игроков с силами пространств и стихий. Если перевернуть его с головы на ноги, то он вполне мог бы фигурировать в рельефах или мозаиках Московского метрополитена или какого-нибудь советского стадиона. Он, вообще говоря, практически свой парень. Летчик, прыгун,

АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА
ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ

1942

Фрагмент

спортсмен. Он играл в чужой команде и проиграл. Бывает. Спорт есть спорт. Сама игра, тайна случая и везения, чудо воли и преодоления, опьянение от силы, ловкости и технической сноровки — вот что для настоящих олимпийцев важнее результата.

Экстаз Эроса и Диониса, пьянящее ощущение сильного и тренированного тела, которое прыгает с вышки в воду или несется в кабине самолета, бьет по мячу или устремляется по сверкающей лыжне — вот что любили люди 1930-х годов, вот что светилось в глазах Валерия Чкалова, Чарлза Линдберга, Лени Рифеншталь и Антуана де Сент-Экзюпери. Над ними простирали свои длани люди Танатоса — вышедшие из своих подвалов, лазаретов и библиотек дети подполья, телесно немощные и нелепые, неспортивные, навязчивые, параноидально беспощадные вожди революций и создатели диктатур: Ленин, Гитлер, Сталин, Мао. Между одними и другими была некая странная связь.

Почему интеллектуалы и таланты Германии, Англии и США так чтили и так благоговейно описывали фронтовое братство, эту командную игру со смертью? Об этом писали и немецкий патриот Эрнст Юнгер, и американский индивидуалист Эрнест Хемингуэй, и советский прозаик-идеолог Борис Полевой. Вероятно, тут дело не в идеологии освобождения угнетенных, или западной демократии, или защиты высшей расы, или иного какого-нибудь мифологического спасения от проблем общества. Что-то было такое, что заставляло ринуться в игру экстремальных ставок, в опаснейший спорт. Они «жили до смерти», эти люди XX века.

С одной стороны, дерзкие «пассионарии», те, кто готов был рискнуть, идти на прорыв и завоевать новые горизонты в политике, науке, мысли, торговле или искусстве, буквально заполняют сцену жизни. Они, собственно, и определяют ход истории начиная с XVI и по XX век включительно. От Леонардо до Пикассо, от Галилея до Норберта Винера, от Наполеона до Черчилля — все ведут себя буквально как гонщики или азартные игроки, готовые рискнуть головой, дерзко обойти соперников на повороте и получить большой приз. Но заметим, с другой стороны, что профессионалы риска в Новое время вполне прагматично относятся к идеологиям, хотя руководствуются не идеологиями, а чем-то иным. Можно ли называть это иное «властью и доминацией над другими»? С очень большими оговорками. Профессионалы риска больше ценят процесс, чем результат. Им невтерпех найти решение одной проблемы и приняться за решение другой.

Искусство XX века оказалось одним из главных показателей процесса **МОДЕРНИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ В НОВОЕ ВРЕМЯ**. Это как раз тот самый процесс, в котором главную роль играют профессионалы риска, мастера своего дела, дерзкие испытатели пределов возможного. Иными словами,

тут главная роль должна принадлежать людям трезвомыслящим, далеким от идеологий и религиозных экстазов. Они неистовые, пассионарные, но притом расчетливые и умелые игроки. Такое можно сказать о Пикассо и Малевиче, Маяковском и Бунюэле, Дали и Уорхоле. Думается, что рядом с ними можно поставить и Шостаковича, и Дейнеку, и Душкина, и Мухину, и братьев Васильевых.

Но здесь необходимы самые основательные уточнения. Как это так может быть, что сорвиголова и отчаянный «испытатель терпения» общества является в то же самое время хладнокровным специалистом своего дела — писательского, музыкантского, живописного или иного? Как ни странно, эта проблема двойной природы нового искусства совершенно не разработана в искусствоведении, хотя историки общества, культуры, литературы достигли некоторых успехов в этом плане. Имеются в виду социологи, философы и литературоведы, ставившие вопрос о новой культуре в общем плане¹¹.

Новая картина мира исходит из двух постулатов. Первый: необходимо переделать общество, преобразовать структуру и легитимацию власти, перестроить мораль и веру. Делать это надо во имя блага людей,

во имя светлого и справедливого общества на земле. Быть человеколюбивым и гуманным, моральным и человечным необходимо не по высшим соображениям, а по соображениям прагматическим: иначе наступит хаос и «война всех против всех».

Есть и второй постулат: в реальной работе над реальными задачами жизни надо исходить из реальных фактов, а не отвлеченных идей или благих постулатов. Реальный факт заключается в том, что человек есть «большая голая обезьяна», как сказал в момент горького прозрения шекспировский король Лир. Иначе говоря, культ Человека сочетается в Новое время с очень жесткой точкой зрения на этого самого человека.

Антропологическая мысль Нового времени беспощадна. Она отчаянно дерзка и экспериментальна. Она настолько неканонична и нетрадиционна, что дух захватывает. Она принципиально отличается от



АЛЕКСАНДР ДЕЙНЕКА
СБИТЫЙ АС
1943



АРНО БРЕКЕР

АЛЛЕГОРИЯ ПАРТИИ

Скульптура перед зданием
Рейхсканцелярии в Берлине

1940–1941

средневековой христианской мысли, в которой человек рассматривался как «сосуд греха» и жертва своих несовершенств. Новые эмпирические науки дают довольно сомнительный портрет человеческого рода. «Парень сильный, однако опасный» — так определил специфику поведения человеческой массы Томас Гоббс. Это приблизительно то же самое, что говорил на данную тему король Лир у Шекспира.

Реально мыслящий прогрессивный разум и рациональная этика Нового времени направлены на то, чтобы создать светлое будущее и справедливое общество для опасных, порочных и очень несовершенных существ, не закрывая глаза на их пороки и несовершенства. Реальный научный подход требует считаться с природой тех самых существ, которых надо вразумить, просветить, осчастливить и привести к свету свободы, справедливости и знания. Макиавелли и Томас Гоббс, Карл Маркс и Жан-Поль Сартр удивительно сходным образом описывали человека как опасное для себя и других животное, которому приходится каждый момент своей жизни

выбирать «себя-человека», чтобы действительно быть человеком. Это в полном смысле слова отважная мысль. Она такая, что от нее легко оробеть. Легче и удобнее ссылаться на постулаты гуманизма или на догматы религиозной «богочеловечности». «Антропология недоверия» требует от своих сторонников способности к риску, во-первых, и здравомыслия — во-вторых.

Отважная и уравновешенная мысль переходила от Гоббса к Юму, от Вольтера к Конту, от Ницше к Веберу. От гегельянца Маркса к Ленину и Сталину. Последние из вышеперечисленных, положим, не добавили славы и смысла великой традиции. Они пытались на свой лад подхватить ее. Но тут произошла большая, исторически значимая осечка.

Советская официальная версия человека, общества, культуры и искусства, по всей видимости, гораздо глупее и примитивнее того, что писали и думали действительно умные люди Нового времени. Но во всяком случае эта версия не исключительна, она не с неба свалилась и не с потолка взята.

О Левиафане власти говорил Томас Гоббс и призывал разумных людей мыслить здраво и использовать на благо государства не столько высокие помыслы, сколько пороки и недостатки людей — трусость и жадность, сластолюбие и честолюбие. Руссо и якобинцы требовали революционной справедливости с веревкой и гильотиной. Пророчества и рецепты Гегеля и гегельянцев отличались не меньшей жесткостью. Мы постоянно наблюдаем эту стратегию, эти соединения «льда и пламени».

Тут азбука европейской мысли. Она не хочет теперь витать в облаках и превращаться в отвлеченное идеальное создание чистого духа. Она хочет реально работать на реальной земле.

В Англии шекспировской поры была одна ситуация, в революционной Франции — другая ситуация, а в Советском Союзе — опять другая и особенная. Но один общий знаменатель есть во всех трех случаях. Мы ведем в светлое будущее опасного и порочного недочеловека — вот о чем идет речь в великих философиях свободы и равен-

ства, разума и прогресса. Как это делается? Да именно так, как описано в книгах и письмах, трактатах и заметках Макиавелли и Монтеня, Гоббса и Юма, Вольтера и Руссо, Гегеля и Маркса, Троцкого и Грамши.

Они все предлагают проекты устройства светлого будущего для «больших голых обезьян», то есть исходят из того, что следует просвещать, организовывать, политически совершенствовать и улучшать сообщество существ, в которых преобладают дочеловеческие или античеловеческие начала. Как сказано в Марксовом «Капитале», человек есть животное, которому необходимо постоянно делать выбор человеческого пути, чтобы действительно быть человеком. Это прямое продолжение той линии антропологической мысли, которая наметилась в Возрождении, а затем реализовалась у Гоббса, Вольтера, Гегеля.

Результаты этих экзотических полетов и этих рациональных рассуждений бывали до крайности шокирующими. Таковы проекты



АЛЕКСЕЙ ЗЕЛЕНСКИЙ
КОЛХОЗНИЦА
С ВИНТОВОЙ

Скульптура перед домом
на Яузском бульваре
в Москве

1937



ЕВГЕНИЙ ВУЧЕТИЧ
ПАМЯТНИК
Ф.Э.ДЗЕРЖИНСКОМУ
НА ЛУБЯНСКОЙ
ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ
1958
Фотография 1959 г.

революционного переустройства и усовершенствования общества в Новое время. В том числе это относится к идеям В.И.Ленина. В его статьях и книгах присутствует многозначительное сочетание мессианского пыла, мечты о совершенствовании общества, параноидальных видений с «макиавеллиевской» диалектикой и прагматической беспощадностью к отдельным людям, группам и классам. Таковы, если говорить в общем, итоги новоевропейской «антропологии недоверия». Но вопрос в том, при чем тут конкретные произведения такого специфического типа искусства, как советское официальное тоталитарное искусство.

Мы более или менее можем сообразить, как увязать с модернизацией, ее парадоксами, с антропологическими и общественными идеями искусство крупных мастеров Нового времени: Леонардо и Рембрандта, Караваджо и Сезанна, Пикассо и Кандинского. Благодаря самым понимающим историкам искусства от Алпатова до Гомбриха, мы представляем себе, каким образом эти художники соединяли в одно целое «лед и пламень».

Но при чем тут гранитные вожди, громадные парадные ансамбли, роскошные и вульгарные монументальные «красоты» и прочая диковинная продукция художников сталинской эпохи? Не всем придется по нраву моя гипотеза на сей счет. Полагаю, что официальное сталинское искусство являет собой образчик идеологии модернизации и «антропологии недоверия», доведенных до предела, то есть до абсурда. В Советском Союзе программа модернизации была реализована настолько грубым и неуклюжим образом, что результат оказался самоубийственным. Хозяева страны и претенденты на мировое господство перегнули палку и испортили дело. Отражение этого слома или вывиха мы видим в их официальном искусстве.

Тоталитарное искусство было склонно задумывать и создавать своего рода монстров монументальности. Перед глазами творцов и еще более их хозяев, политических вождей, маячило нечто величественно-жуткое, то есть нечто такое, от чего мороз идет по коже и хочется пасть

ниц, как древний человек перед падающим метеоритом или затмением солнца. Правда, после смерти Сталина народ осмелел, а с началом «перестройки» многие стали даже подшучивать над идолами и монстрами прошлого. Мы наконец-то почувствовали, что нам сойдут с рук вольные выходы.

Вспомним известные факты. На вершине колоссального Дворца Советов собирались установить статую Ленина (работы Манизера) высотой более колокольни Ивана Великого в Кремле. Человек с более или менее нормальным зрением видел бы на высоте четырехсот метров над собой ноги гигантской фигуры, уходящей своей головой буквально под облака. Это было бы тяжелое психологическое испытание, почти что страшный сон. Арно Брекер ваял в те же годы в Германии атлетов и героев с такими мускулатурами, такими грозными лицами и таким агрессивным напором, что жуть берет.

Сами создатели официальных советских монстров архитектуры и скульптуры должны были понимать, что именно они делают, что у них получается. Известно, что

Иван Фомин, создатель неоклассического вогнутого фасада бывшего здания НКВД в Киеве (позднее — здание Совета министров, сегодня — Кабинета министров), заявлял, что он намеренно хотел того, чтобы люди ходили мимо этого здания «с трепетом». Этой цели мастер вполне достиг. Очень неуютно перед фасадом этого сооружения, которое словно охватывает нас мощными мускулистыми колоннадами с двух сторон. Вот-вот схватит и сдавит, и останется мокрое место.

Изображение какого-нибудь демона из ламаистского пантеона или ацтекского божества наверняка превзойдет внешними признаками чудовищности и свирепости изображения советских вождей, героев и идеологических олицетворений разного рода. Но и советское искусство было в этом смысле не лыком шито.

Поставленная в 1958 году на круглой Лубянской площади статуя Дзержинского (первая крупная общественная работа Е.Вучетича) самым недвусмысленным образом вылезала вверх в центре круга и торчала на



ИВАН ФОМИН
ЗДАНИЕ НКВД В КИЕВЕ
(ныне — здание Кабинета министров Украины)
1935–1937



ЕВГЕНИЙ ВУЧЕТИЧ
«РОДИНА-МАТЬ ЗОВЕТ!»
1964–1967

Историко-мемориальный
комплекс «Героям
Сталинградской битвы»
на Мамаевом кургане,
Волгоград

манер штыка. По своему абрису это и было нечто похожее на орудие убийства — если не на штык, то на пулю или стилет. Такие произведения задумывались и отчасти реализовывались мастерами эпохи сталинизма и гитлеризма. Брали на испуг. Это не преувеличение. То была принципиальная позиция.

Не случайно возбужденные толпы москвичей в 1991 году заставили власти снять и убрать прочь с площади именно памятник «главному палачу». Убрали именно Дзержинского, а не кого-нибудь другого, ибо нельзя было не чувствовать, что тут не просто изображение «исторического лица», а вызов, брошенный каждому из нас. Произведение определенно намекает на нечто страшное и угрожающее. ИЗ-ПОД ЗЕМЛИ ДОСТАНУ — словно доносится с той стороны. От такого монстра потруднее спрятаться, чем от статуи Командора или от Медного Всадника.

Многие помнят своеобразное впечатление от поездки в Волгоград, он же Сталинград. Вырастающая на горизонте титаническая угрожающая фигура Матери-Родины с мечом, этот опознавательный знак мемориала, явился своего рода реваншем или возмещением за несостоявшуюся статую Ленина на вершине непостроенного Дворца Советов. Это не только мемориал павших бойцов, но еще и что-то другое. Это памятник советской эпохи как эпохи ярости, ужаса и возмездия*.

Или они были какие-то особенно злые и кровожадные, эти коммунисты, или на самом деле Советский Союз был «империей зла», как назвал его американский президент Рейган? Если подбирать иллюстрации к его обличительным речам, то не найти ничего более подходящего, чем штыкообразный

памятник чекисту Дзержинскому в Москве и фигура угрожающей Матери-Родины на берегах Волги.

Легче всего сказать, что это всего лишь патология, болезненное отклонение от нормального пути развития, и закрыть вопрос. Но колоссы и монстры задумывались и возводились, и многие из них до сих пор стоят на своих местах. У этих чудищ и страшил есть примечательная генеалогия и очень многозначительная программа. Если специалисты изучают истоки и значение кровожадных ацтекских идолов и тибетских ритуальных чудищ, то вполне можно было бы заняться интерпретацией советских

*Памятник в Сталинграде–Волгограде был открыт в 1967 г., но его проектирование и стилистика относятся к первым послевоенным годам и хранят на себе зримый отпечаток сталинской эпохи.

культовых статуй. Разумеется, тут работали не великие мастера, а мастера идеологии насилия, и это очень хорошо видно и сразу понятно. Менее очевидно и не столь понятно другое. Откуда появилось такое искусство и какое место оно занимает в истории? Кого оно пыталось напугать и для чего нужен этот *terror soveticus*?

Вспомним еще раз исторические реалии Нового времени.

Опасные и кошмарные гримасы видны на заднем плане ренессансной, просветительской и утопически-революционной мысли. Самые возвышенные надежды и планы людей вырастают из темной и гнусной материи реальных человеческих душ, реальных страстей и желаний человеческого существа, самых неблагоприятных его поступков. Хочешь света, справедливости и свободы — умей лгать, обманывать и убивать. О том ведают шекспировские герои и герои Кальдерона, об этом напряженно думают Монтень и Декарт, Ларошфуко и Вольтер, Гете и Шиллер. Они не хотят быть циниками и говорить «ницшеанские» истины, но им некуда деваться, и позднее Ницше будет находить у них мысли, подкрепляющие его героический пессимизм.

Тут неизбежно напряжение, разорванность сознания и даже почти шизофреническое раздвоение личности. Просвещенный человек Нового времени — это человек радостный, празднующий свое освобождение от «предрассудков» и торжествующий посреди тех богатств мысли и культуры, которые теперь ему даны. Но если ты «отваживаешься знать» (слова Канта) и никогда не удовлетворяешься найденным решением, а вечно ищешь себе проблем и трудностей, и притом азартно играешь с судьбой, то ты не просто победитель и человек радости. Ты — человек оскаленный, человек насмешливо-непочтительный. Ты «профессионал риска». Иногда новый человек выглядит добродушно ироничным и незлым, но чаще мы видим его свирепым, саркастично недоверчивым и даже убийственно циничным. И дело не в том, что люди стали злыми. В XVII, XVIII и XIX веках они были настолько же злыми или добрыми сами по себе, как и в любую другую эпоху. Они просто делали профессионально рискованное дело: искали решения для своей великой антропологической задачи.

Как создать разумное, моральное, благополучное и по возможности счастливое сообщество людей, помня и учитывая тот научно несомненный факт, что природа человека низменна, ненадежна, опасна и даже чудовищна?

Ум нового просвещенного человека Нового времени отдает себе отчет в том, чем он на самом деле занимается. Он несет людям свет, сотканный из тьмы, несет правду, замешанную на лжи и иллюзиях, и открывает эпоху свободы, а следовательно, неслыханного унижения, оглуления

и угнетения людей во имя свободы. Иначе ничего не добьешься. Риск огромен. Гарантии успеха не даны никому. С этим внутренним знанием просвещенного ума, ума отважного и бесприютного, связаны столь шокирующие странности, метания, непоследовательности и прочие гримасы идей, философий, биографий и постулатов больших умов XVII, XVIII и XIX веков. Мы видим, как гуманисты, просветители, защитники свободы и демократии готовят умы к насилию, преступлению и даже тотальному террору. И они сами догадываются, что же такое происходит. Вот какие у нас освободители, вот какие спасители. Вот какой скелет хранится в нашем историческом шкафу.

Новый человек эпохи гуманизма, революции и Просвещения есть тот, кто отваживается знать опасные вещи и строить проекты новой философии, новой власти и нового общества, орудуя не благородными чувствами чистых душ, не чистым разумом, а страстями реальных людей — честолюбцев, сребролюбцев, предателей, развратников, циников и душегубов. Других не дано, с этими и придется иметь дело. «Лгите больше», — советовал Вольтер в одном приватном письме. И дело не в том, что он был злодей или законченный циник. Напротив, он хотел людям добра, но на свой лад. Он был мыслящий человек Нового времени, общественный деятель, профессионал риска. Следовательно, этот циник и прагматик хотел исходить из реальных фактов и реально работающих механизмов человеческого поведения и социального бытования. Мы знаем эти факты и эти механизмы, и у нас нет никаких иллюзий насчет общественного блага или общественной нравственности. Люди дурны и глупы по определению. Сделать их счастливыми и свободными, просветить их и создать справедливое демократическое общество не означает опираться на нравственность и порядочность. Надо «побольше лгать» во имя доброго дела. И не только лгать, но и нарушать все возможные заповеди и кодексы. Нужны сильные и специфические средства, средства адекватные и понятные людям, действенные среди людей, чтобы их убедить, соединить в боевые когорты и повести к светлому будущему, разрушая по дороге бастионы старого мира и растапывая множество ни в чем не повинных жизней и судеб.

Насильственность и виртуозные способы «заставить быть правильным» и «силой привести к светлому будущему» — это неизбежное сопровождение новоевропейской «антропологии недоверия».

Здесь нет возможности (да и необходимости) выстраивать систематическую картину воздействия «антропологии недоверия» на развитие искусства XX века. Что касается радикальных и субверсивных движений в авангардном искусстве, то здесь исследователи поработали более или менее основательно¹². Роль «антропологии недоверия» в искусстве



Советского Союза менее понятна; в сущности, сама проблема не поставлена. Попытаемся сделать это хотя бы частично.

В истории искусства периода сталинизма весьма ощутима атмосфера таинственности и «страшной тайны». Она дает о себе знать и в процессах функционирования искусства, и в результатах этих процессов. Не верить в реального человека, видеть в нем прирожденного лжеца, преступника и глупца, но самоотверженно работать, придумывать что-то полезное для блага и во славу презираемого подопечного — это типичная стратегия сталинской тоталитарной системы. Она скрывает свои дела и помыслы, ибо раскрыть их означало бы шокировать всех здравомыслящих людей и даже всех «друзей СССР» на просторах планеты.

ЭМИЛЬ ШАЙБЕ
ГИТЛЕР НА ФРОНТЕ
1942–1943

Исследователи справедливо указывают на то, что мы на самом деле не знаем механизмов управления искусством и архитектурой в сталинской империи. Неизвестен состав жюри многочисленных конкурсов 1930–1940-х годов и мотивы принятия тех или иных решений относительно награждений, устройства выставок и прочего. Неизвестно, кем они принимались. Неизвестна или по крайней мере, никогда не описывалась и не анализировалась структура проектных ведомств и внутрипрофессиональная иерархия, позволявшие мгновенно воплощать в любой точке СССР принятые в Москве решения. А ведь эта структура была важнейшим стилеобразующим фактором¹³.

Формальные вожди Союза архитекторов и Академии архитектуры — Алабян, Мордвинов, Чечулин и другие — на самом деле не могли реально управлять советской архитектурой и принимать самостоятельные решения. Кто же отдавал распоряжения? История советской архитектуры и искусства соцреализма выглядит как загадочный процесс, все участники которого действуют абсолютно необъяснимо и в то же время абсолютно согласованно. И это не потому, что историки искусства что-то упустили в своих книгах, а потому, что так должно было быть. Это принципиальный момент. Догадки о том, что «сам Сталин приказал построить Мавзолей» (хотя документальных свидетельств не имеется) или «сам Сталин определил результаты проектирования Дворца Советов», остаются догадками. Притом в контексте истории культуры даже не очень важно, кто именно нажал на кнопку власти в том или ином случае. Принципиальный вопрос — откуда взялась сама кнопка и сама готовность нажимать на нее?

Насилие. Ужас. Шок. Недоумение. Мистический туман. Странная таинственная непрозрачность. Сделать так, чтобы массы людей забывали о здравом смысле и приходили бы в неистовство. Чтобы они теряли головы от ужаса или восторга. Опирались на идиотизм и свирепые инстинкты, на жадность и сластолюбие, легкомыслие и легковерие демократических масс во имя блага этих самых масс — эти заветы изобрели не Геббельс и не большевики, а великие умы Нового времени, мыслители и писатели, ученые и художники. Подавлять и пугать, доводить до экстаза, заставлять падать ниц и веровать в самые немыслимые фантазмагии — это нужно для блага народов и отдельных людей. Прочитайте открытыми глазами и без идейных шор труды мыслителей и писателей Нового времени. Разве трудно понять, о чем они сказали?

ТАЙНОСТЬ И СКРЫТНОСТЬ средств воздействия и прочие средства манипулирования людьми призваны осчастливить двуногих недочеловеков, установить справедливость на земле и привести ее обитателей к вечным истинам. Необходимо было прибегать еще к одному сильному средству — речь идет о **ПРАГМАТИЗМЕ** идей и действий.



В сталинском способе манипулирования людьми этот прагматизм выражен с редкостной прямоотой. Эстетические положения соцреализма были сформулированы с откровенным схематизмом и откровенной приблизительностью. Давать ясные рекомендации о том, каким должен быть стиль, вождь не собирался. Ведь точные указания означали бы, что надо играть по определенным правилам. Но прагматическая составляющая сталинских манипуляций подразумевала такое положение, когда можно было бы наградить почти кого угодно за почти что угодно, или наказать кого угодно за что угодно. Диктатура очень благоволила к вчерашнему конструктивисту Виктору Веснину и высоко поставила его в чиновной иерархии культуры. Неоклассик Иван Жолтовский, напротив, подвергся непонятной травле в 1946 году; впрочем, таким же непонятным образом

ДМИТРИЙ НАЛБАНДЯН
ДЛЯ СЧАСТЬЯ НАРОДА.
ЗАСЕДАНИЕ ПОЛИБЮРО
ЦК ВКП(Б)

1949

она быстро прекратилась. ИСТИНА ЕСТЬ ТО, ЧТО НИСХОДИТ СВЕРХУ, — таков был в высшей степени цинический, то есть доведенный до предела прагматический подход к решению проблемы истины.

ПРИНЦИП СИЛЫ, ТАЙНЫ И ПРАГМАТИЗМА действовал в процессе становления и развития искусства и архитектуры в сталинской России. Власть сталинской империи действовала примерно так же, как действовали русские инженеры и технологи, создававшие автомат Калашникова, советские танки, самолеты и ядерные бомбы. Перенимались разработки западной мысли, которые затем приобретали законченно эффективные, недорогие, простые в употреблении формы.

Принципы сталинского искусства (а также теории соцреализма и методов управления советским искусством) также были упрощенным, удешевленным, простым в употреблении вариантом тех принципов общественного регулирования, власти и культурной деятельности, которые возникли в Европе в Новое время. Эти операциональные методики поведения опирались, как мне представляется, на «антропологию недоверия», на радикальную диагностику и критику культуры начиная с XVI–XVII веков.

Люди устроены известно как, и обращаются они друг с другом с соответствующей гнусностью. Если бы они были чисты и мудры, не нужны были бы ни религии, ни просветительские проекты, ни революция, никакие иные задумки. Об этом думали, этой мысли боялись, от этой мысли сходили с ума, и с этой мыслью никогда не могли расстаться создатели и лидеры новой культуры — Макиавелли и Монтень, Шекспир и Спиноза, Гоббс и Руссо, Вольтер и Шиллер, Бентам и Гегель, Маркс и Бакунин, Ницше и Макс Вебер. К XX веку эта «антропология недоверия» была в плоти и крови, в генетическом коде образованного человека Запада и России. Вокруг чего была завязана мысль Пушкина, Гоголя, Герцена, Бахтина? Вокруг того же самого, то есть вокруг большого антропологического затруднения Нового времени.

Слово и изображение, архитектура и музыка должны теперь внушать страх и трепет. Жуть и восторг должны переполнять слабого и ничтожного двуногого, когда он видит чудеса и победы своих героев, будь то герои католического Возрождения, демократической революции, герои пролетариата или «расы, крови и почвы». Я специально описал в своей книге об искусстве Нового времени, каким образом художники и литераторы XVII и XVIII веков обходились с такими вещами, как отвратительное и недостойное, насильственное и грубое, страшное и издевательское. И они делали это с высокими гуманистическими намерениями, притом не кто-нибудь, а ключевые и магистральные мастера разных искусств¹⁴.

И понятно, почему это так. Миллионы двуногих должны опьяняться и сходить с ума, находиться в каталептическом состоянии, причем для своего же собственного блага. Гуманисты, просветители, революционеры, идейные диктаторы и прочие благодетели Нового времени только и помышляют о том, как бы осчастливить это опасное и нестойкое человечество. Пока люди подчинены своим иллюзиям и идут за своими мечтами, или поддаются своим страхам, или действуют под влиянием иных движущих сил, они могут еще на что-то рассчитывать — на цель, мечту, светлое будущее и прочие волшебные замки.

Давно известно, что старое официальное искусство монархий и республик, существовавших до XX века, обладало возможностью высказываться откровенно, экспериментировать с неприятными истинами и не унижаться до пошлого очковтирательства. Веласкес написал портрет Папы Римского Иннокентия X, находящийся ныне в римской галерее Памфили. Портрет вызывает оторопь и ужас. Перед нами вождь и водитель душ человеческих, которому закон не писан. По нему видно, кто он такой. Он обманет и отравит, он будет интриговать и хитрить, этот новый человек нового мира, и вовсе не потому, что он злодей. Он жаждет добра мятущимся и заблуждающимся душам своих современников. Но он не фантазер, а прагматик, он знает людей и жизнь и понимает, какими методами можно чего-нибудь добиться на самом деле, а какими — нет. Ради достижения истины и добра он будет гнуть в бараний рог своих современников, он способен лгать и убивать. Он умный и нравственный человек Нового времени, а следовательно, он понимает, что другого добра, кроме добытого нехорошими средствами, не бывает.

Улицы Москвы и мавзолей Ленина, станции метрополитена, памятник Дзержинскому, убранный с Лубянской площади, и гигантская фигура Матери-Родины на высотах Сталинграда вызывают у меня похожее ощущение. Разумеется, качество исполнения неважное. Это настоящая беда. В СССР не было таких мастеров, как Леонардо, Микеланджело, Рубенс, Бернини, Веласкес. Советское официальное искусство, унаследовав свою проблематику от основоположников искусства Нового времени, до высокого качества не дотягивало, но его нечаянные обмолвки дают нам понять, о каких вещах оно на самом деле пыталось говорить.

Будучи в раю, демоны
видят ад и находятся в аду;
ангелы и в аду видят рай
и находятся в раю.

Мудрость розенкрейцеров

ГЛАВА ПЯТАЯ
**ПОЗДНЯЯ
СОВЕТСКАЯ
ЦИВИЛИЗАЦИЯ**





Handwritten signature or mark, possibly "R. 15" or similar, located in the bottom right corner.

«ДРУГОЕ ИСКУССТВО»

Очевидно, тот путь модернизации, который избрало в свое время раннесоветское искусство, был тупиковым. Здесь присутствовали основные признаки модернизационного проекта: связь с «антропологией недоверия» и манипуляции с магически-шаманским, «дочеловеческим» опытом экстатической радости Жизни и экстатического триумфа Смерти. Официальное искусство странным образом воспроизводило два основных орудия, с помощью которых выстраивалась картина мира XX века. Неверие в «самостояние человека», в нравственные и социальные основы его бытия, в саму его способность «быть человеком» налицо в литературе, живописи, архитектуре и киноискусстве сталинской империи. Сакрализация картины мира столь же очевидна.

В общем, основные параметры советской картины мира как будто соотносимы с основными параметрами новоевропейского художественного творчества. И тем не менее пресловутый *Gesamtkunstwerk Stalin* оказался нежизнеспособным проектом. Официоз всегда был неискренним в искусстве, как и в других областях деятельности. Официальное искусство СССР никогда не могло найти в себе силы открыто сказать о том, что люди с несомненностью видели вокруг себя: история зашла в тупик, общество обнаружило свою несостоятельность, человек не выдержал испытания на человечность. Западные течения неомодернизма и постмодерна высказывались вполне прямо и откровенно на главную тему XX века, тогда как здания, статуи, картины, книги и фильмы советского официоза делали это лишь косвенно, непрямо и лицемерно. Официоз всегда говорит одно, а проговаривается о другом.

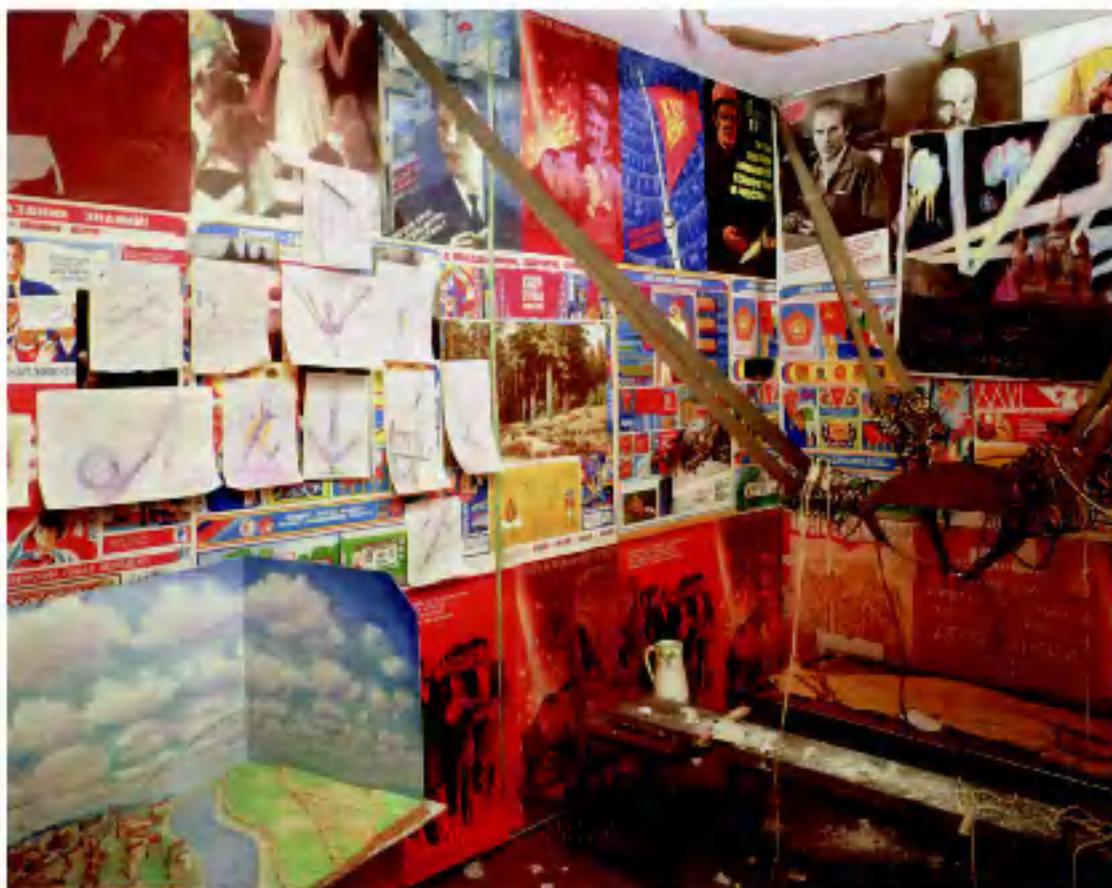
Произведения «тоталитарного искусства» всегда выглядят как пропагандистские имитации искусства, а проще говоря — вранье и средство промывания мозгов. Внимательно всматриваясь в постройки Душкина и Руднева, статуи Мухиной и Манизера, картины Дейнеки, Корина, Сергея Герасимова и других мастеров, вчитываясь в книги Шолохова, Бориса Полевого и других писателей, мы замечаем, что там живет и выглядывает наружу то ужас, то меланхолическая скованность, то нечто странное и дискомфортное, а то и ощущение оргиастической ярости и «инстинкта смерти». Мы попытались заметить и проследить эти подспудные голоса официального искусства в предыдущей главе.

ЕВГЕНИЙ РУХИН

МЫШЕЛОВКА

1975

Фрагмент



ИЛЬЯ КАБАКОВ
 ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ
 УЛЕТЕЛ В КОСМОС
 ИЗ СВОЕЙ КОМНАТЫ

1985

Инсталляция

Своим чередом наступило время, когда искусство стало искать иных путей и версий воплощения модернизационного проекта. До того официально искусству не было никаких реальных альтернатив. Потихоньку работали в своих замкнутых сообществах отдельные мастера разных поколений — Фальк и Щипицын, Басманов и Фаворский, Древин и некоторые другие. Жизнь общества как будто никак не сказывалась на их тонких и камерных «кабинетных» произведениях. Их чтили в узких кругах посвященных и стали понемногу извлекать на свет Божий и пропагандировать ближе к концу века. Позднесоветский период начался в 1953–1956 годах послесталинской «оттепелью» и дотянулся до распада Советского Союза в 1991 году.

После 1953 года положение стало меняться по той причине, что возникло «неофициальное искусство» и целый веер полупризнаваемых и полуотвергаемых властями течений и групп. Широкая публика не сразу узнала о том, что в стране существуют неугодные политическому режиму художники. Посторонние искусству люди догадались об этом только в 1962 году, когда на выставке к 30-летию МОСХа был показан целый ряд работ непризнанных художников прошлого и авангардных экспериментаторов настоящего. Их экспозиция вызвала общественный скандал, а новые «оттепельные» вожди партии как будто спохватились, что дали чересчур много воли художникам, и открыли сезон охоты на неофициальных мастеров живописи и пластики.

Классифицировать неофициальных художников по стилевым признакам бывает затруднительно, ибо среди «нонконформистов» 1960–1970-х годов были и авангардисты, и советские постмодернисты, и просто салонные дилетанты. Их основным критерием был критерий социополитический: кого не допускали на разрешенные официальные выставки или кто сам не желал в них уча-

ствовать, тот и становился «неофициалом». Среди них пребывали и экспрессионист Владимир Яковлев, и неосимволист Владимир Свешников, и пост-артист Илья Кабаков, и своеобразный постимпрессионист Анатолий Слепышев, и разные другие живописцы и графики. Поэтому проследить историю стилей в художественном подполье вряд ли будет плодотворным делом.

При всей своей многоликости неофициальное искусство имело и некий «общий знаменатель». Радикальный (а иногда и не очень радикальный) художник нового типа делает вид, будто идеологического императива вообще не существует. За скобки выводятся и большевики, и соцреализм, и пафос идеологии, и все прочие подобные вещи. Тут налицо значимое умолчание. Прежде в искусстве и литературе были «великие посторонние», то есть такие мастера, которые вовсе не идентифицировали себя с советской жизнью, идеологией и эстетикой, но притом



ЮРИЙ ЗЛОТНИКОВ
КОМПОЗИЦИЯ № 1
1960



ЛИДИЯ МАСТЕРКОВА

СОБОР

1966

не пытались делать вид, будто всего этого просто не имеется. Корин и Нестеров в живописи, Михаил Булгаков в литературе исследовали явления «советизма», оставаясь чуждыми последним. Вероятно, нечто подобное можно сказать о музыке Дмитрия Шостаковича. (Мне трудно судить об этом предмете, но специалисты высказываются именно в таком плане!).)

Живописцы Мастеркова и Турецкий, Шварцман и Соостер дают понять, что они прямо и непосредственно продолжают дело русского и европейского авангардизма 1920–1930-х годов и взаимодействуют

с новыми течениями послевоенного западного неомодернизма. Эта позиция отчетливо отделяет новых «диссидентов искусства» от авангардных революционеров начала XX века. На стадии собственно авангарда имеет место именно конфликт, именно отрицание реализма, эстетизма, музейности и академизма. Жест отрицания в неофициальном искусстве 1960-х годов и далее выглядит скорее косвенным. Художники-неформалы не боролись с антагонистами (да это было бы и невозможно в данных условиях: какой безумец мог бы открыто бросить вызов Отделу культуры ЦК КПСС и Министерству культуры СССР?), они пытались исходить из предположения, что советский срам недостойн того, чтобы о нем помнить и с ним бороться. Это было скорее нечто желаемое, нежели действительное.

С этого акта демонстративного, но вряд ли реального забвения (игнорирования) начинается неофициальное искусство в творчестве мастеров 1950–1960-х годов. Жест отрицательный неизменно сопровождается жестом позитивной демиургии. Художник полностью сживается с ролью Творца с большой буквы. Он конструирует для себя демиургический миф с помощью сакральных или фрейдистских или иных гипотез и постулатов, то есть ссылается на давно известные идеи и гипотезы, имеющие хождение среди людей искусства: космические энергии, силы подсознания или иные факторы, не поддающиеся манипуляциям со стороны власти и общества.

Отныне художник не исполняет приказы и внушения партийного начальства, он теперь не «служивый» — именно так понимает себя вольный художник. Он либо плывет по волнам своего безмерного внутреннего Я (духовность интровертная), либо является жрецом и передатчиком вселенских сил, универсальных энергий мироздания (духовность экстравертная).



ЮЛО СООСТЕР
КРАСНОЕ ЯЙЦО

1964

Одним словом, заимствуется из тех или иных источников либо выстраивается заново та мифология творчества, которая зародилась давно, еще в искусстве Возрождения и эпохи барокко, затем бурно развивалась в искусстве и эстетике романтизма и приняла законченные формы в искусстве авангарда начала XX века.

Примечательно, что рождение неофициального и полуофициального искусства в СССР было не только внутренним делом одной художественной школы. «Восстановление модернизма» есть довольно широко распространенный термин для неомодернистских движений середины XX века. По разным причинам и с разными результатами теории и практики искусства в Америке, Западной Европе и России в послевоенные годы начинают настаивать на том, что предшествовавшие десятилетия реализма и официального идейного искусства были «неправильными» и должны быть забыты и вычеркнуты из памяти. Известнейший американский критик середины века Клемент Гринберг решительно поддерживал именно эту программу весом своего авторитета. Предлагалось одуматься, отказаться от «литературного» и «театрализованного» иллюстративного искусства и вернуться к наследию Раннего и Высокого Авангарда 1905–1930 годов, процветавшего в свое время в Париже, Мюнхене, Берлине и Москве. Потому, вероятно, так похожи бывают друг на друга «жесты освобождения», делавшиеся в те годы за далеким океаном и в сердце России. Само выражение «жест освобождения» (*gesture of liberation*), принадлежащее Харолду Розенбергу, оказалось вполне приложимым к искусству, которое возникло не только в Америке, но и в Европе, и в СССР.

Художники имели общих неприятелей. Им было от чего освобождаться; то самое, что было им особенно отвратительно и в России, и в Америке, имело черты националистически приправленного «как-бы-реализма», который в России воспроизводился в иллюстрациях журнала «Огонек», а в Америке — в журнале «Saturday Evening Post».

Если говорить о радикальности и шумности «восстановления модернизма», то Америка здесь явно обгоняла Европу, а русские нонконформисты пытались уловить импульсы, идущие и оттуда, и оттуда. Нет смысла гадать о том, что могло бы получиться, если бы Звереву, Соостеру, Немухину или Шварцману были даны возможности писать большие панно и размашистые станковые холсты, занимающие целые стены в музеях. Смогли бы они соперничать со своими заокеанскими собратьями? Никто никогда не сможет сказать наверняка. В реальности было так, что в России чаще всего писались небольшие работы, а вызывающая экспрессивно-абстрактная стилистика американцев (предполагавшая большой формат и повышенную динамику) здесь не прививалась.



Сидя на кухне своих друзей или в деревенской избе и покрывая сравнительно небольшие куски бумаги или картона (на покупку холста часто не хватало денег) своими импульсивными штрихами и пятнами, Анатолий Зверев выглядит, на первый взгляд, как полярная противоположность своих западных современников. Однако же если сделать простейший эксперимент и поместить взятые в одном масштабе репродукции деталей картин и рисунков Зверева рядом с соответствующими репродукциями Поллока, де Кунинга или Вольса, то непредвзятый наблюдатель подумает, что это одна и та же школа. Перед нами большое целостное явление, и внутри этого большого целого можно уже различать разные варианты: американский, западноевропейский и русский. Все три вписываются так или

ВЛАДИМИР СТЕРЛИГОВ
КОМПОЗИЦИЯ
1960-е



АНАТОЛИЙ ЗВЕРЕВ
 РАСПЯТИЕ
 1958
 Фрагмент

иначе в круг «восстановленного модернизма» (Modernism revived).

Зверев, несомненно, мягче и «расслабленнее» своих западных собратьев. Он по-русски безалаберный и мечтательный художник. Он совсем не такой воинственно целеустремленный деятель арт-сцены, как большинство американцев. Моторности и атлетизма американского типа никогда не бывало в самых непринужденных и дерзких играх с кистью в картинах Зверева. С другой стороны, он не был и таким утонченным интеллектуалом, как известнейшие мастера Западной Европы. Он не доверял «умному» искусству и считал, что настоящее произведение изливается из души и возникает неведомым и таинственным манером. Но очевидно хотя бы то, что есть предмет для разговора на тему о сходстве и различии.

Советские неофициальные художники первой волны шли по проторенному пути авангардистов начала XX века. Дело не в том, что заново стали вспоминаться языки и стилевые формы, отличные от квази-реализ-

ма советской эпохи. Важнее то, что художник нового типа стал представлять себя не подданным Матери-Медузы, а служителем иной власти. Неофициальные художники поменяли Хозяина. Практически все основоположники и лидеры неофициального искусства первого призыва стали конструировать новый системообразующий миф о связи искусства с духовностью, высшими силами, Богом, космическими энергиями тому подобными вещами. Владимир Стерлигов утверждал, что не он придумывает свои сакрально-космические идеи. Идеи сами появляются откуда-то, вероятно, свыше (более точный адрес трудно указать) и проходят сквозь художника. Это очень типичный миф современного демиурга.

Идеи нового сообщества художников, разумеется, представлялись им самим как нравственно обязательные, спасительные. Отсюда специфический культ кривой линии и плетения кривых линий в мысли и творчестве Стерлигова. В рукописи «Форма» такое религиозное отношение к «кривушечке» (выражение самого художника) приобретает характер священных и непререкаемых заповедей: «Прямая — это разделение мира,

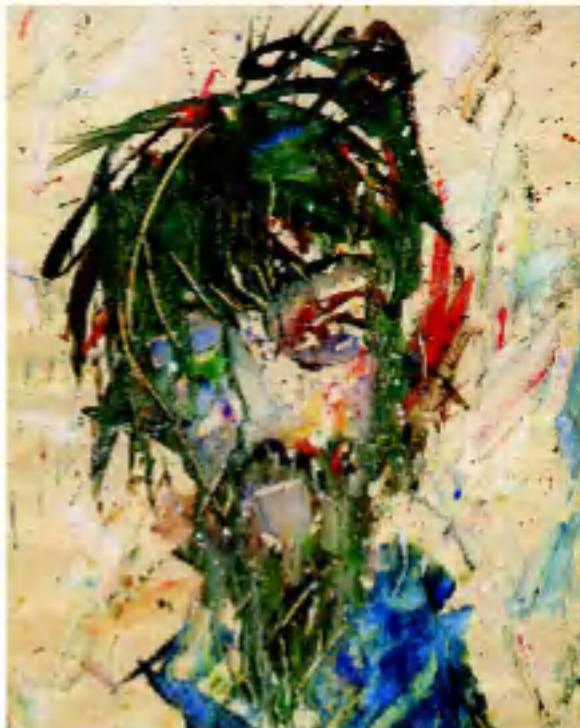
а кривая — соединение его». В других местах стерлиговских текстов кривая описывается как ответ на вопрос о жизни человеческой, как смысл искусства и истории, и прочее².

Концепцию священнодействия художники пытались перенести в практическую работу руками. Прикосновение карандаша или кисти к бумаге или холсту должны быть не случайными. Это не просто прикосновения, а «прикосновения свыше», космические деяния и символы нравственного служения людям. В самой ткани картин первых неофициалов очень заметно, что они прикасаются к поверхности картины с неким благоговением. Это видно по произведениям Стерлигова и Соостера, Шварцмана и других.

Особый и внушающий почти благоговейное удивление случай — искусство и творческая личность Юрия Злотникова. С достойным уважения упорством и редкой последовательностью он разрабатывает в течение полувека (с середины 1950-х годов) идею «эстетически полноценного минимализма». Иными словами, в течение

полувека он продолжал думать, что редукция художественных средств до минимума (точка, линия, плоскость и цветовая характеристика) не должна рассматриваться как финал живописи. Подобно Малевичу он верил и верит в то, что вдохновенный живописец-демиург способен несколькими прикосновениями кисти и могучим напряжением своего творческого Я создать знаки высшего смысла, воплотить основные смыслы бытия — движения и покоя, жизни и смерти, смысла и бессмыслицы.

Жрецы сакрального принципа вроде Стерлигова, Злотникова, Немухина или Шварцмана совершили смелый поступок не в том смысле, что они отказались служить Хозяину вообще, а в том смысле, что они радикальным образом сменили Хозяина. Они не пожелали иметь дело с полужызыческим Великим Отцом народов и столь же архаичной Великой Матерью советской эпохи. Неофициальные художники отвернулись от этих культовых экспериментов большевистского проекта и обратились к более надежным (то есть исторически стабильным) культовым схемам и мифам авраамического круга. Элементы оккультнистских верований



АНАТОЛИЙ ЗВЕРЕВ
АВТОПОРТРЕТ
1957
Фрагмент



ДМИТРИЙ КРАСНОПЕВЦЕВ
ПРИВЯЗАННАЯ ВАЗА
1972

тер духовных прозрений думает о себе, что он есть, разумеется, нечто большее, чем просто живописец. Зрителю дают понять, что речь идет о больших вещах: о жизни и смерти, о вере и спасении, о бесконечности, порядке и хаосе, то есть о неких первоначалах. Это обязательно для художника-пророка, для подпольного жреца нового неофициального искусства.

Отсюда и его, подпольного художника, теоретическая установка на «сакральное». Пускай на больших выставках показывают, как и прежде, всякую идейную дребедень, пишут вождей и передовиков производства, подвиги революционеров, панорамы великих строек и прочее. Это искусство плохое не просто потому, что оно плохо сделано. Оно плохое по той причине, что поменяло драгоценные прозрения высших истин на приземленные тезисы идеологии, на грубую материальность. Жрецы настоящего искусства мыслят не иначе как о явлениях космического и общечеловеческого масштаба. Язык же для таких прозрений уже найден: это уроки экспрессионизма и футуризма, кубизма и абстракционизма.

постоянно прослеживаются в творчестве всех неоспиритуалистов середины XX века, однако вполне ясно поставлен вопрос о первичности духовного начала.

Ранняя стадия неофициального искусства продлилась в России до конца 1960-х годов, но после чехословацких событий 1968 года многим художникам показалось нелепостью быть мечтателями, визионерами и утопическими служителями «вечных истин». То, другое и третье доминировало в альтернативном искусстве в течение полутора десятков лет до того. Впрочем, «романтический» неомодернизм продолжал воспроизводиться и позднее. Последние десятилетия XX века отмечены в России появлением таких ярких и талантливых живописцев-абстракционистов, как Олег Ланг, Рубен Апресян и некоторые другие. Притягательность «жреческого служения» высшим силам была и в это время достаточно велика.

«Поэт в России больше, чем поэт», — гласит известное и порядком истрепанное, но тем не менее глубоко справедливое замечание. Художник-новатор, вольный мас-

Такова принципиальная позиция «восстановления модернизма» во всем мире. Французские ташисты, американские абстракционисты возглавляют процесс, за ними идут немцы, итальянцы и другие. В Советском Союзе аналогичный процесс происходит с некоторым замедлением (примерно на десять лет) и разворачивается затрудненно и болезненно, поскольку власть и идеология стараются «тащить и не пущать». Но, по сути дела, Зверев и Стерлигов, Михнов и Немухин, Турецкий и Мастеркова, Соостер и Злотников, Краснопевцев и Шварцман реализуют примерно ту же самую программу, что и Жорж Матьё, Никола де Сталь, Джакометти, Джексон Поллок, Марк Ротко, Вилли Баумайстер.

В Германии в 1947 году вышла книга Баумайстера «Неизвестное в искусстве» («Das Unbekannte in der Kunst»). Там сказано, что художник есть «орган целостного мира», представитель «изначальных сил», и далее в том же роде³. Эта философия искусства в точности соответствует тем доктринам, которые почитались неофициальными художниками СССР в 1950–1960-е годы. На тех же позициях стояли и Стерлигов, и Шварцман, и Белютин (различия были в некоторых фор-

мулировках). До конца века художники-визионеры, художники мессианского плана продолжали работать. Одно поколение сменяло другое, но сама порода не вымирала.

Здесь нет никакой возможности дать хотя бы краткие очерки путей и проблем творчества довольно многочисленных неофициальных мастеров второй половины XX века. Некоторые из них в какой-то мере нашли своих биографов и исследователей (например, Зверев, Шварцман, Стерлигов, Владимир Яковлев). Другие остались малоизученными по тем или иным причинам.

Самый же первый взгляд на живопись, графические произведения, объекты и инсталляции Дмитрия Плавинского свидетельствует о том, что этот художник хочет сказать что-то важное о Большой истории⁴. До 1990 года, пока Плавинский жил в Советском Союзе, он вводил



ДМИТРИЙ ПЛАВИНСКИЙ
КОРАБЛЬ ВИКИНГОВ

1976

Офорт



ДМИТРИЙ ПЛАВИНСКИЙ

ФУГА БАХА

1992

в свои археологически-фантастические видения разного рода древнеславянские, восточные, средневеково-христианские символы, надписи, орудия и другие следы исчезнувших цивилизаций. Он, так сказать, собирал воображаемый музей культурной генеалогии Запада и Востока. Плавинский отчасти был «белой вороной» даже для своего собственного сообщества — для альтернативных художников, которые в 1960-е годы поклонялись классическому модернизму и его божествам вроде Сартра, Пикассо и Хемингуэя. Его собратья увлекались абстракционизмом и сюрреализмом, анархическим революционным самовыражением в противоположность обывательскому конформизму. Затем, в 1970-е годы, в ход пошли концептуалистские эксперименты и был брошен вызов самому принципу художественности. Как легко было бы ожидать, в Москве и Ленинграде негативистские стратегии реализовывались с острым привкусом социального и политического сарказма.

Если посмотреть на Плавинского в этом контексте, то его искусство выглядит то ли эксцентричным, то ли анахроничным. Художник увлекался какими-то археологическими символами, интересовался церковной иконографией, музейными воспоминаниями и благоговел перед искусством Древности и Возрождения, а также перед музыкальным наследием Иоганна Себастьяна Баха. Пыль веков, пафос музея прошлых культур — как их совместить с пафосом восстановления модернизма, пускай не открытого и вызывающего, как на Западе, но зато пропитанного сладкой отравой мученического российского мазохизма? Впрочем, неофициальные художники терпели в своих рядах и салонный сюрреализм под некрофильским соусом, и мистические видения православных святых, и скандальный анекдот, и одичавшую в подвальной изоляции эротику. Критерии отбора были широки и расплывчаты, и музейный «культуролог» Плавинский оказался здесь ко двору.

Разумеется, ретроспективные мечтания и видения художника посвящены не просто вечной ценности основ мировой цивилизации, как мог бы заключить поверхностный наблюдатель. Неверно было бы усматривать в них и апокалиптические прорицания о гибели и распаде человеческого мироустройства. Их тема — это именно выживание как философская проблема. То есть такая озадаченность, которая останется с нами очень надолго, может быть, до скончания времен.

Нет ничего такого, что было бы нам гарантировано раз и навсегда — ни спасения от времени и энтропии, ни неизбежного поражения культуры и человека перед лицом времени. Надежда не умирает, энтропия не останавливается.



ПОЛУЗАПРЕЩЕННЫЕ, ПОЛУРАЗРЕШЕННЫЕ

Определить общий смысл и направленность неофициального искусства не составляет особого труда, гораздо сложнее уточнить детали и находить подробности его развития. Вопрос в том, как обрисовать позиции полуофициальных художников, которые вроде бы не говорили «нет» культурной политике властей и их идеологическим требованиям, но пытались делать свое дело в той или иной узкой области.

Полуофициальные мастера могли рассчитывать на защиту и поддержку определенных инфраструктур. Немногие, но известные в те времена всем профессионалам периодические издания, вроде тогдашнего журнала «Декоративное искусство», аккуратно и без шума поддерживали не только явления постмодернистского дизайна, но и станковые произведения новых «промежуточных» художников. Автору этих строк самому довелось в 1970–1980-е годы опубликовать немало статей и заметок именно о «полуофициальных» художниках или в связи с общими проблемами их творчества*.

Полузапретные явления искусства поддерживал незабвенный Ю.М.Овсянников в своих союзовских изданиях «Советская живопись» и «Советская графика». Даже вымуштрованный годами беспорочной службы журнал «Искусство» время от времени печатал тексты, благоприятные к художникам «третьего пути». Обычно это были выступления не относительно уязвимых молодых критиков (к которым в те годы принадлежал и я), а более защищенных и маститых А.А.Каменского или А.М.Кантора. Такая пресса была по своей сути адекватна самому материалу, то есть искусству полуофициальному, искусству полунамеков, искусству нашей тогдашней полусвободы в условиях заката выдохшейся империи.

Художников и теоретиков «третьего пути» до сих пор упрекают в том, что у них не было четкой позиции. В самом деле, «третий путь» или полуофициальное искусство выказывало своего рода историческое лукавство. На эту тему еще долго будут спорить. Одни будут говорить, что

ТАТЬЯНА НАЗАРЕНКО
КАЗНЬ НАРОДОВОЛЬЦЕВ
1969–1972
Фрагмент

*Около 1990 г. эти этюды были объединены в рукопись объемистой книги под названием «Поздняя советская цивилизация», но издательства того времени по разным причинам не смогли либо не захотели напечатать ее.



ТАИР САЛАХОВ
ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА
КАРА-КАРАЕВА

1960

нехорошо служить и нашим, и вашим. Другие будут напоминать о том, что «третья сила» в искусстве СССР занималась расшатыванием устоев общества и культуры, а чтобы расшатывать устои, надо было к ним подобраться и за них ухватиться. Надо было иметь влияние при отборе произведений на выставки, надо было иметь выход в печать.

Для чего работали замечательные лирические и философические живописцы и тонкие графики 1960–1970-х годов — Дмитрий Жилинский, Макс Бирштейн, Энн Пылдроос, Николай Кормашов, Анатолий Никич? После падения Советской власти их стали упрекать в том, что они украшали застенки и эстетически улучшали свинцово-мерзкую действительность.

Дело обстоит, конечно, значительно сложнее. Полуофициальные художники работали на две стороны. В сторону Власти подавались сигналы о том, что «мы тихие, мы музейные, мы не бунтуем». Картины Жилинского и Никича, Салахова и Назаренко и других мастеров 1960–1970-х годов были такими, что трудно заподозрить их авторов в непокорности, нонконформизме или недружелюбных намерениях в отношении властей предрежущих. В сторону публики и ближнего круга подавались иные сигналы — «мы умеем радоваться жизни и находить высокий смысл

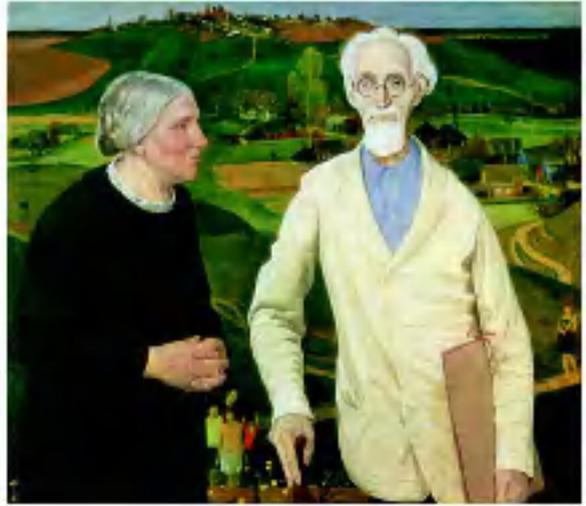
в поэтических мгновениях бытия». То есть жизнь интересна, драматична, искать смыслы и глубины в ней важно и нужно, а идеологию лучше послать подальше. Все мы, наблюдатели и участники художественной жизни позднесоветского времени, ясно и четко понимали смысл такой позиции. 1960-е и 1970-е годы наполнились заклинаниями о красоте и духовности, человечности и творческом экстазе. Искусство только об этих вещах и говорило. Советская власть и коммунисты, их идеология и политика оказались за скобками.

Полуофициальные живописцы, графики и скульпторы очень любили такие повороты тематики и трактовки, чтобы было видно: здесь нам передают высокое и даже

высшее знание о Красоте и Смысле жизни с большой буквы.

У Никича, Жилинского, Назаренко, Булгаковой, Баранова возник целый пласт искусства, в котором говорилось об истории и о душе, о метафизических тайнах бытия, о скрытых извивах психологии и парадоксах общества, о гармонии и драме обыденности. Стилистика этих полуофициальных живописцев, скульпторов и графиков не была открыто авангардной, а цитатность и многослойность смыслов, скорее, заставляли думать о постмодернизме. На самом деле у них был свой особый регистр разговора со зрителем, своя территория между борющимися лагерями (или в стороне от схваток).

Они работали так, как если бы не требовалось вообще делать выбор. Есть важные и большие вещи. Есть природа и человек, история и духовное начало, подсознание, мир семьи и рода. Есть простые предметы обыденной жизни и комнаты своего дома. Это все и важно, в этих вещах и заключены огромные перспективы смысла. Нам, понимающим людям искусства, всего этого более чем достаточно. А власть, социум, начальники, их идеология и сама советская действительность — конечно, неприятные и тяжкие моменты жизни, но можно их как бы забыть. Они не стоят того, чтобы о них все время помнить и говорить. Не надо к ним пристраиваться и прислуживаться, и ни к чему с ними бороться. Противно, конечно, наблюдать советских партийных боссов, читать статьи в советских газетах, но мы все же как-то пережили их туфность, омертвелость и свирепость в прошлом (с большими потерями и страданиями), а теперь тем более переживем. Такова была скрытая, но



ДМИТРИЙ ЖИЛИНСКИЙ
СЕМЬЯ ХУДОЖНИКА
Н.М. ЧЕРНЫШОВА

1969

совершенно несомненная общественная позиция полуофициальных художников последних трех десятилетий советской истории.

Дать внятную дефиницию искусству полуофициальных художников было бы, вероятно, очень трудно. Они по своему изобразительному языку находились, как правило, на фланге «фигуративного» искусства, то есть в их произведениях можно узнать физически (или оптически) достоверные объекты. Но шкала стиливых форм была очень широка, а критерий участия в выставках или исполнения общественных заказов в данном случае не действует вообще. Они то участвовали, то не участвовали в общих событиях, то допускались, то не допускались к массовому зрителю. Если они участвовали в общественной жизни, то нередко с неприятными последствиями, громкими или закулисными скандалами.

Например, живописцы так называемого «сурового стиля» — Нионов, Андронов, Салахов и некоторые другие — одно время подвергались серьезным нападкам в официальной прессе, но позднее, около 1970 года, нашли себе более или менее удобные экзистенциальные ниши в Союзе художников и Академии художеств. Впрочем, и после того они не могли считать себя полностью застрахованными от разного рода «наездов» со стороны жестких и непримиримых идеологов высших партийных инстанций. Поэтому есть основания считать их главные работы, начиная с 1950-х годов, как и те ситуации, которые возникали в связи с этими работами, составными частями пестрой истории нового полуофициального искусства позднесоветского времени.

Визионеры и созерцатели тайных знаков не обязательно создавали благоговейные и отдающие «сакральностью» произведения. Откровение художника-жреца подчас предстает перед нами в облики клоунатды и своеобразного «балагана». В этом плане особенно выделялся известный московский скульптор Леонид Баранов⁵.

Герои его скульптур — сплошь люди Культуры с большой буквы. Это, прежде всего, светочи цивилизованной России: Пушкин и Гоголь, Ломоносов и Петр Великий, Достоевский и другие. Если перед нами портреты современников, то это сплошь люди искусства — театра, живописи, музейного дела, науки. Одно перечисление имен персонажей создает впечатление, будто Баранов только и думает о том, чтобы сеять разумное, доброе и вечное, спасти мир красотой и насаждать тонкий вкус и высокие этические нормы, а также напоминать нам о непреходящих достижениях национальной литературы, науки и политической истории.

Столпы и светочи культуры ведут себя, однако же, странно и вызывающе в трактовке нашего мастера. Всем памятен «Достоевский» 1974 года. Это фигура более двух метров высотой, не во всякую дверь пролезает. Высоченный, сутулый, узкоплечий гений России как будто



неустойчиво стоит на ногах; то ли больной, то ли пошатывается после эпилептического припадка. Выглядит он болезненным, но нельзя сказать, что он беспомощен. Он скорее опасен. У него длинные руки и сильные ладони с натруженными пальцами, словно он привык орудовать не пером, а топором, не приведи Господи.

ТАТЬЯНА НАЗАРЕНКО
КАЗНЬ НАРОДОВОЛЬЦЕВ

1969–1972



ОЛЬГА БУЛГАКОВА
ГОГОЛЬ
1980

(Прочие знаменитости России не так бесспорны). А с другой стороны, тут все вовлечены в карнавал и непотребное массовое действие. Суть карнавала в том и состоит, что материя свободна и хаос первичен, сколько бы ни было на нашу голову героев и мудрецов, священников и партийных секретарей. Бурлит и играет первоматерия, она высовывается наружу то в комод или стуле, то в гротескной «кукле» императора или ученого, то в женщине с невиданными грудями, то в полетах колесниц и вздыбленных лестницах, где торчат или откуда падают аллегорические фигуры, светильники или какие-то неопознанные летающие ноги.

Корифеев неофициального и полуофициального искусства своим чередом сменяли их младшие продолжатели. По характерам, темпераментам и творческим методам они были предельно разными.

Страшноватый «Достоевский» Баранова имел в творчестве скульптора обширное потомство в виде самых замечательных людей русской литературы. Новые и новые изваяния Пушкина и Достоевского регулярно возникают в мастерской скульптора. Вместо того чтобы величаво и задумчиво стоять или сидеть перед нами, намекая на глубины своего духа и гениальность своих прозрений, они забираются на колонны, прячутся в шкафы, выглядывают из-за углов, делают танцевальные па, поднимаются в воздух и учиняют иные безобразия. Они порхают над нами со свечами на головах и ногах, жонглируют блюдом с жареным поросенком, словно заправские артисты цирка.

Баранов с удовольствием и смаком наблюдает взбесившиеся вещички и заколдованные тела. Что происходит с ногами и ягодицами, часами и зеркалами, женскими и мужскими половыми органами, физиономиями, лестницами, облаками, квадригами и прочим реквизитом этого шабаша, невозможно описывать без гримас и неприличных слов. Сцены булгаковского праздника в доме Воланда обязательно приходят на ум. Перед нами в самом деле люди, создавшие ту Россию, которую только и можно чтить и любить.

Олег Ланг начинал в середине 1970-х годов как живописец обыденной жизни. Двор, улица и квартира были предметами его нехитрых наблюдений. Простодушные аморфные лица, полупустые и некрасивые улочки, неказистые комнаты, погруженные в теплую и причудливую атмосферу полуснов и полуфантазий, — вот что мы видели в тогдашней живописи молодого Ланга. Он мало и редко выставлялся, обитая и работая отшельником в своем московском углу. От этого угла до Кремля совсем недалеко, но дворик и улочка перед мастерской Олега поразительно напоминают бесчисленные дворики и улочки провинциальной России, от Пскова до Рязани.

Спустя десятилетия все увидели, что добротный «малый мастер» превратился в мастера крупного, владеющего широким запасом идей, средств, возможностей. Ланга притягивают все разнообразные проблемы и повороты, известные в новой и новейшей живописи. Он пишет и чисто абстрактные холсты, и как бы иллюстративные, повествовательные картины. Он будто не способен или не желает понимать, что силы человеческие ограничены, а жизнь не вечна. Он хочет уметь то, что умели Малевич, Кандинский, Монализи, Ротко и де Кунинг, вместе взятые. И еще добавить к этому своей медлительной сосредоточенности и упорного, пристального всматривания.

С конца 1970-х годов становится заметной фигурой живописец, график, иллюстратор книг и создатель собственных романов и эссе Максим Кантор. Его живописные и графические работы прежде всего посвящены страданию. Это не вполне ясное, но сильное слово служит нам для напоминания о трудном психологическом состоянии, которое сопряжено с ужасом, сочувствием и отвращением. Странное сочетание

чувств, надо признаться, вызывают огромные живописные «космогонии» Кантора, его больницы, коммунальные квартиры, пустыри, пивные, вокзалы. Там изможденные, изломанные, искалеченные люди мучают друг друга или в лучшем случае мучаются совместно, а точнее, рядом друг с другом, но притом поодиночке. Им больно не только тогда, когда они избивают или убивают друг друга, или когда охранники концлагерей травят их собаками, но и тогда, когда они пьют пиво или ничего не делают.

Здесь нет жертв, с одной стороны, и палачей — с другой. Здесь последний затравленный бедняга вызывает опасение и подозрение: подними его с земли, дай ему отдышаться, допусти к власти и оружию, и он покажет, на что способны униженные и оскорбленные.



ЛЕОНИД БАРАНОВ
ДОСТОЕВСКИЙ

1974



ОЛЕГ ЛАНГ
УЛИЦА
1988

Как сказал мизантропически настроенный Эмиль Сьоран, самые опасные инквизиторы получают из еретиков, которых не успели вовремя уничтожить. От таких в самом деле пощады не жди.

Искусство Максима Кантора оказалось крайне неудобным для всех линий и лагерей позднесоветской культуры. Официальные вершители судеб Союза художников не приняли его в живописную секцию Союза, поставив ему в упрек то, что он, как они полагали, «не любит людей». Авангардисты холодно относились к нему потому, что он не пытался редуцировать «человеческое начало» и образительность, а радикальные вожди «актуального искусства» не выносили того мессианского и визионерского духа, который очевиден в картинах и книгах, гигантских офортах и крошечных набросках мастера.

Демиург, гений, пророк, посланец спасения и истины — вот какой идеальный образ или образец пребывал перед внутренним взором неофициальных и полуофициальных художников первого призыва (1950-х годов) и их продолжателей в следующие десятилетия. Они не желали соглашаться на меньшее. Их было немало, они придерживались

разных эстетических принципов, но главным их делом стало жреческое служение предполагаемым высшим ценностям того или иного рода. Геометрические знаки и «иероглифы» таинственных космических сил, или «иконы всемирного страдания», или философские притчи из русской истории, или иные формулы и ходы призваны были решить главную задачу. Она и объединяла все разноликое сообщество, разные поколения и разные группы, совершенно несхожие личности — от Зверева до Кантора, от Никича до Баранова, от Плавинского до Ланга.



МАКСИМ КАНТОР
КОРИДОР
1992



СУМЕРКИ ЭПОХИ

Если бы можно было перевести на язык слов такую трудно-определимую вещь, как самоощущение людей поздней советской цивилизации, то пришлось бы прибегнуть к странным и парадоксальным формулировкам. Кто я был такой, когда жил сорок лет своей жизни при советском режиме? Я был тот, кого поработили и одновременно спасли от рабства и уничтожения в ходе Великой войны. Я обитал в мире, где поклонялись богу безбожия. Я жил среди победителей и триумфаторов, которые были жертвами своих побед и триумфов. Герои, вожди, отцы-основатели, которым я поклонялся, постепенно вырисовывались перед моим взглядом как «гении злодейства», святые преступники, мудрые безумцы и победоносные неудачники. Государство же мое было самым могущественным в мире, и притом я ощущал на каждом шагу, что оно и могуче, и бессильно до полной беспомощности.

В моей советской жизни перепутались такие мерки и критерии, как бедность и богатство. Я был осчастливлен бесплатным образованием и бесплатным лечением. Было ли это благодеянием или формой наказания для меня лично и моей семьи — большой вопрос. Нищенский доход и отсутствие тех вещей и возможностей, которые сами собойразумеются в жизни развитых стран, говорили о глубокой униженности. С другой стороны, смехотворно низкая плата за жилье и низкие цены на элементарные продукты питания позволяли влачить существование без особых усилий и в бытовом плане жить себе понемногу и как бы даже с некоторой приятностью, не особенно утруждая себя. Я мог свободно и без особого труда поехать в Ригу, Ереван, Душанбе или Сыктывкар, на Байкал и к Тихому океану, но не имел никакой возможности попасть в Париж или Лондон, чтобы рассмотреть те самые произведения искусства и архитектуры, которые были мне особенно необходимы и важны как историку искусства.

То была в полном смысле слова **ВСЕЛЕННАЯ УТРАЧЕННЫХ РАЗЛИЧИЙ**. Естественно, что мыслители, писатели и художники рядом со мною (и я сам как часть этого сообщества) главным образом и пытались осмыслить то странное положение, в котором мы оказались.

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

НОЧЬ

1982

Фрагмент

Рассматривая общество, систему власти, систему культуры тех времен, мы все время сталкиваемся с явлениями «утраченных различий». Взять хотя бы такую тему, как представители господствующих классов, партийные номенклатурные деятели, их роль в обществе и специфические признаки. Я всегда наблюдал эту фауну с острым интересом.

Двусмысленность положения и психики людей власти определялись тем фактом, что наши тогдашние бонзы имели крайне своеобразное отношение к собственности, к общественному богатству. Они обладали правами и привилегиями коллективного собственника, однако никто из них не владел собственностью лично, в прямом юридическом смысле. Они были и хозяева всей страны, и не хозяева ничего.

Отсюда такая странная и запутанная картина. С одной стороны, правы те исследователи, которые говорили, что национальное богатство страны было собственностью партийной номенклатуры⁶. С другой стороны, ни один партийный начальник не был в полном смысле слова собственником заводов, земельных участков или иных средств получения дохода. Отсюда и характерная двуликость наших тогдашних начальников.

В качестве коллективного собственника начальник (партийный босс) был зачастую властен, уверен в себе, решителен, ловок, умен и обладал выдающимися волевыми качествами. Он был настоящий хозяин. Как юридический не-собственник, он отличался отсутствием компетентности и деловитости. Проще говоря, он мог проявить свои деловые и бойцовские качества прежде всего в аппаратной борьбе, международных или внутренних интригах разного рода. Но он не был заинтересован в эффективности производства и отличался крайней инертностью и замшелостью в своем понимании наук, технологических проблем, творческих возможностей человека и искусств разного рода.

Какой же он был на самом деле, наш советский начальник? Он был странный и невразумительный тип: умелый и неумелый, сообразительный и тупой, живой и неживой. Он был такой же, как мы все. Победитель и жертва своей собственной победы. Умный идиот. Могучий слабак. Честный проходимец. И так далее.

Мотивы и проблемы «неопределимости советского человека» превратились в последние десятилетия XX века в главные заботы литературы и искусства. Итоги века, результаты советского эксперимента — вот о чем шла речь, вот над чем мы тогда ломали головы. Все искусства в России смотрели еще в те годы на литературу и публицистику как на искусство мыслить о главном. Я и мой читатель тоже должны обратить внимание на мыслящую литературу и на литературно ориентированную мысль.



Сразу же возникает вопрос, в каких отношениях новая независимая мысль позднесоветского периода находилась с западными философскими течениями второй половины XX века. Западные теоретики культуры, общества, искусства довольно быстро становились известными в интеллектуальной и художественной среде. Имена Делёза, Фуко, Деррида, Бодрийера, Джеймсона, Артура Данто и некоторых других светочей новой мысли произносились среди нас, в Москве и Ленинграде, с большим интересом. Литераторы-мыслители России (Леон Ржевский и Владимир Кормер, Александр Зиновьев, Мераб Мамардашвили, Михаил Эпштейн) были знакомы довольно узким кругам посвященных в крупнейших культурных центрах СССР. Теория культуры и искусства говорила у нас почти о тех же самых вещах, что и западная мысль.

Философы конца века и на Западе, и в России толковали о том, что критериев различения смыслов и нахождения надежных истин более

ТАТЬЯНА НАЗАРЕНКО

СРЕДИ МАСОК

1989



ЛЕВ ТАБЕНКИН

ОРКЕСТР

1984

не существует. Любителей различать смыслы и находить вечные истины всегда хватает, пророки и вожди появляются своим чередом среди нас, как они появлялись в прошлые времена. Но история привела к тому, что человек живет теперь среди неразличимостей — *les indécidables*, как это называется у Жака Деррида.

В финале этой линии мысли мы находим и такую концепцию, как метафорическое описание современной культуры в виде «ризоматического образования» у Жюльена Делёза. Мыслитель утверждает, что мы не можем видеть в культуре современности ничего похожего на структуры, в которых есть низ и верх, начало и конец, вообще различимые компоненты. То же самое относится к смыслу и бессмыслице, добру и злу и прочим принадлежностям познания и этики. Ризома есть такая биологическая субстанция, такая форма жизни, в которой нет начала и конца, нет корней и побегов, а есть причудливая поросль, где каждая клеточка может выполнять любую роль. Точно так же любой компонент культуры может выполнять функции свободы и несвободы, истины и фикции, силы и слабости, добра и зла.

Отсюда следовали очень существенные выводы. Переворачивались или отменялись основные представления о месте, роли и поведении человека в мире. Как мы должны говорить, думать, писать картины (или по какой причине не следует их писать)? Мы решаем все эти вопросы, выбирая знаки и смыслы методом противопоставления. Одну идею отвергаем, другую принимаем. Но если видеть в языке, творчестве, разуме и морали не иерархические, а ризоматические образования, тогда совсем иное дело. Противоречия не важны. Выбор никогда не может быть идеально обоснованным или окончательным. Заботиться об истине или добре, о смыслах или ценностях вовсе не обязательно. Реальность нового мира с его системами власти и коммуникации уподобляется ризоме. Иными словами, мы теперь пребываем не в рамках структур или иерархий, мы попали в «дебри смыслов», в плетения знаков, а там нет никакой возможности различить верх и низ, начало и конец, посылку и вывод⁷.

Западные идеи эпохи постмодернизма доносились до нас в позднесоветские годы как нечто кровно близкое и странно знакомое. Мы же все это на свой лад тоже проходили. Мы были потомки и наследники Великой Матери, любимцы и шуты всемогущей ироничной истории. Наша литература, наша философия и наше киноискусство, да и наша живопись тоже главным образом занимались тем, что исследовали наше лабиринтное ощущение мира.

На самом деле, вероятно, кумиры Запада думали не о том же самом, о чем думалось нам в тогдашней Москве или тогдашнем Ленинграде.

Но точки соприкосновения устанавливались как будто без труда. Тот факт, что советский человек оказался в измерении «неразличимостей», никому из умных писателей и художников в то время не надо было объяснять. В России и Прибалтике, Ленинграде и Одессе, Ташкенте и Ереване, быть может, не слышали о терминах и формулах Делёза и Деррида, а возможно, и самих имен не знали. Но именно такого рода идеи носились в воздухе.

Такая теперь стала жизнь. Теперь господствуют «доброзло», «умнодурь» и «жизнеспирит». Какое-то нечто без ясных параметров. Неразличимость и спутанность критериев превратились в главную тему философских размышлений. Мы в лабиринте. Литература и искусство позднесоветского периода рисовали портрет страны, человека и общества как портрет «ризоматический».

Можно и нужно вспомнить здесь литературно-философские опыты Михаила Эпштейна. Частично написанные ранее, они стали все чаще выходить в свет в 1980-е годы в самых читаемых журналах того времени, включая влиятельный «Новый мир», а в последние годы века были напечатаны отдельной книгой⁸. Главная идея этих умных, иронически-меланхолических эссе — бесприютность человеческого существа в пространстве по имени СССР. В этом историческом, географическом, социальном и культурном пространстве не за что зацепиться. Не имеется опорных точек. Невозможно идентифицировать себя и определиться в реальности. Разумны ли эти люди, или они безумны? В реальном ли мире они живут, или в каком-то мнимом и выдуманном? Смыслы, понятия, ценности растекаются и раскачиваются, словно они сотканы из материи сновидений.

Советский человек прост, сердечен и добр, способен на величие души и подлинную мудрость. Но почему-то он неким загадочным образом и даже без всякого перехода может оказаться безумным и озверелым, черствым и наглым, предельно тупым и омерзительным. Он нераздельный, он, можно сказать, воплощение «доброзла», «тупомудрия» и «слабомогущества». Тут нет никакой фантастики. История так повернулась, общество так устроилось, что не имеется опорных точек и координат.

Такой персонаж не должен нас удивлять. Герой Эпштейна — наследник героев Корина и Нестерова, Ахматовой и Булгакова. Он есть побежденный победитель, умный дурак, нищий богач и так далее.

Пресловутый тоталитарный режим не придает ясности этой жизни среди двусмысленностей. Говорят, что при Советской власти всем все было ясно и господствовала полная предопределенность поведения и четкость ценностных критериев. Это совершенно не верно, точнее, тут налицо предельное непонимание, обусловленное, скорее



всего, склонностью принимать желаемое за действительное. Всегда можно было быть уверенным только в том, что на все потребности и желания обычного человека общество и власть ответят «нельзя» и «не имеется». Но эти препятствия обыкновенно преодолевались теми или иными способами, ибо взятка, нужное знакомство и всесильный случай были наготове.

По большому счету жизнь в советской империи представляла собой лабиринт с непредсказуемыми поворотами и удивительными коловращениями. Шли в одну сторону, а пришли в другую. Делали одно, а получилось другое. Победили, но притом и проиграли в результате своей несомненной победы. И так далее.

ОЛЕГ ЦЕЛКОВ
ПОРТРЕТ
1980

Начать с того, что сама тоталитарная власть отличалась крайней двойственностью. Она как будто железная, вроде бы безграничная, но именно вроде бы или как будто. Она похожа на мираж, на зыбкое марево среди безвластных и бесформенных стихий жизни. Власть уходит, как в песок, в бесчувственное терпение ограбленного, пришибленного и безразличного народа. И в конечном итоге маленьким бессильным «человекам» на нее наплевать. Система, вожди, идеология, их непрекращаемые требования вызывают равнодушие и презрение. Все вроде бы трепещут и опасаются, но притом презирают и игнорируют самую мощную диктатуру из доселе известных. Она кого угодно может стереть в порошок, и делает это постоянно, а нам хоть бы что. Как это может быть в реальности, то есть как представить себе такое странное положение — не очень понятно с точки зрения логики и рассуждающего ума, но Россия не то место, где здравое рассуждение всегда применимо.

Власть абсолютная, но глубоко спрятанная и непрозрачная есть одна из причин путаницы в умах. Ощущение полного бессилия перед невидимым и непознаваемым всевластием неких таинственных инстанций было чисто советским явлением. Джордж Оруэлл довольно точно описал этот синдром в своей книге «1984». Но одной вещи он не угадал. С какого-то момента возникает если не массовое, то во всяком случае очень распространенное неуважение к власти. Она безгранична, однако сомнительна. Она не явлена всем в виде убедительного и наглядного механизма действия, и в итоге возникает неопределенность и даже сомнительность самого факта власти.

Во имя своей вящей неуязвимости власть КПСС была спрятана в тайники и покрыта непроницаемыми завесами. Но самый надежный способ выживания (полная неизвестность механизмов действия) оказался коварным.

Окутавшись своими тайнами и положившись на анонимное управление, партия предстала в роли невидимки, которого сначала очень боялись, а потом стали бояться все меньше и меньше. Точнее, возникла своеобразная смесь почти мистического ужаса с брезгливым пренебрежением. Я помню, с каким презрением и с какими ироническими улыбками наши университетские профессора поминали на своих лекциях перед нами, студентами 1960-х годов, разного рода решения и указания партии и правительства в области культуры и искусства. Цитировали с наслаждением, и с какой издевкой! Веселые были занятия по истории советского искусства. И это происходило в тех условиях, когда за публичные проявления непочтительности можно было все еще навлечь на свою голову серьезнейшие неприятности. Что это такое было? Вроде боялись сильно. Было чего бояться. Но притом ни в грош не ставили.

Трудно объяснить такое состояние общества и людей разумным соседям по глобусу и собратьям по истории. Рационально, то есть простодушно мыслящие дети подросли и стали после падения СССР задавать нам прямые вопросы: как мы уживались с Советской властью? Почитали мы ее или притворялись? Боялись? Любили, ненавидели? Верили в нее или не верили? От нас ждут, что мы определимся и проведем разграничительные линии, отделим черное от белого и скажем точно, как же мы относились в то время к советской системе. А у нас не получается сказать об этом ясно, потому что ясности никакой не было.

Мы боялись людей из высоких кабинетов и повелителей тайных служб, но в то же время и не боялись. И верили начальству, и не верили. Трудно объяснить это вразумительными словами. Перед нами типичная ситуация неразличимости. Мы надеялись на власть, опасались ее зубов и когтей, пыта-

лись донести до соответствующих органов некие разумные идеи, но мы и третировали высокие инстанции самым презрительным образом. Налицо были такие странные вещи, как тоталитарное безвластие, диктатура безответственной вольницы при имитации полного контроля сверху донизу и полного подчинения снизу доверху.

Мысль и искусство позднесоветского периода главным образом занимались именно проблемой утраты различий и возникновения странного лабиринтного положения в российской или советской истории.

Книга Мераба Мамардашвили «Как я понимаю философию» вышла в свет в 1990 году, в год смерти шестидесятилетнего мыслителя. Идеи и разработки для нее возникали в предыдущие десятилетия. Это не строгий профессорский труд, а как бы груда фрагментов, догадок и вольных рассуждений. Они не бессистемны в том смысле, что всегда нацелены на один и тот же главный предмет. Как бы ни были прихотливы и причудливы эти заметки, они неизменно рассматривают одну и ту же проблему. Они посвящены человеку заблудившемуся и запутавшемуся. Книга Мераба Константиновича — это один из главных памятников мысли поздней советской цивилизации.



ВЛАДИМИР ПЯТНИЦКИЙ
СИМВОЛ ЧИСТОТЫ

1973

Он постоянно возвращался к теме антропологической катастрофы, нависшей над людьми. Мыслитель имел в виду не что иное, как утрату ориентации и невозможность положиться на какие-либо критерии. Мамардашвили пытался описать оглушенную совесть и эффекты забвения, он говорил о том, что человеческая личность сделалась дезорганизованной и расплывчатой. Ее никак не ухватишь и не зацепишь никакими ясными определениями. Она, личность, сама не знает, чего ей надо. Свободы, крепкой власти, достатка или всеобщего равенства в бедности? Всего сразу или ничего конкретно? Всемирной отзывчивости или чтобы была дешевая водка? Личность такова, что она не может определиться. Человек уже толком не знает, человек ли он или не совсем, или вообще не человек, а нечто совершенно иное. Как говорится в одном стихотворении Дмитрия Александровича Пригова, этому народу «все едино — что воля, что тюрьма».

Это была главная проблема социально-антропологической и культурологической мысли в конце советского периода русской истории: новый тип человека, который может быть и добрым, и злым, и человеческим, и бесчеловечным, и униженным, и гордым, и побежденным, и победителем. Притом одновременно. В своих рассуждениях о духовной и психической жизни советского человека Мамардашвили нередко вспоминал определение Ницше: «человек неопишущий», *der unbeschreibliche Mensch*. Немецкий мыслитель предсказывал, что разум человеческий идет к состоянию хаоса и лабиринта. Двигаясь вслед Ницше, Мераб Константинович говорил, что мы все чаще наблюдаем такой тип сознания, который отказывается от сознательно выбранных позиций. Это бесприютное, потерявшее мерки и ориентиры сознание. Ни в чем нельзя быть уверенным, когда имеешь дело с человеком, в котором перепутаны нравственное и безнравственное, разумное и безумное.

Такие результаты мыслительного процесса в России парадоксальным образом совпали с поздними тенденциями мысли Запада в XX веке. Как это могло быть, откуда такой сюрприз — это вопросы, не имеющие ответа. С одной стороны — западное общество потребления и изобилия, развитой и стабильной демократии, среднего класса и массовых коммуникаций, и в результате — исчезновение дифференций и тотальная неразличимость смыслов. (То есть «дифференсы» и «индесидабли» на языке Деррида или «ризомы» в определении Делёза.) С другой стороны — советское общество, то есть общество системно организованных ограничений и дефицитов, политической диктатуры, идеологизированной пропагандистской продукции и отсутствия подлинных массовых коммуникаций. А результат, как ни странно, почти совпадает в обоих случаях: личность без ясных параметров и явных ориентиров, существо невразумительное и не имеющее ни стержня, ни координат.

Жан Франсуа Лиотар писал о том, что современный человек лишается «общего онтологического основания». Жан Бодрийяр утверждал, что так называемое общество информации утрачивает понятие о различии между истиной и фикцией. Акилле Бонито Олива, один из крупнейших критиков искусства Запада второй половины и конца XX века, уподоблял современные произведения искусства лабиринтам. Они так устроены, говорил он, что не предполагают возможности выхода наружу. Они создаются для того, чтобы блуждать среди интерпретаций и не быть в состоянии надолго остановиться ни на одной из них.

Как будто у людей по обе стороны «железного занавеса» случилась общая беда: отшибло некий орган, который ведает разделением понятий и ориентировкой в мире. Или это абсурдная логика «холодной войны» произвела такое действие? Не то что человек греховен или несовершенен, как сказали бы верующие люди или люди с идеями. Дело в том, что человек теперь вообще никакой, это «человек без свойств», Mann ohne Eigenschaften, как именуется пророческий роман Роберта Музиля, написанный в первые десятилетия XX века.

Быть грешником или негодяем, предателем или святым, подвижником или преступником — это означает иметь некие качества. Но их не стало. Их невозможно более увидеть, уловить и утвердить. Теперь человек верит в противоположные вещи одновременно — в коммунизм и социальную справедливость, в чистый марксизм и в достоинства рыночной предприимчивости, в просвещение и Бога. В мораль и свободу, в технический прогресс и экологическое сознание. И все это, так сказать, на одном дыхании.

Все, кто имел дело с литературой или искусством, с изучением общества, культуры или языка, описывали этот новый подвид Номо с озадаченным интересом и тревожным вниманием.

Основоположники и вожди неофициального искусства незамедлительно стали разрабатывать именно эту тему. С начала 1970-х годов Илья Кабаков начал делать большие панно и графические альбомы, которые состояли в основном из своего рода пустоты. На фоне этого «никакого» пространства, этого унылого ничто выделялись старательно и как бы неумело нанесенные изображения и надписи, словно сделанные рукой начинающей паспортистки.

Обыденные мысли, обыденные фразы обыденных людей, названных тут же самыми привычными именами (например, Иван Петрович или Лазарь Моисеевич), как будто пытаются поведать нам о каком-то персонаже, качестве, смысле, об идее или воспоминании. Донести до нас что-то. Но что именно и ради чего, понять не удастся. Некие невнятные люди высказываются невнятными фразами, иногда языком анкеты или газеты, иногда бытовым разговорным языком, а про что и зачем —



ИЛЬЯ КАБАКОВ
ЛИСТ ИЗ СЕРИИ
«АЛЬБОМЫ»
1974



ИЛЬЯ КАБАКОВ
ДОСКА-ОБЪЯСНЕНИЕ
1984

неведомо. Таково известное большое панно Кабакова в Третьяковской галерее. Два десятка фраз про Что-то. Что это такое за Оно, что за Нечто имеется в виду? Что-нибудь одно или разные вещи, а может, нет смысла даже выяснять их идентичность или различие — Бог весть.

Иными словами, наивно вычерченные и старательно прорисованные рисунки и текстовки Кабакова говорят нам о том, что языком слов или изображений мы никогда не скажем ничего вразумительного. Мы произносим слова о неизвестном и невыразимом. Мы собираем и воспроизводим (цитируем) десятки фраз, предметов или изображений. Фразы могут быть грамматически правильны, фигуры нарисованы как будто с натуры, лицо как лицо и рука как рука. Но видимая корректность слов и изображений (их соответствие нормам языка и оптического зрения) на самом деле обманчивы. Тут своего рода улыбка на лице хаоса. Что важно и что неважно, чем отличается смысл от бессмыслицы — никакой язык выразить не в силах.

Язык перестал говорить ясные вещи, изображение перестало изображать что-то определенное, сообщение перестало сообщать. Кабаков, по всей очевидности, принялся в своих произведениях изображать

Нечто, метаязыковую стихию изменчивости и все смысла, которая может принимать любые обличья. Доброзло, неправая правота, разумный идиотизм жизни человека в обществе (в данном случае — советском) — вот что стоит за произведениями позднесоветского подпольного концептуализма. Их главное дело — аналитическое исследование ситуаций, когда исчезают различия, не действуют противопоставления, буксует закон «исключенного третьего».

Другой корифей московского концептуализма Эрик Булатов в 1970-е годы писал как бы реалистические пейзажи, но включал в них своеобразные сигналы остранения. На поверхности или в иллюзорном трехмерном пространстве картины располагались те или иные знаки, изображения или словесные

символы, которые сбивают с толку глаз смотрящего и превращают увиденное в странную или бессмысленную загадку. Например, в известной картине Булатова тех лет мы видим зеленую лужайку с полураздетыми фигурами обычных отдыхающих людей. Пикник как пикник, лужайка, ручеек — все как будто понятно. Но почему-то через весь холст проходит броская тревожная надпись: ОПАСНО. Почему или что именно тут опасно, никак не поясняется. Только и остается, что недоумевать и догадываться.

О какой опасности идет речь? Война ли угрожает мирным гражданам, которые блаженствуют на лужайке летнего Подмоскovie, или им предстоит финансовый крах, или экологическая катастрофа? Или они больны смертельными болезнями? Определенной и ясно прочитываемой связи между мирной сценой отдыха и тревожным сигналом не имеется. Нам ничего не объяснили, нас только озадачили. Что угодно может произойти. Что бы ни случилось, все будет ОПАСНО.

Кабакон и Булатов в своих произведениях 1970-х годов доказывают философский тезис о невразумительности языков вообще. Это было с их стороны вполне сознательной программой, они имели представление о концептуальных течениях Запада и новых модных философиях. Художники стремились использовать их в советском контексте. Они говорили о том, что коммуникация в прежнем или привычном смысле слова провалилась. Советская система вошла в полосу «невразумительности посланий». Изображение ли, слово ли — все смутно и невнятно, и не может быть никаких ясных пониманий. Интерпретации и прочтения нынче стали затруднительными. Понимать можно что угодно и как угодно, то бишь означаемое утратило связь со знаком.

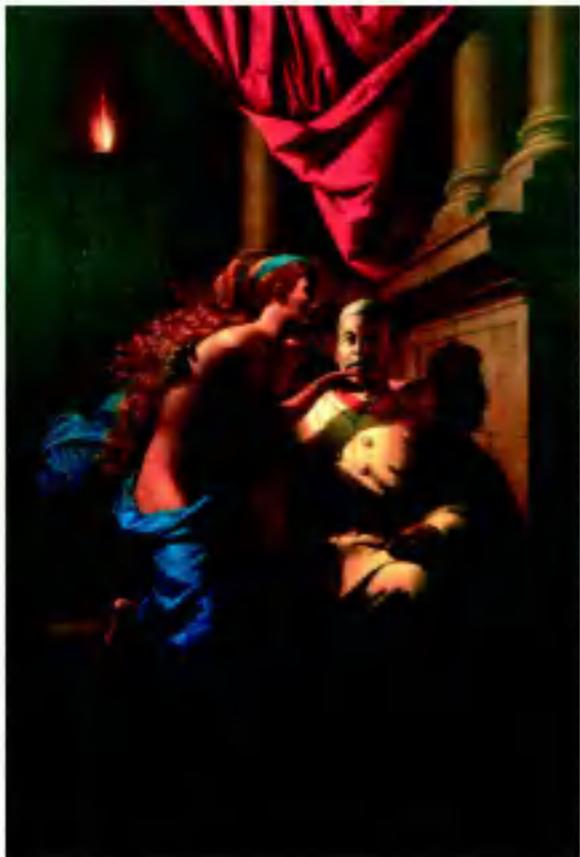
Перед нами искусство, творцам которого никогда не станет ясно, чем отличается воля от тюрьмы, смысл от бессмыслицы, добро от



ЭРИК БУЛАТОВ

ОПАСНО

1972–1973



ВЛАДИМИР КОМАР,
АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД

СТАЛИН И МУЗА
(ПРОИСХОЖДЕНИЕ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
РЕАЛИЗМА)

Из серии «Ностальгический
соцреализм»

1982–1983

чивое», некий набор знаков, который далее будет читаться на разные лады, и по-другому читаться не может в принципе. Теперь искусство есть такое действие, состояние, или результат действия и состояния, которые свидетельствуют о невозможности добраться до «истинной истины», «красивой красоты» или «осмысленного смысла». На Западе такую «антисистему культуры» описали Бодрийяр, Делёз и Деррида, а в России — Мамардашвили, Эпштейн, а также философические литераторы Александр Зиновьев, Фазиль Искандер и другие. Не только они одни, разумеется. Как только зашаталась Советская власть, мысли о новом «искусстве неразличения» распространились по философской литературе и культурологической эссеистике. Активно высказывались в те годы Леонид Карасев, Вячеслав Курицын и другие. Среди тогдашних новых

зла, вообще что-то одно от чего-то другого. Кабаков и Булатов создают ризоматические структуры смыслов, а читать и понимать их каждому вольно по уму его, по безумию, по вере или по безверию (первое, второе, третье и четвертое суть в равной степени знаки без означаемых).

Неофициальные художники России не открывали ничего принципиально нового. Они пытались найти свой голос в мировом концерте искусств. Интернациональный концептуализм 1960–1970-х годов высказывался по двум темам. Во-первых, что бы ни сделал (сказал, нарисовал, нашел, продемонстрировал) художник — все будет искусство. Как выразился в свое время Алан Капроу, когда художник бреется или варит себе макароны, он занимается искусством. Отсюда понятно, что создавать шедевры и чтить высокое мастерство, и вообще верить в старую философию искусства нет никакого смысла. Далее, во-вторых: что бы ни сказал, нарисовал, сплясал, выкрикнул, сфотографировал или вообще учудил художник — ничего ясного и однозначного он никогда не сможет сообщить. То есть выразить идею — дело невозможное. Художник способен передать нам лишь «нечто неразбор-

теоретиков культуры оказался и я, писавший в те годы для солидных журналов вроде «Октября» или «Иностранной литературы» статьи о новом искусстве постмодерна, и там речь шла примерно о тех же самых проблемах.

В искусстве возник и разрастался новый пласт, который по своей сути был заметно отличен от прежнего неофициального искусства. Жреческое служение типа «я несу весть о великом и важном» изгонялось из позднесоветского концептуализма, так же как из европейских и американских образцов этого течения.

Виталий Комар и Александр Меламид с начала 1970-х годов до своего отъезда в США в конце того же десятилетия успели создать целую серию образцовых произведений так называемого соц-арта. Это искусство оперирует социальными и политическими стереотипами, отсюда и название. Но оно делает это со специальной целью показать «вавилонское смешение языков» и возникновение смысловых клубков нового типа. В одной из тогдашних картин Комара и Меламида изображен Сталин, который среди античных колонн и классических драпировок беседует с Музой. Эта странная пара (советский вождь и античное мифологическое олицетворение творчества) символизирует, если верить названию картины, «рождение социалистического реализма».

Полотно художника Александра Косолапова представляет всемирно известный товарный знак Coca-Cola, но в неожиданном совмещении с другим символом. Рядом с порождением победоносной капиталистической рекламы мы видим профиль В.И.Ленина и якобы цитату из трудов основателя Советского государства.

Соц-артисты Косолапов, Комар и Меламид были как будто более демократичны, чем изощренные «новые концептуалисты» вроде Кабакова. Но принципиальная задача российского соц-арта вполне соответствовала общему направлению постмодернизма на Западе и на Востоке. Постмодернизм в разных своих ипостасях мыслил о немислимом, сочетал несоединимые вещи, то есть демонстрировал неразличимость смыслов. Соц-арт оставил нам не только ироничные опыты о советской идеологии. Тут не просто шутка или высывание языка в сторону партийного начальства. Нам хотят сказать о том, что мы живем в мире без различий. Сталин беседует с античной Музой, Ленин рекламирует кока-колу. Теперь такая жизнь, когда утрачены границы смыслов



АЛЕКСАНДР КОСОЛАПОВ
ЛЕНИН — СОСА-COLA
1989



ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ
АРТЕФАКТ ИЗ ЦИКЛА
«ОЧАГИ ИСКРИВЛЕННОГО
ПРОСТРАНСТВА»

1979–1980

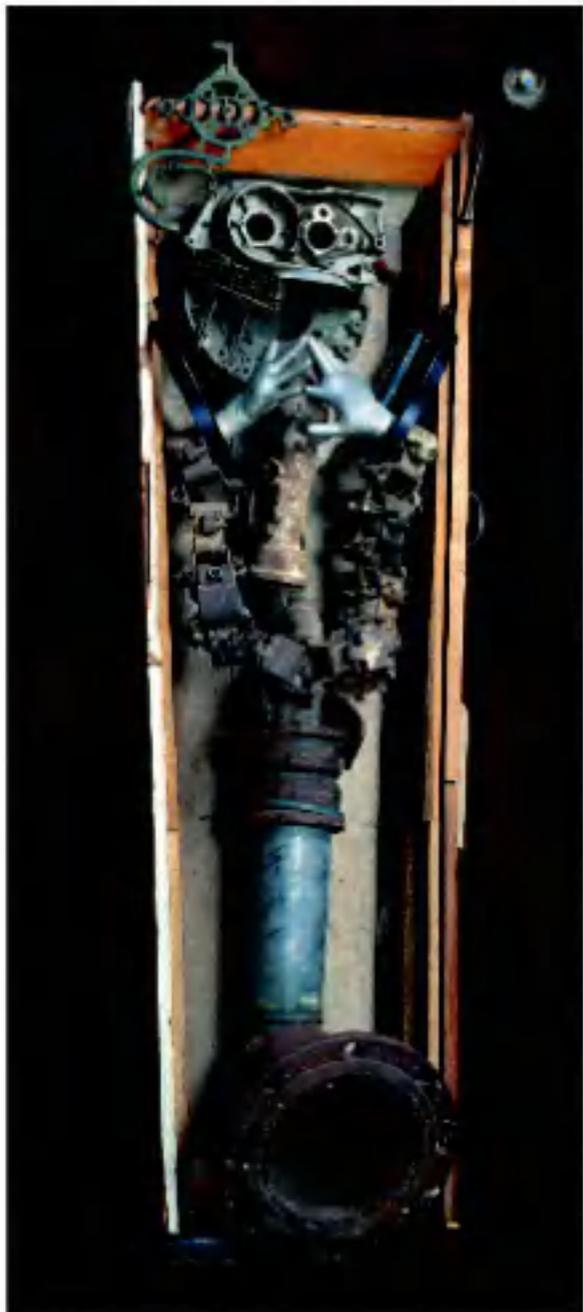
и обесценился закон противоречий. Вещи, прежде бывшие несовместимыми, теперь легко совмещаются друг с другом. Вообще говоря, это и есть главная тема постмодернистского крыла искусств в позднесоветское время.

Другие линии развития искусства вели к деконструктивизму более сложными путями. Кинетисты и неоконструктивисты из группы «Движение» начинали еще в 1960-е годы как продолжатели традиций старого, раннесоветского конструктивизма Татлина, Лисицкого и братьев Стенберг. Иными словами, целью ранних произведений Льва Нусберга и Вячеслава Колейчука были реально осуществимые пространственные конструкции, которые могли бы применяться в монументальном искусстве и дизайне. Речь шла о том, чтобы предлагать некие «позитивные ценности» и улучшать жизненную среду большого города. Огромная композиция на тему «Строение атома» появилась в 1966 году перед парадными воротами Выставки достижений народного хозяйства. Конструкция простояла буквально пару дней, после чего по приказу властей была сметена бульдозерами. Судя по немногим любительским фотографиям, она обладала типичными свойствами конструктивизма, то есть воплощала собой экстатическое переживание художника перед чудом человеческого разума и технологическими достижениями прогресса.

Затем этот пафос прогресса и нового романтизма шестидесятников испарился из творчества неоконструктивистов. Колейчук и Инфанте превратились в создателей своеобразных пространственных конструкций и парадоксальных изобразительных, световых и фактурных эффектов. Их смысл уже не имел ничего общего с творчеством Татлина, Мельникова или Лисицкого.

В произведениях Франциско Инфанте с 1970-х годов разрабатывалась тема «очевидного невероятного». Мы видим то, что видеть вроде бы невозможно, или то, что не поддается разумной интерпретации. Композиции на фоне реального пейзажа создаются с применением зеркал, геометрических форм и реальных человеческих фигур (чаще всего самого художника и его помощницы и жены Нонны Горюновой). Существенную роль играют в них эффекты света, иногда как бы естественно-го, а другой раз, быть может, искусственного. Какой там свет на самом деле, обычно не угадаешь.

Массивны эти конфигурации или невесомы? Летят ли они через пространство или покоятся на земле? Реально ли существуют или привиделись во сне? Как отличить, где «дальше» и где «ближе», где «верх» и где «низ»? Никак не отличить. Однозначные прочтения невозможны. Перед нами Нечто, которое и покоится, и стремительно движется, и обладает телесной материальностью, и наделено природой излучения или мистического видения. Пониманий всегда много, то есть, как говорил Уильям Джеймс, истины всегда предстают нам во множественном числе. Здесь не действуют правила различения и выбора. Самые разные утверждения легко совмещаются и не противоречат друг другу.



Такова задача художника, и он ее решает с неустанным упорством и неистощимой изобретательностью, хотя его средства, казалось бы, в каждом конкретном случае крайне ограничены и лапидарны. Пара древесных стволов и пара зеркал. Кусок крымской скалы и несколько деревянных реек. Камни на берегу реки. Фотоаппарат. И тому подобное. Результатом этого творчества является на редкость убедительная «модель мироздания» человека эпохи постмодернизма. Потому так велик престиж Франциско Инфанте среди людей искусства. Он никогда не разрабатывал золотую жилу сенсаций и политических конъюнктур, как некоторые другие неофициальные художники. Но даже чиновники официального Министерства культуры прекрасно знали в советские времена, что это большой и глубокий, серьезный мастер.

Если мы обратимся к другим разделам неофициального и полуофициального искусства, то увидим нечто подобное. Практически все заметные мастера главных линий развития пытаются сказать о том, что «различия рухнули». Различать смыслы и ценности нет никакой возможности.

Скульптор Вадим Сидур работал в эти годы на пересечении новых натуралистических техник со стилистикой экспрессионизма. Большая и очень значимая серия работ Сидура 1970-х годов именуется «Гробы». Здесь используются емкости разных форм и размеров, наполненные металлическими деталями, частями машин и инструментов. Они смонтированы таким образом, что напоминают человеческие останки.

ВАДИМ СИДУР
АВТОПОРТРЕТ
В ГРОБУ В КАНДАЛАХ,
С САКСОФОНОМ

Из серии «Гробы»

1975

Идея смерти в то время преследовала Сидура. В этом нет ничего странного или необычного, поскольку мастер жил переживаниями шоков и катастроф. Освенцим и Хиросима, советский ГУЛАГ и тысячи, миллионы свежих могил по всему миру — вот о чем невозможно было не думать в период последнего обострения «холодной войны», от вторжения советских войск в Чехословакию в 1968 году до начала странной войны в Афганистане в 1979 году. Ангажированное искусство по всему миру боролось против войны и напоминало о смерти, чтобы защитить жизнь. Но смысл «Гробов» Сидура состоял вовсе не в таких идейных поворотах.

То, что он показывает, это какое-то странное состояние: не то смерть, не то несмерть. Металлические «кости» в сидуровских «гробах» состоят из самых прочных и долговечных материалов — железа и стали, бронзы и дюралюминия. Тут и водопроводные трубы, и детали от автомобиля, и сердечники от электромоторов, и куски кабеля, и прочее. Художник показывает нам какую-то вечную брэнность. Он соединяет вещи несоединимые: идею смертности и наглядную долговечность материала.

Жизнесмерть, то есть одна из ситуаций радикального неразличения, соседствует с ситуациями «доброзла», «умнодури» и «правдолжи».

Младший современник Булатова, Кабакова и Сидура живописец Константин Звездочетов занимался в 1970-е и 1980-е годы сюжетами из истории и обыденной жизни воображаемой страны под названием Пердо. Это слово, если читать его на испанский или французский лад, связано с понятием «терять» (perder, perdre) или «потеря». Всем известно выражение *enfant perdu*, то есть «пропавший ребенок». Страна Пердо, в перспективе западной (точнее, романской) этимологии, есть страна утрат, страна недостачи, страна упущенных возможностей или что-то в подобном роде.

В русском языке указанное слово ассоциируется, скорее, с другим — грубым, почти нецензурным обозначением шумно вырывающегося-



ВАДИМ СИДУР
РАНЕНЫЙ
1963



КОНСТАНТИН
ЗВЕЗДОЧЕТОВ
ИЗ ЦИКЛА
«СТРАНА ПЕРДО»

1988

ся наружу кишечного метеоризма. Слово двусмысленно, и живописный эпос Константина Звездочетова также до крайности амбивалентен.

История и жизнь пердянского народа вращаются, согласно мифу художника, вокруг священного предмета, а именно арбуза. Ничего более почитаемого и светлого, более значимого и великого этот народ не знает. Арбуз является в глазах пердян и пердянок обозначением или олицетворением высших материальных и духовных благ. Он есть их икона, их Писание, их национальный символ. Люди сражаются, страдают и гибнут за арбуз подобно тому, как другие люди гибнут за металл или за идею, они мечтают о нем и воспевают его.

Художник сам давал своеобразные теоретические комментарии к этим сюжетам, завязанным вокруг арбуза. Звездочетов пересказывал некоторые азы этнологии, религиоведения и политологии. Он ссылаясь на то, что округлый, сочный и сладкий плод явно связан с женским началом, а значит, культ арбуза в стране Пердо является одной из версий культа Великой Матери.

Эта мифологическая трактовка дополнялась в комментариях художника политологическими подсказками. В самом деле арбуз внутри красен, следовательно, он обозначает и нечто идеологическое, скорее всего, левое. Коммунистический фрукт, так сказать. Подобные комментарии, разумеется, пародийны, а критиковать их или подвергать их сомнению было бы смехотворно. Звездочетовские изображения быта, нравов, атрибутов жизни и государственной символики страны Пердо принадлежат к разделу социального концептуализма позднесоветского искусства, а смысл таких изображений заключается вовсе не в зубоскальстве по поводу советских мифов и большевистских культов. Звездочетов — мастер «умнодури». Он стремится показать, что между вещами серьезными и нелепыми, между символами веры и дурацкими шутками, между трагичностью «страны утрат» и комизмом «страны пердунов» на самом деле нет никакой разницы. Здесь утрачены различия. Их потеряли, профукали, «пропердели». Такова теперь наша дурацкая трагедия.

Московские концептуалисты занимались именно тем, что сближали между собой понятия (смыслы, изображения, знаки, символы), которые в условиях господства здравого смысла никак не могут существовать вместе. Концептуалистские произведения 1970–1980-х годов представляли собой своего рода устройства для дезорганизации различий. Оставалось в итоге нечто неразличимое, превратившееся в путаницу и смешение несоединимых вещей.

Русская культурная традиция, как известно, литературоцентрична. (Или, скажем более осторожно, она оставалась литературоцентричной в XX веке.) Набоков описал мир утраченных различий в романе

«Приглашение на казнь» (1938). Искусство Советского Союза имеет разнообразнейшие отношения к этой историко-философской проблеме. Оно запечатлевает мир либо сознательно и отрефлектированно, либо интуитивно и даже непроизвольно. Рассмотрим более внимательно, как это происходило.

Своего рода продолжением набоковских воображаемых ситуаций стал роман Василия Аксенова «Остров Крым», написанный почти что «на чемоданах», перед отъездом из СССР в вынужденную эмиграцию в 1980 году.

Сюжетное допущение этого полуфантастического сочинения исходит из идеи типа «представим себе, как сложилась бы история страны, если бы в какой-то момент все случилось иначе». Аксенов предлагает вообразить себе, что красные не взяли Крым в Гражданскую войну, а цвет армии, науки, искусства и культуры России закрепился на «Острове Крым» подобно тому, как изгнанники из красного Китая закрепились на Тайване.

Представим себе, что Крым развивался бы примерно в том же направлении и с теми же приблизительно результатами, как далекий Тайвань. Вот общая картина: почти до неприличия благополучная и зажиточная страна юга, покрытая великолепными скоростными автомагистралями, с суперсовременной столицей Симферополем (сокращенно Симфи), процветающей промышленностью, туристическим бизнесом, насыщенной художественной жизнью. Но все это великолепие существует, разумеется, под дамокловым мечом Советского Союза, этой варварской и опасной, нищей и несчастной империи, нависшей над счастливым «островом Крым» и его обитателями.

Если бы Аксенов на полном серьезе и с неулыбчивым пафосом написал свой роман именно в таком духе, то получилась бы, скорее всего, неудачная утопия, в которой светлый образ свободного капиталистического Крыма противостоял бы темной и тупой силе коммунистического северного соседа, а мы читали бы эти байки и не верили бы им. Но иронический и скептический ум мастера не допустил бы, чтобы хороший сюжет пропал даром.

Прослеживая развитие событий, отношения и разговоры героев, мы озадаченно наблюдаем, что благодатный «остров Крым» не так уж и отличается от своего северного соседа. Народ такой же безразличный и равнодушный, а блестящая аристократия, интеллигенция, чиновничество и офицерство — циники и лизоблюды, лжецы и притворщики, виртуозы власти и мастера создания иллюзий. И в конечном итоге получается, что патрицианская демократия Крыма мало чем отличается от партийной олигархии советского типа. Свободная русская демократия на счастливом острове делает свои подлые дела ловчее и изобретательнее

сравнительно с тем, что творится в СССР. Но это не означает, что между двумя Россиями есть подлинная разница.

По большому счету свободная Россия не особенно отличается от России несвободной. Вольная и богатая Россия, создавшая себе анклав в Крыму, имеет такие же вездесущие секретные службы, как и Россия нищая, советская. Методы сыска, провокации, слежки и шантажа те же самые. Военизированные «патриотические силы» новой и лучшей России столь же опасны и омерзительны, как и защитники «коренной нации» в коренной Москве.

Прекрасные автомобили, дома, набережные и отели свободной космополитической России у Черного моря резко отличаются от запущенной и убогой материальной действительности Советского Союза, а люди — они такие же. Как ни делай их жизнь лучше, природу человеческую не переделаешь. Эта ужасная и позорная тайна свободного мира вырастает перед нашими глазами как беспощадная насмешка большого художника над идеями, обществами и властями.

Различий не стало.



ИСКУССТВО УТРАЧЕННЫХ РАЗЛИЧИЙ

Если посмотреть на архитектурные сооружения и проекты, созданные с середины 1950-х годов до начала «перестройки», то мы обнаружим уникальный феномен. «Оттепельные» и «застойные» руководители страны признали необходимость модернизации строительства и архитектуры. На практике, в условиях позднего и усталого тоталитарного государства, это означало, что умеренный модернизм (то есть усредненные и массовые вариации идей и принципов архитектурного авангарда XX века) сделался официальной доктриной социалистической системы на данном этапе развития.

Это уникальная ситуация. В период расцвета и подъема авангардного зодчества в 1920-е годы авангардные стилистики вовсе не считались единственно приемлемыми или предпочтительными с государственной точки зрения. Они занимали авансцену по той причине, что реально выигрывали творческое соревнование с «консерваторами». С конца же 1950-х годов партийные власти однозначно распорядились в том смысле, что «архитектурные излишества» предосудительны, а путь советской архитектуры (и массового строительства) лежит через новаторские идеи (точнее, идеи новаторов полувековой давности), через новейшие прогрессивные технологии и через лапидарный, острый, «современный» язык художественного выражения.

Таким образом, случилось нечто довольно необычное. Советский Союз, то есть местопребывание общественной элиты с резко выраженными неоконсервативными ориентациями, **ОКАЗАЛСЯ ЕДИНСТВЕННОЙ СТРАНОЙ В МИРЕ, ГДЕ МОДЕРНИЗМ (ХОТЯ И УМЕРЕННЫЙ И УРЕЗАННЫЙ) БЫЛ ОФИЦИАЛЬНО ПРИЗНАН ГОСУДАРСТВЕННОЙ ДОКТРИНОЙ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬСТВА.**

В какой мере высшие чины партии сами ведали или не ведали, что творили? В самом деле, стилистика архитекторов Ле Корбюзье, братьев Весниных или Мис ван дер Роэ в принципе принадлежит к той же семье художественных языков, что и стилистика живописцев Малевича, ван Дусбурга, Клее или стилистика конструктивистских объектов. Тем не менее Идеологический отдел ЦК КПСС решительно осуждал эту стилистику в живописи или пластике, но охотно поддерживал архитектурные проекты М.Посохина и других мастеров, которые предлагали именно

ОЛЕГ ЦЕЛКОВ

ПАРА

Фрагмент

архитектурный язык умеренно неоавангардного типа. Они что, сами не понимали, что противоречат сами себе? Возможно. Но для историка здесь интересно другое.

Официальный неомодернизм (или, быть может, полумодернизм) позднесоветской эпохи и связанные с ним дела и помыслы высших властей примечательны в данном контексте по одной существенной причине. Обстановка вокруг зодчества складывалась такая, что художники оказывались в сложном положении. От них требовали экспериментальности, свободы и отваги, но поди попробуй проявить творческую отвагу в условиях тоталитарной системы, хотя бы и слабеющей. Художники прекрасно понимали, чего именно от них ждут и требуют. Сами ожидания были шизофренически двусмысленными.

Работай остро и смело, будь современным мастером (технологически безупречным, функционально мыслящим, экономически правильным). Но притом угождай партийному делу. Помни, что советская архитектура должна быть державной, величавой, глобально значимой. Возможно ли было впрямь в телегу зодчества эти два требования — трепетную лань современного интернационального стиля, с одной стороны, и одряхлевшего коня партийной идеологии — с другой?

М.В.Посохин спроектировал Дворец съездов в Кремле — этот центральный памятник «официального модернизма». Строительство было завершено в 1961 году. Обычно мы видим его фасад и прекрасно помним просторные фойе и огромный зрительный зал, пригодный как для театрализованных зрелищ, так и для больших политических собраний. Боковые части сооружения не видны полностью по той причине, что здание находится в тесной исторической застройке Кремля и не может быть целиком рассмотрено издалека.

Фасад и зрительный зал вызывают двойственное ощущение. Система взлетающих ввысь пилонов и больших поверхностей стекла между ними решительно отсылает нас к эстетике авангарда. Глядя на архитектуру Посохина, хочется ощутить то самое, что ощущается при виде сооружений Ле Корбюзье или проектов Мельникова. А именно дерзкий взлет постройки вверх, как бы преодоление силы тяжести с помощью новейшего прогрессивного умения и знания. Но нет. Фасад и боковые застекленные «пилонады», частично видные от решетки Александровского сада, резко пресечены неумолимой горизонтальной линией карниза. Для Посохина, как видно, карниз — это как бы знак силы и власти социума, напоминание о властях предрежащих, которые незримо пребывают в вышине и не позволяют вольному художнику взлетать к небесам. Карниз Дворца съездов словно проводит магическую золотую линию над «ракетными» взлетами беломраморных пилонов.



Взлетай и дерзай, художник, но помни, кто есть настоящий хозяин в этой великой стране — вот что ясно выговорено в архитектуре Дворца. Быть может (и даже скорее всего), его создатель не очень хотел, чтобы мы так ясно слышали этот голос, но произведения искусства живут, как известно, своей собственной жизнью и сообщают нам такие вещи, о которых сам художник предпочел бы не говорить громко.

Попадая внутрь, посетитель сталкивается с той же двойственностью. Мы вроде бы оказываемся в «светлом будущем», почти в коммунизме, обещанном Н.Хрущевым советскому народу в обозримой перспективе. Легкость и открытость, свет и прозрачность огромного фойе вызывают в памяти сходные театрализованно-зрелищные интерьеры больших сооружений, выстроенных в Америке Филипом Джонсоном. Масштабы и дороговизна отделки посохинского зала превышают масштабы и стоимость больших библиотек и отелей США, но притом Посохин не так беззаботен, как его американские собратья тех лет. Мы входим в огромный зрительный зал (или зал заседаний) и ощущаем, что все силовые линии (наклон пола, динамичные формы боковых балконов) с неумолимой определенностью указывают на центральную точку сцены. Там стояла трибуна, с которой вещал голос Партии, выступали высшие руководители и преданные им «посланцы народа».

Конечно, попытка Посохина не могла быть действительно удачной. Сама задача неразрешима, как задача создать холодный жар или темный свет. Но исследователю важно понять, что именно такая мифологическая задача наличествует в архитектуре официального советского

МИХАИЛ ПОСОХИН
ДВОРЕЦ СЪЕЗДОВ
В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ

1961



ЮРИЙ ПЛАТОНОВ
ГЛАВНОЕ ЗДАНИЕ
АКАДЕМИИ НАУК СССР
В МОСКВЕ

1988

неомодернизма. Зодчий пытался воспроизвести пафос авангардной «парящей свободы» и дерзкого невнимания к законам классической тектоники. Но столь же обязательным было для него передать «партийную дисциплину». Острее всего этот момент ощущается в решительном сабельном ударе карниза, пресекающего взлет пилонов Дворца.

Авангардная мечта об утопической «космической» свободе будет просматриваться и в следующих больших постройках и ансамблях Посохина: в ансамбле Нового Арбата (ранее проспект Калинина, 1964–1969), в Монреальском выставочном павильоне 1967 года, привезенном в Москву и смонтированном на ВДНХ (ВВЦ). Наконец, последняя крупная работа мастера спортивный комплекс «Олимпийский» на проспекте Мира (1980) снова напомнит о вольном визионерском полете творческой фантазии. Но странное дело: тематика и переживание воздушности, невесомости, динамичности и устремленности в небо обязательно корректируются рамками партийной дисциплины и советской идеологии.

СИТУАЦИЯ УТРАЧЕННЫХ РАЗЛИЧИЙ ОБОРАЧИВАЛАСЬ В ОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ОЧЕВИДНЫМИ СИМПТОМАМИ ДВУЛИКОСТИ. Следующее поколение мастеров архитектуры попыталось избавиться от этой двойственности «оттепельного» строительства. Становилось ясно, что высказываться от имени «вольного авангардиста, верного партийца» есть дело немислимое.

Одно исключает другое. Зодчие принялись искать себе специальные ниши, жанры или ходы, чтобы уйти от двуликости официальной концепции. При этом возникали новые напряжения, разломы и затруднения. Напомним о творческой судьбе одного из нескольких выдающихся мастеров этого периода.

Юрий Платонов работал при Советской власти в системе Академии наук, строил научные учреждения. Таким образом, его заказчиком была элита наук, а известно, что в позднесоветское время президиум Академии сумел приобрести некие особые вольности. Идеологические органы партии донимали академиков все-таки меньше, чем прочих смертных, и не с такой бездарной мелочностью.

Главным творением Платонова стало завершенное в 1988 году здание Академии наук близ площади Гагарина в Москве. Резиденция центрального аппарата Академии представляет собой в целом некий «сон об истории цивилизации». Этот внушительный по размаху и немалый по высоте ансамбль зданий, объединенных переходами, образует в плане нечто вроде неправильного прямоугольника. Техногенные компоненты (кристаллические, трубообразные, ромбовидные) выпирают из стен и возвышаются над плоскими крышами. Они увязаны между собой стенами, пилонами и «бастionsами», облицованными светлым камнем, таким образом, что зрителю неизбежно придут на ум хорошо организованные древние цивилизации, особенно вавилонская и египетская. Техногенные конструкции на вершине главного вертикального объема напоминают и о строительных машинах древности, и о мониторах суперкомпьютеров. Здесь имеет место своего рода семантическая сгущенность.

Но дело в том, что от мастера требовалась еще и парадность, эффектность в самом общепринятом смысле слова. В этом плане ожидания почтенных академиков в принципе совпадали с ожиданиями прочих социальных элит — политических или экономических. Спартанская суровость, аскетическая эстетика не устроили бы заказчиков ни в коем случае. Они предполагали, что будет построен «дворец науки» в полном смысле этого слова. Потому блеск и сверкание материалов, переливы и контрасты форм в изобилии снизошли на академическое сооружение. Тонированные зеркальные стекла отливают красноватым золотом, и золотистые переплеты и детали сверкают повсюду — в окнах, пирамидальных навершиях, машинообразных конструкциях на крышах. Вместе с эффектами хрустальной гранености форм и чистой ровной отделки благородного камня это обилие золота кажется символичным, но совсем не в том смысле, как ожидали заказчики. Шикарные стеклянno-тонируванно-анодинуванне красоте здания заставляють вспомнить о парфюмерном магазине, с его изобилием золоченых коробок, граненых витрин и эффектных декоративных выдумок.

Художественное высказывание архитектора Платонова как бы раздваивается и становится двусмысленным. О ком он говорит: о «человеке творящем» или «человеке власти и денег»? О суровой натуре отшельника и путешественника, изобретателя и первооткрывателя или о приятном времяпрепровождении потребителя, гедониста, важного сановника среди шикарных и дорогих вещей и вещиц? Величавый рассказ об истории планетарной цивилизации местами откровенно сбивается на любование милыми поблескивающими безделушками — декоративными входными порталами, гранеными золочено-тонируванными фонариками снаружи, стеклянными стенами и блестящими поручнями внутри.



ПАВЕЛ НИКОНОВ
ГЕОЛОГИ
1962

Мастер создал образ совокупного «советского ученого» в своей постройке. И этот образ предельно двойственный. С одной стороны — труженик науки и самоотверженный гений, первооткрыватель неизвестных путей, вещей и идей. Об этом человеке, создателе цивилизации, нельзя не думать, разглядывая здание близ площади Гагарина. С другой стороны, перед нами начальственный обитатель высоких кабинетов с их дорогим убранством.

Как совместить требования социума, требования и критерии Хозяев Жизни с вольным парением творческой фантазии, с творческим дерзанием и отважными выбросами техногенной «имажерии» — такова общая проблема американских, французских, скандинавских, итальянских и других мастеров второй половины и конца XX века. Советские архи-

текторы решали эту же задачу, но они не имели возможности отодвинуться на расстояние и сыграть в какую-нибудь игру с требованиями заказа. Начальство в Стране Советов не понимало шуток, игр и веселых карнавальных намеков (точнее, понимало их всегда в одном плане: подозревало шутников в неблагонадежности). И поэтому то, что говорят нам мастера позднесоветской архитектуры, сказано ими как бы произвольно. Искусство зодчества должно было сохранять возвышенное выражение на фасаде, имея дело не только с идейными товарищами из ЦК КПСС, но и с почтенными заказчиками из президиума Академии наук.



ЛЕВ ТАБЕНКИН
ПТИЦЫ В СКАЛАХ
1988

Неофициальное и полуофициальное искусство живописи находилось в более выигрышном положении. Гротеск, игра, ирония и деконструкция были им доступны, а постановка главных проблем оказалась исключительно откровенной. Художники громко заговорили о том, что противоположности сошлись, что победа и поражение, смысл и бессмыслица, свобода и несвобода стали неразличимыми. Как мы помним, аналогичная философская проблематика свойственна в этот период и западному искусству*.

В 1962 году молодой Павел Никонов закончил и выставил картину «Геологи». Она стала «камнем раздора» между тогдашними либералами и консерваторами в советском обществе. Либералы и реформаторы зачислили работу Никонова в число основополагающих произведений так называемого «сурового стиля». В нем видели некую оптимистическую трагедийность. Консерваторы обличали никоновскую живопись и вообще весь «суровый стиль» за предполагаемую антисоветчину, неверие в высокие коммунистические идеалы, компромиссы с западным буржуазным модернизмом и прочие грехи.

Из исторической перспективы можно с некоторым удивлением констатировать, что до известной степени правы были и те и другие. Картина как будто посвящена советским героям, то есть продолжает линию идеологических произведений о трудовых и боевых подвигах советских людей. Но, с другой стороны, эти суровые и изможденные странники,

*См. главу третью нашего исследования, посвященную западному искусству середины и второй половины XX в.



ОЛЕГ ТИСТОЛ
 КОНДОТЬЕР
 1988

В живописи советских художников 1960–1980-х годов люди, отдельные фигуры, человеческие группы или массы часто превращались либо в сухие оболочки, камушки, деревяшки (то есть фрагментированные кусочки материи), либо в тягучие и вязкие человекообразные субстанции. Лев Табенкин часто изображал в своих картинах 1980–1990-х годов неких «беженцев». Они вечно от кого-то бегут, но от себя убежать не могут. Идолообразные, грузные, они хотели бы устремиться вдаль, но не получается: они словно слеплены из песка и глины, цемента и гальки, из какой-то густеющей оплывающей массы, похожей на застывающий бетон. Их бегство от опасности — это лишь видимость бегства. Они вечно будут тяжеломерно месить почву под ногами и никогда не смогут тронуться с места.

Мастера разных групп и художественных центров занимались в последние годы жизни Империи сходными проблемами: запечатлевали мертвую жизнь, неподвижное движение, всесильное бессилие, пустое изобилие и прочие подобные феномены. Это характерно и для московских концептуалистов, и для эстонских «метафизических реалистов». Украинские живописцы тех лет — Олег Тистол, Константин Реунов и другие — любили преувеличивать масштабы, динамику, перспективные эффекты. Ироничные интеллектуалы тогдашних столиц Империи не без

запечатленные среди сероватых мертвенных песков пустыни, явно забрели куда-то не туда. Сразу возникает ощущение, что они заблудились и не знают выхода из своего положения, эти смелые и упорные разведчики природных богатств.

Они, таким образом, герои и жертвы одновременно. Их подвиг есть и их поражение. Картина попала в самую точку. Она запечатлела «побежденных победителей». Или «победное поражение». Речь шла о сути советской истории, о новой общественной ситуации в стране. Прежде, в 1930-е и 1940-е годы, такие догадки и прозрения были прерогативой отдельных гениев и проводцев. (Мы говорили ранее о том, как решали вопрос Михаил Нестеров и Павел Корин.) Теперь, по сути дела, основные линии развития неофициального и полуофициального искусства и литературы были обращены к вопросу об «утрате различий».

остроумия сравнивали живопись молодых украинцев с лихим гопаком, отплясываемым в широчайших шароварах.

В необарочных творениях новой киевской школы изображался, так сказать, пышный апофеоз непонятно чего. Изредка как будто намечался некий весомый сюжет: архитектурные постройки, всадники, куски пейзажа. Но, не родившись, рассказ и пластика захлебывались и замолкали. С жаром и лихостью выделяется на холсте нечто получленораздельное, это почти что «мычание в красках». Новая киевская живопись вызывала то досаду своей невняtnостью, то восхищение своими бурливыми формами и красками.

Огромная картина Арсена Савадова и Георгия Сенченко «Печаль Клеопатры» (1983) изображала внушительную матрону с мясистыми ляжками, которая едет верхом на тигре по странной, несколько сюрреалистической степи неизвестно куда и непонятно зачем. При всем желании трудно видеть в новой киевской живописи просто буйство жизни и животную радость бытия. Здесь играют какая-то невразумительная жизнь и съехавший вбок разум, что сродни безумию и небытию. Главное, чтобы было громко и изобильно, ярко и избыточно, а о чем это нам говорит — вопрос ненужный. Отчаянно прокричать неважно о чем или неизвестно о ком, а может, обо всем сразу: о горе и радости, о жизни и смерти, о любви и ненависти. Теперь это все сложилось вместе и проросло единой ризомой. Вот так, пожалуй, можно было бы определить направленность подобной живописи.

Живопись позднесоветского времени была в известном смысле онтологична: повествовала о парадоксах Бытия и Ничто, а точнее — о парадоксальной смеси материи и пустоты, смысла и бессмыслицы. Литература склонялась к социологическим и психологическим поворотам проблемы «утраченных различий».

Александр Зиновьев предложил в своей книге «Зияющие высоты» (1976), а затем в «Катастрофке» (1988) типичные образчики интеллектуальной повести с гротескными поворотами и печально-насмешливыми рассуждениями о своей стране и ее людях. Автор описывает разные этажи и закоулки тоталитарной системы. Он не находит там никаких особенных ужасов и не встречает никаких посланцев преисподней. Советские люди, как их видит писатель, умеют любить и мыслить, они ценят человечность и честность, дружбу и верность. Они вообще в массе своей хорошие люди. В них есть разве что единственное «но»: они словно заблудились в каком-то лабиринте и не понимают, что с ними происходит и как они себя ведут. И потому то и дело случается неопишваемое.

Верный друг, который был безупречен вчера, способен сделать подлость сегодня, а завтра, быть может, снова будет безупречен. И люди уже не удивляются странностям жизни и поведения своих собратьев. Люди горюют и страдают, но притом они знают, что здесь возможно все что угодно. Безусловно порядочный человек почему-то пишет политический донос без особых или экстраординарных причин. Ученый и гуманист сочиняет философское обоснование террора и диктатуры и утверждает, будто диктатура есть высшая форма демократии. И прочее в том же роде. Здесь это нормально, в нашем адском раю, под взором Великой Империи.

С ними всеми что-то случилось, с этими героями позднесоветской литературы. Перемешались все понятия, позиции и нормы. Нет возможности выбора. «Новый человек» горит желанием стоять за правду и хорошее дело, но получается так, что подлости и подвиги сплетаются здесь в один неразделимый комок. В ту эпоху советских солдат посылали сражаться с афганскими партизанами, грузинскими и литовскими «сепаратистами», и солдаты воевали храбро и достойно. Практически голыми руками разгоняли толпы и убивали неистовствующих людей на проспектах Тбилиси и Вильнюса в 1989 году. Журналисты (как известный Александр Невзоров) воспевали смелость и самопожертвование солдат. Они были вполне того достойны. Так же достойны, как немецкие герои под Сталинградом и русские герои в Берлине. Так же достойны, как американские ветераны вьетнамской войны.

Как можно было обвинять американских ветеранов, что они были героями грязной войны? В России ни у кого язык не поворачивался сказать своим солдатам, что они были героями грязных войн. Они бы оскорбились, и правильно сделали. Они боролись «за правду» в Риге и Вильнюсе, в Тбилиси и Грозном, Кабуле и Баграме. Факт остается фактом: они были настоящие герои, а необъявленные войны, на которых они сражались, были бессмысленны и отвратительны. Как теперь быть? Сама жизнь так повернулась, что не было возможности отличить героизм от преступления, а защиту «законности и порядка» — от такой вещи, как защита всевластия старой номенклатуры и новых олигархов.

Повторяю и подчеркиваю, что все основные ответвления и линии развития позднесоветской литературы занимались именно главной проблемой времени: проблемой заблудившегося сознания и запутавшегося человека. Чингиз Айтматов включает в свой роман «И дольше века длится день» (1980) известный вставной эпизод, где рассказывается о «манкурте» — человеке из восточной легенды, которого враги лишают памяти. Обеспамятевший убивает свою родную мать. И дело не в том, что он злодей. Просто он утратил меру, какой-то нервный центр, который определяет, где добро, а где зло.



Другой полуофициальный писатель 1970–1980-х годов Валентин Распутин в своих произведениях описывал ситуации одного типа: обычные и неплохие люди почему-то творят нечеловеческое зло. Они жгут деревню, которая должна быть затоплена водохранилищем («Прощание с Матёрой»). Они не бесы, не мерзавцы, но потеряли некие важные ориентиры поведения. Они работают во имя лучшего будущего, подрывая устои человеческого бытия, и не видят в том никакого противоречия. Люди как люди, а творят ужасные дела.

ОЛЬГА БУЛГАКОВА
СОН О КРАСНОЙ ПТИЦЕ
1988



ВАСИЛИЙ СИТНИКОВ
МОСКВА
1973

Повесть Фазиля Искандера «Кролики и удавы» (1982) представляет собой притчу-исследование о взаимоотношениях между жертвами и палачами. В тогдашнем коммунистическом мире не было более острой и болезненной темы. Мир «кроликов и удавов» в изображении Искандера оказывается единым и неделимым. Жертвы (кролики) нуждаются в палачах (удавах) и даже поощряют их. Собственно говоря, о такой внутренней связи между теми и другими давно известно в криминальной психологии. Но Фазиль Искандер делает еще один шаг по пути парадокса.

Сами кролики, то есть всегдашние жертвы, являются своего рода насильниками. Они настолько нуждаются в палачах, что прямо-таки

заставляют удавов быть по возможности более жестокими и кровожадными. Кролики — они тоже в некотором смысле удавы, а удавы — они еще немного и кролики, то есть жертвы своих жертв (которые принуждают палачей к жестокости).

На счастье Фазиля Искандера, его сочинение было воспринято обществом как философская притча, как мудрость Кавказа с восточным оттенком, и потому никто как будто не обиделся. Жертвы террора не узнали себя в искандеровских кроликах, которые имели в себе нечто от удавов. Что же касается советских удавов, то они, как известно, умных книжек отродясь не читывали, так что остались в неведении.

Маргарет Мид писала, что представления об относительности добра и зла, о всеобщей априорной виновности каждого человека издавна были свойственны российскому менталитету⁹. Эта черта, как говорили, коренится и в истории России, и в особенностях православной картины мира. Как бы то ни было, в России действительно очень распространено убеждение, что безгрешных людей не бывает, а человеку вообще не дано отличать добро от зла. Разные церкви и деноминации внушают подобные мысли своим подопечным, но в России указанные представления глубоко укоренились на бытовом уровне.

(Характерно, что две эпохальные религиозные картины русских художников XIX века — «Явление Мессии» Александра Иванова и «Христос и грешница» Дмитрия Поленова — посвящены именно главной мистической идее православной этики, то есть мысли о всеобщей виновности и необходимости всеобщего покаяния.)

В конце XX века интеллигенция чувствовала позади себя темный провал исторического ада и болезненно вспоминала о том, как работала машина уничтожения в годы террора. В то же время каждый прекрасно понимал, что никто не был на самом деле наказан за истребление миллионов людей и несправедливости по отношению к десяткам миллионов. В таких условиях все призывы к строительству правового государства оставались двусмысленными и неубедительными.

БЫТЬ ВИНОВАТЫМ И НЕ НАКАЗАННЫМ В ЭТОЙ СТРАНЕ БЫЛО ТАКИМ ЖЕ ОБЫЧНЫМ И ПРИВЫЧНЫМ ДЕЛОМ, КАК И БЫТЬ НАКАЗАННЫМ БЕЗ ВСЯКОЙ РЕАЛЬНОЙ ВИНЫ. Законные наследники и преемники тех самых институтов и властей, которые в недалеком прошлом осуществляли репрессии и террор, теперь объявили, что они собираются создавать гражданское общество и поддерживать власть закона.

Утраченность различий между человеком и зверем, смыслом и бессмыслицей, добром и злом — это основная тема литературных произведений Сергея Довлатова. В повести «Зона» (1968) мы прослеживаем эпизоды жизни заключенных и их надзирателей в одном из лагерей

1960-х годов. Мы обнаруживаем, что никакие разделительные линии там не работают. В лагере нет ни правых, ни неправых, ни злых, ни добрых. Как определил сам Сергей Довлатов, в этой повести рассказывается о том, что человек человеку есть все что угодно. Проявить благородство или оказаться мерзким гадом — и то и другое случается с любым человеком, притом случается непредсказуемо.

Писателю Анатолию Гаврилову принадлежит поразительный «Дневник подростка». Там записаны, в самых причудливых сочетаниях, романтические мечты советского юноши о подвигах во имя высоких идеалов и документальные отчеты о подлостях и гадостях реальной жизни. Герой Гаврилова вряд ли психопат или раздвоенная личность. Он — порождение советской системы, как и прочие персонажи ее финального этапа. Молодой человек мечтает о великом будущем и больших светлых делах. Мечты, свойственные юности. Но юноша занимается между тем ежедневными безобразиями и пакостями, и об этом он тоже пишет в своем дневнике. Он не видит разницы и не понимает закона «исключенного третьего». Он не может сам этого сказать, но безусловно верит в то, что герой и негодяй — это просто разные слова для одного и того же. Живая иллюстрация к западным теориям постструктурализма.

Среди последних, финальных литературных произведений советской эпохи необходимо назвать и повесть Михаила Кураева «Капитан Дикштейн» (1987). В ней рассказана история человека, который в полном смысле слова потерял себя. Во время Гражданской войны он смог выжить только за счет того, что выдал себя за другого человека и присвоил его документы. Вся дальнейшая жизнь прошла под чужим именем. Более того, «капитан Дикштейн» даже постарался по мере сил преобразиться и по возможности внутренне уподобиться тому, за кого он себя выдавал.

Но не получилось: прежнее Я было утрачено, а новое Я не сложилось. И человек оказался «промежуточным». Он ни то ни се. Он и сам не знает толком, что он такое есть и кем себя считать на самом деле. И тут следует видеть не курьез отдельной необычной судьбы, а судьбу человека в эпоху утраты идентичности. Человек двойственный, он по сути своей не может иметь определенных нравственных устоев. Он в любом смысле будет вечно «промежуточным».

Таким образом, литература позднесоветского времени повествовала, прежде всего, о душе человека, которому пришлось потерять себя, оказаться в таких условиях, когда невозможен принцип разделения смыслов и ценностей (жертва и палач, добро и зло, Я и не-Я и так далее). В изощренно философском варианте концепция утраты различий превращалась в эксперимент с языком изложения.

Принцип «равнобесмысленности языков» был воплощен Владимиром Сорокиным в романе «Тридцатая любовь Марины» (1981–1984). Его героиня изображается в трех разных контекстах и описывается в трех соответствующих языковых стихиях. Первый контекст и первая стихия — это сфера «высокой духовности». Героиня романа, талантливый музыкант, живет в мире музыки, а автор описывает высокие и глубокие духовные переживания от искусства Шопена, Бетховена и прочих композиторов. Мы даже готовы ему поверить. Но он нас морочит.

Описываемая им молодая женщина живет не только в сфере духовных интересов, но и в мире активного и многогранного секса. Она бисексуалка без комплексов, соблазняющая мужчин и женщин, а сцены ласк, соитий, соблазнов и оргий описаны языком типичного эротического романа, переходящего в язык порнографического чтива.

Третий пласт смысла, третье измерение жизни героини (и третий тип языка) есть советская жизнь и работа на заводе. Человек искусства, описанный языком виртуозного «искусствоведа», и человек сексуальный, описанный языком порнографической литературы, превращается в определенный момент в правильного, идейного советского человека. И тут идет в ход язык официальной публицистики хрущевского, брежневского и андроповского времени. Все штампы, все безжизненные стереотипы этого нечеловеческого языка (того языка, который внушал отвращение Иосифу Бродскому и вызывал саркастические настроения у Евгения Попова) воспроизведены Сорокиным с некоторым, можно сказать, мазохистским удовольствием.

Три слоя, три контекста культуры (первый — высококультурный и одухотворенный, второй — бульварно-эротический и порнографический и третий — идейно-советский) сменяют друг друга в процессе странствия героини по кругам ее жизни. И мы ясно видим, что языки равноправны. То есть для самой Марины, с ее музыкой, ее сексом и ее заводской жизнью, а также для ее создателя Владимира Сорокина нет большой разницы в смачных описаниях детского онанизма, лесбийских ласк, функционирования пениса, выразительности классической музыки и убийственно газетных фраз о выполнении плана, советском патриотизме и преступлениях империализма.

Писатель работает с разными языками описания. Это все просто слова, знаки, которые можно тасовать как угодно, и никакой ответственности за это не будет. Налицо полная демократия посланий и языков. Нет среди них высших и низших, плохих и хороших. Означаемого нам не найти, полагал Деррида, так что остается работать с одними только знаками.



АНДРЕЙ ВОЛКОВ
АВАРИЯ
1977

Искусство кино, подобно литературе и живописи, изображало вселенную утраченных различий. Это относится к тогдашним корифеям кино, как Андрей Тарковский или Кира Муратова, и к мастерам более поздних поколений. Очень показателен в этом отношении муратовский фильм «Астенический синдром» (1989).

Изображены как бы почти документально снятые сцены из обыденной жизни человека 1980-х годов. (Есть и чисто документальные вставки.) Но эта жизнь скорее похожа на некий «тот свет». Она отмечена тягостной нескончаемостью и мучительной перепутанностью однообразного и вечно повторяющегося нехорошего сна.

Люди толпятся и толкуются на своих тесных жизненных пятачках. Они разговаривают, идут по делам, заняты житейскими заботами или ничем не заняты. Но они всегда словно придавлены чем-то. Они пытаются жить настоящей жизнью, то есть любить и дружить, работать и веселиться, думать и открывать неизвестные горизонты. Но ничто не в радость. Главный герой фильма Муратовой страдает астеническим синдромом. Ему ничто не интересно, он засыпает на ходу, и ему не хочется участвовать в жизни и вдумываться в ее дела и повороты. Ему хочется отвернуться и подремать.

Поэтому ему всегда все равно, кто прав и кто не прав, кто глуп и кто умен. Но не только он такой безразличный и больной. Все вокруг него тоже такие. Здесь кого ни возьми — всем все безразлично. Поэтому добродушие без всяких видимых причин переходит в злобу, но злоба бессильна и кончается слезами, ибо нет сил злиться по-настоящему. Тут плачут, лгут напропалую, а над любимым человеком издеваются. Не из принципа, а просто всем все равно. В потерянном мире всеобщей астении никому не дано знать, что такое ум и что такое глупость, чем отличается сила от слабости, справедливость — от несправедливости. Любить, не любить, посочувствовать, издевательски посмеяться — какая разница?

Герои фильма Валерия Пичула «Маленькая Вера» (1988) — обыкновенные маленькие люди южнорусского или восточнукраинского городка. Они представляют разные подвиды запутавшегося и «неописуемого» человека. Здесь и хулиганствующие юнцы, и вращающаяся в их обществе главная героиня с ее своеобразным легким безразличием к каким бы то ни было проблемам и делам людей. И, разумеется, роди-

тели — выпивающее и скандалящее семейство. Они вроде бы не чудовища, и окружающая жизнь вроде бы не так уж и ужасна. Не война тут, не катастрофа, нет ни голода, ни расстрелов. Здесь работают, хотя и без удовольствия, и отдыхают, хотя и варварским образом. Имеются родной дом (правда, нищий и недружный), и друзья (пусть и сомнительные). Тягостная, муторная атмосфера этого существования обусловлена тем, что тут ни у кого нет ясных координат и правил жизненного поведения. Тут запросто делают гадость другу или незнакомому человеку, а в следующий момент никто о том и не вспомнит. И совершить что-нибудь доброе и бескорыстное так же легко и естественно, как и напакостить ближнему своему.

Здесь как будто никому невдомек, что можно выбирать линию жизни. Например, не воровать, не хамить, не врать. Или наоборот, воровать, хамить и врать. Здесь то воруют и врут, то не воруют и не врут. По какому именно алгоритму это происходит, невозможно вычислить. Скорее всего, по закону случайности. У этих людей нет альтернативы, они не выбирают себя и свою жизнь. Отсутствует система координат.

Муратова и Пичул исследовали обыденную жизнь и обнаружили там лабиринт утраченных различий. «Физиология быта» оказалась в кинематографе 1970–1980-х годов весьма беспощадной и пессимистичной, чтобы не сказать, апокалиптической.



СВЕТ НАДЕЖДЫ

Василий Розанов писал в своем «Апокалипсисе» 1918 года, что Россия сможет возродиться к новой жизни, но это произойдет лишь после того, как она погибнет окончательно и превратится в «вонючее пустое место». Это было национальной версией той философской мысли, которую позднее сформулировал Хосе Ортега-и-Гассет в более общем виде: смысл и перспектива бытия могут открыться человеку лишь тогда, когда он убедится в неизбежной бессмысленности и бесперспективности своего существования. Надежда возникает только по ту сторону безнадежности.

Без понимания специфики эсхатологического сознания нам нечего и думать о понимании крупных достижений русского искусства. Возникшие в 1913–1915 годах мистические произведения Кандинского и Малевича воплотили именно радикальный миф о гибели–спасении. Оба пытались выразить идею «мирового распада» и «финальной точки бытия», но не в том смысле, что всему конец и больше ничего на свете не будет, а совсем в другом смысле: конец одного бытия обязательно является началом иного.

Кандинский добивался этого результата с помощью неистовых цветоцветовых потоков и вольной игры беспредметных значков. Малевич шел к цели, внося в абрис и окраску своего «Черного квадрата» небольшие, но очень значимые неправильности и деформации. Он хотел превратить мертвую и статичную форму квадрата, это «надгробие бытия», в форму оживающую, колеблющуюся, изнутри теплеющую. А следовательно, он видел в ней некое обещание будущего.

В трагическом и безнадежном творчестве Анны Ахматовой советского времени именно эсхатологическая идея выражена с исключительной ясностью и прямотой:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло.
Все голодной тоскою изглодано.
Отчего же нам стало светло?

Тут логика такая, что «погибелью спасемся». Однако надо напомнить о том, что такое эсхатология.

ИРИНА СТАРЖЕНЕЦКАЯ

ВЕСНА

Правая часть триптиха

1989

Фрагмент



АНДРЕЙ КОЛКУТИН
 СТАРУХА
 1988

Она представляет собой часть богословия и философско-религиозной метафизики и связана с идеей «конца света» и Страшного суда. Заметим, что в «Откровении Иоанна Богослова» суд Божий в конце времен является страшным разве что для грешников, но не для праведников. Он окончательно воздает всем

по заслугам, то есть восстанавливает высшую справедливость навеки. Эсхатология вовсе не утверждает, что жизни земной придет конец и всем нам будет очень плохо. Она занимается вопросом о конечности земного бытия в его известном варианте и о наступлении иного бытия, когда будут «иная земля и иное небо».

Другими словами, тупик и конец, смерть и распад обозначают по логике эсхатологического мышления лишь «промежуточный финал» бытия и одновременно — переходный момент и радостное предвестие иного, лучшего состояния мира. Поэтому, между прочим, так нелепы суждения критиков и журналистов, которые с отвагой неведения прилагают слова «апокалипсис» и «эсхатология» (считая их притом синонимами) к разного рода «чернухе», то есть литературе, кинематографии и отчасти живописи, где фигурируют какие-нибудь особенно жестокие, низменные и страшные сцены, мотивы или персонажи. Но эсхатологическое искусство не бывает дешевым и бульварным.

Для простоты будем разделять две позиции художников. Одна позиция сводится к апокалиптической картине мира (то есть изображению «конца света»). Другая позиция обращена к явлениям эсхатологического плана. Последние подразумевают перспективу спасения, перемены судьбы, «оптимистическую трагедийность». Гибель без надежды на спасение и гибель как залог спасения — таковы две соседствующие друг с другом, но в то же время принципиально различные концепции.

Фильмы Александра Сокурова «Одиноким голос человека» (1978–1987) и «Скорбное бесчувствие» (1983–1987) показывают жизнь как некое подобие загробного существования. Это видно по пластике, ритмике смены кадров, по движению рассказа. Особенно показательны специфические вставки: бесконечно долгие, нескончаемые и мучительные сцены опустошенной и абсурдной жизни людей. Копшатся искаженные, изломанные или раздутые фигурки людей, исполняющих свои привычные дела, но сделавшиеся на экране бессмысленными или неживыми.

Иногда эти персонажи вообще как будто не умеют членораздельно говорить. Единственное, что у них осталось, это жалкие страдающие тела. Им не бывает покойно или хорошо. Они то вожделяют, то страдают от ран или болезней, то мучаются от жары, то как-нибудь иначе испытывают неприятности. Но они не умеют внятно сказать о том, как им нехорошо или почему им нехорошо.

В 1989 году Сокуров распрощался с советской жизнью коротким фильмом «Соната для Гитлера». Он состоит из одних и тех же повторяющихся эпизодов, взятых из официальной кинохроники нацистов. Трудно представить себе более убедительное изображение конца истории,



ДМИТРИЙ
КРАСНОПЕЦЕВ
КОМПОЗИЦИЯ
СО СЛОМАННОЙ
ВЕТКОЙ

1988

конца времени, полного тупика существования. Словно заклинило механизм. Движение времени пошло по кругу. Снова и снова мельтешит обезумевшая от восторга толпа, печатают шаг штурмовики, жестикулируют вожди и лучезарно улыбаются девушки. Советский зритель прекрасно понимал, что речь идет не только о гитлеровской Германии, но и о сталинской империи и советской системе. Выхода нет, обезумевшая история кружится на месте. Кинофильмы о «конце света» составили большую линию развития киноискусства Советского Союза в последние годы существования режима. Такие фильмы снимали Константин Лопушанский («Письма мертвого человека», 1986), Сергей Овчаров («Оно», 1989), Олег Тепцов («Посвященный», 1989).

Апокалиптические постановки умножились в театральном искусстве тех лет. Здесь мы не станем вдаваться в детали и подробности и просто напомним о таких известных работах, как постановки Романа Виктюка «Мелкий бес» и «Служанки», или чеховская «Чайка», претворенная в забавно-страшноватое зрелище Юрием Погребничко. В литературе апокалиптическая линия раз-

вития представлена творчеством такого крупного поэта, как Иосиф Бродский. Он был выслан из Советского Союза в середине 1970-х годов, но и в Америке продолжал разрабатывать ту тематику, которая всегда была в центре его внимания. Поэзия Бродского есть своего рода *Summa Apocalyptic*. Как бы подражая древнеримскому поэту или переводя с латинского, он описывает распад и гибель огромной обреченной империи, используя классические поэтические размеры. Бродский посвящает философскую поэму утонувшей девушке. Пишет о смерти маршала Жукова и королевы Марии Стюарт. Сочиняет гротескную, иронически стилизованную историю в духе Жюль Верна о моряках проглоченного гигантским осьминогом корабля, поселившихся в чреве чудовища. Можно видеть в том политическую аллюзию на жизнь советских людей в чреве монстра, но можно обойтись и без этого.

И нечестивая обреченная империя, и жизнь людей в желудке гигантского осьминога, да и повседневный быт обычных людей — все это в глазах Бродского суть разновидности преисподней или варианты предсмертного состояния. В стихотворении «Холмы» человек идет на прогулку и неожиданно погибает нелепой смертью. Вероятно, для Бродского не бывает случайных смертей или жизни без ощущения смерти. Идешь погулять — тогда будь готов к тому, что ты не вернешься домой.

Временами Бродский пытался найти некое оправдание и освящение для того всевластного инстинкта смерти, который пронизывает его стихи. Но в таких случаях получались крайне двусмысленные строки, как в его «Стихах о зимней кампании 1980 года», посвященных ужасу и кровавому позору афганской войны:

Слава тем, кто, не поднимая взора,
шли в абортарий в шестидесятых,
спасая отечество от позора.

«Танатологические» особенности творчества Бродского вызывали со стороны критики самые радикальные отклики. Его поэзия описывалась иной раз как подлинный голос «с того света». «Говорят, если человек отравился цианистым калием, то он кажется нам мертвым, но еще около получаса глаза видят, уши слышат, сердце бьется, мозг работает. Поэзия Бродского есть в некотором смысле запись мыслей человека, покончившего с собой»¹⁰.

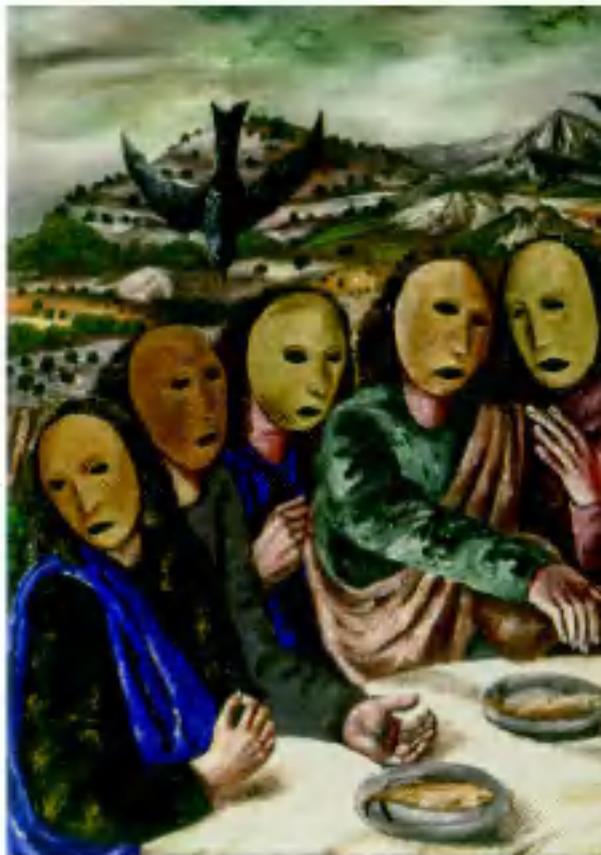
Ярко выраженные апокалиптические элементы налицо в литературе Айтматова и Распутина, Мамлеева и других. Но все же в литературе позднесоветского этапа более сильно была развита другая линия, эсхатологическая. Конец, тупик, провал индивидуальной жизни или общественной системы обозначал для художников такого типа некую надежду за гранью безнадежности.

Ключевой фигурой поздней советской культуры был Владимир Высоцкий — поэт, актер и певец. Он умер в 1980 году, однако его личность, его песни и стихи, образы его героев на сцене и киноэкране продолжали играть свою роль после ухода из жизни замечательного художника. Его ключевая тема — смертельная борьба на краю гибели на поле боя, в горах, на море, в лесу, при дворе средневекового монарха или вообще где угодно. Речь всегда идет о том, как человек бесстрашно сражается за жизнь и достоинство против непонятных и пугающих нечеловеческих сил. Герои Высоцкого, эти стопроцентные плебеи (притом изрядные хулиганы), подлинно аристократичны в том смысле, что придерживаются рыцарского кодекса чести. Они никогда не стремятся спастись, выжить или одержать верх над врагом любой ценой. Они согласны побеждать и жить только совершенно определенной ценой — соблюдая законы

товарищества и этики честной борьбы. Чаще всего им обеспечена неудача и гибель. Но они готовы погибнуть, эти честные бойцы. В самой их гибели — залог победы и торжества, ибо они преодолевают животные инстинкты ползучего выживания. Искусство Высоцкого провозглашало неотвратимость гибели любого истинного, гордого, умного и достойного человека. Но оно же утверждало торжество основного закона жизни бойца, «профессионала риска». Верность, бесстрашие, взаимопомощь представляют собой перспективу «жизни по ту сторону гибели», что и составляет главное достояние обреченного героя. И потому герой песни, фильма или спектакля на свой лад веселится и «гуляет».

Русская литература эпохи Блока, Розанова, Андрея Белого пророчила наступление Апокалипсиса. Литература эпохи Булгакова и Пастернака, Ахматовой и Мандельштама описывала наступление полной власти «иного мира». Позднесоветская литература, то есть литература Венедикта Ерофеева, Владимира Войновича, Евгения Попова, Вячеслава Пьецуха, Татьяны Толстой, описывает уже «конец конца» и «смерть смерти». Звучит смех, ощущается облегчение.

Книги Евгения Попова в высшей степени эсхатологичны. Главным произведением мастера в позднесоветское время была «Прекрасность жизни». Эта пестрая книга наполовину состоит из цитат, почерпнутых из советских газет с 1961 по 1985 год. Перед нами портрет позднесоветской цивилизации, составленный неофициальным литератором из фрагментов, взятых из официальных источников. Это портрет неживого лица. Газетный «недоязык» омертвляет все предметы, к которым прикасается. Деревянными и неживыми словами здесь пишут не только о героическом труде и мудрости ленинской партии. Даже письмо девушки из провинции, которая описывает трудности и проблемы своей жизни, обескровлено. Слово не человек писал, а «инопланетная сущность», не понимающая людей и не интересующаяся ими. Иосиф Бродский точно определил советский официальный язык как «язык человека, который убыл». Мы в царстве нежити.





Но странным образом эта словесная жуть и нежить, собранная в книге Евгения Попова, не отнимает у нас надежды. «Прекрасность жизни» — это книга о том, что советским людям следует осознать полную безнадежность своего положения, и тогда станет понятно, что надежда все равно сохраняется. Тут чисто эсхатологическая логика, розановский ход мысли. Только дойдя до предела распада и бессмыслицы, можно ощутить, что дальше хода нет, дальше будет что-то иное, а следовательно, пора воспрянуть духом. Эти обещания «новой земли и нового неба» возникают в этюдах и новеллах Попова, которые открывают и заканчивают каждую главу.

Достаточно привести только один пример. Одна из новелл книги Попова называется «Светлый путь». Сюжет прост. Человек приехал

НАТАЛЬЯ НЕСТЕРОВА
ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ
1990



МАКСИМ КАНТОР
В БОЛЬНИЦЕ
(ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ)

1993

отдохнуть в южный городок на берегу Черного моря. На душе тягостно. Он читает советские газеты, и оттого на душе становится еще муторнее. Он идет на берег моря подышать воздухом и находит там мертвого дельфина. Это существо недавно жило в свободной стихии, а теперь гниет в песке. Тут рассказчик еще более падает духом и бредет назад, через улицы с бодрыми плакатами, садиками, гаражами, женщинами с золотыми зубами, алкоголиками и прочими приметам советской действительности.

Уже ночью, словно кто его гонит, бесприютный и измаявшийся человек снова выходит на пустынный берег моря, и здесь его посещает видение. Ему чудится, что он видит всю страну, от Москвы до Чукотки, а на том месте, где погиб дельфин, стоит солдатский обелиск со звездой, а на нем надпись: «Здесь лежит неизвестный дельфин, друг человечества». Мистическое видение возникает перед читателем под некоторый характерный смешок вечно скептического рассказчика, но это вовсе не балаган. Что могло погибнуть, развалиться и потерять

всякий смысл — то уже давно погибло, развалилось, потеряно. Общество протухло, страна провалилась, человеку никакой жизни нет. Следовательно, впереди будет свет. Дошли до самого конца, дальше уже, как говорится, ехать некуда, и — смеемся. Мы воспряли духом и приободрились. На празднике должен звучать смех. Этот момент очень верно отмечал мыслитель Михаил Бахтин в своих исследованиях гротеска, низовой культуры и карнавального смеха.

Рядом с Высоцким и Евгением Поповым здесь приходится называть такого «подпольного человека» новой прозы, как Венедикт Ерофеев. Его повесть «Москва—Петушки», написанная в 1970-е годы, состоит из сцен, взятых из жизни потерянного и отверженного человека, неприкаянного интеллектуала-алкоголика. Его трагикомическое существование неотвратимо ведет к гибели. Бродяги из книги Ерофеева не боятся смерти. Ее и не надо бояться. В этом абсурдном мире «советской преисподней» можно спастись только собственной гибелью. Алкаши и со-

мнительные личности пытаются уйти от муки и наваждения «нормальной» советской реальности с ее лагерными порядками и понятиями. Из этого царства без вины виноватых, вечно опекаемых и ежеминутно наказуемых или подавляемых людей можно вырваться, по Ерофееву, посредством безумия, затуманивания рассудка и пребывания в мире гротескных и потешных фантазий. Так и достигается неподражаемое абсурдное просветление то ли на краю могилы, то ли за этим краем.

В ерофеевском рассказе «Василий Розанов глазами эксцентрика» имя русского мыслителя не случайно выведено в заглавие литературного произведения. Здесь повествуется о том, как рассказчик пытался лишиться себя жизни. Не хочет он больше этой жизни, он сыт по горло. Но ничего не получается. Топиться и вешаться он не желает. Бедняга ищет у своих приятелей более возвышенные и романтические орудия самоубийства, то есть пистолет или яд, но находит другое: книги Василия Розанова. И по-

лучается так, что пресловутая «духовная отравка» знаменитого и опасного философа становится для отчаявшегося неудачника живой водой и спасением.

Безжалостный и пронизательный Розанов научил человека смеяться и не придавать значения мерзостям «вонючего пустого места», то есть зашедшей в тупик России. Урок не проходит даром. Скулящий интеллигент на глазах превращается в веселого бойца, оружием которого теперь будут смех, издевка и полное неверие в обещания.

Смесь хохота с веселыми проклятиями в адрес мертвой жизни, зашедшего в тупик общества и провонявшей власти заполняет самые яркие и живые произведения литературы последних лет существования советской системы. Можно было бы упомянуть рассказы Татьяны Толстой (в частности, «Лимпопо» и «Сомнамбула в тумане») или повесть Вячеслава Пьецуха «История города Глупова в новые и новейшие времена», эту смешную историю безнадежного города и доведенного до ручки, но смеющегося народа. Но здесь следует сказать несколько слов о поэзии и поэтах.



ВЯЧЕСЛАВ КАЛИНИН
ПОМИНКИ
1974



ОСКАР РАБИН
НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ
1964

Основательная разработанность адской и апокалиптической тематики не может считаться неожиданностью в поэзии позднесоветского времени. В конце концов поэзия училась на примерах Ахматовой и Заболоцкого, Мандельштама и Бродского. Своеобразная и характерная черта многоликой поэзии 1970–1980-х годов состоит в том, что она много говорит о рождении надежды из полной безнадежности. Иначе говоря, от апокалиптики поэзия движется в сторону эсхатологии.

Мысль о новом начале и грядущем спасении является у Олега Чухонцева и Юрия Арабова, Ирины Ратушинской и Бахыта Кенжеева. Младшие поколения «концептуальных» поэтов с особенной откровенностью и беспощадным хохотом изобразили полный апокалиптиче-

ский распад и тупик прежней жизни. В поэме Виктора Коркия «Сорок сороков», посвященной историческим судьбам страны, описывается «рай без окон и дверей, где все — рабы своей свободы». Другими словами, никаких дальнейших перспектив не имеется, или, как сказано в одном из стихотворений того же поэта, уже с небес свешивается Конец Всего. Здесь перед нами Апокалипсис, то есть момент катастрофы. За нею, однако же, следует очищение, возрождение, «новая земля и новое небо».

Известное стихотворение Владимира Салимона повествует о том, как исчезают во тьме все следы советской жизни, а в конце концов останусь я с Господом Богом
среди ядовитых руин.

Иначе говоря, речь идет о том, что даже среди «ядовитых руин» можно найти спасение, если остаться там вместе с Богом. Посреди лабиринта, в тупиках абсурда и даже «среди ядовитых руин» можно услышать музыку рая и спасения, увидеть свет надежды.

В фильме Киры Муратовой «Астенический синдром» есть как будто странный и весьма примечательный эпизод: довольно неприятная и отталкивающая женщина, о которой ничего хорошего, казалось бы, нельзя и подумать, берет в руки трубу и играет. Звучит музыка, причем прекрасная. В более массовом (или «попсовом») варианте та же самая идея «прихода музыки в грешный мир» воплотилась в фильме Сергея Соловьева «Асса». Из грязи и крови омерзительной и запутавшейся жизни возникает, неизвестно по какой причине, песня Бориса Гребенщикова о райских садах. Она обещает нечто несбыточное, ибо мир лжи и притворства, насилия и предательства наверняка не отпустит никого из своих когтей. Но музыка звучит.

Надежда на выход из тупика истории, на обретение «отчего дома» очевидна в одном из наиболее выдающихся произведений позднесоветского кинематографа — в фильме Вадима Абдрашитова «Парад планет» (1984). Трое обычных мужчин из обычного города оставляют свои обыденные дела и едут на военные сборы. Они офицеры запаса, и вот они якобы воюют, и стреляют по танкам «условного противника», и по-мальчишески радуются этой игре в войну, которая освободила их на несколько дней от постылой повседневности.

Но согласно сценарию учений их батарея условно погибает. Из штаба сообщили, что батарею условно накрыла условная ракета, никто в живых не остался, всем спасибо, и по домам. Как будто все происходит понарошку, но оказалось, что не совсем так. Они не заметили, но условная гибель каким-то образом привела их в мир иной.



АНАТОЛИЙ КОМЕЛИН

ПТИЦА

1990

По пути домой трое мужчин забредают в странный городок, где живут одни только девушки и вдовы, — то ли это поселок при ткацкой фабрике, то ли на самом деле тот свет, где обитают тени женщин, потерявших или не нашедших своих мужчин. Начинается странствие по иному миру, и трое странников обнаруживают себя в доме престарелых. Но его обитатели — не просто забытые всеми старики и старухи, которые доживают свой век. Мы оказываемся в Доме с большой буквы, и здесь обитают те, кого следует без всякой натяжки называть праотцами.

Герои фильма, и зрители вместе с ними, начинают изумленно соображать, куда же они попали. Никаких сомнений не остается, когда вместе с другими обитателями Дома они видят редкое таинство Вселенной. Случается «парад планет», и собравшиеся вместе предки и потомки наблюдают величавую процессию небесных тел.

Мы заглянули в Вечность и просторы бесконечной Вселенной. Затем вместе с нашими странниками мы возвращаемся в город, к обычным делам обычных людей. Но прежде

того нам было дано увидеть Дом наших предков и заглянуть в просторы мироздания. Мы поняли, что жизнь в наших городах — всего лишь одна из мимолетных граней бытия. Тут мы пребываем в асфальтовом мешке и бензиновом чаду, в суете жизни, тут мы подчинены воле и власти важных и высоких лиц, и все такое прочее. Но самым неожиданным образом доводится нам подчас, если повезет и если мы готовы к этому везению, встретиться с предками и увидеть таинственные знаки на небесах.

«Парад планет» очень ясно, хотя и в метафорической форме, рассказывает о том, как следует понимать преисподнюю и смерть и как ожидать света и спасения. Насколько важны были для кинорежиссеров размышления на эти темы, видно из того факта, что крупнейшие мастера тех лет посвящали свои усилия именно этим проблемам. Вспомним фильм Ларисы Шепитько «Восхождение» (1976) или работу Тенгиза Абуладзе «Покаяние» (1984).

В 1979 году Андрей Тарковский снял фильм «Сталкер». Там рассказана фантастическая и авантюрная история. Трое героев фильма представляют разные классы, типы и «подвиды» человеческого рода. Вместе они отправляются исследовать загадочное место на земле. Там происходят непонятные явления и действуют некие неизвестные законы бытия. Разумеется, мы не будем пересказывать сюжет фильма, созданного по мотивам повести братьев А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине». Суть дела в том, что где-то существует таинственная Зона, то

есть такой особый уголок планеты, где проявляются неведомые силы, не подвластные человеческому уму.

Зона напоминает о том месте, которое в мифологиях людей именуется Раем. В главной точке Зоны находится заброшенный дом, а в нем чудесная комната, где исполняются самые сокровенные и истинные желания человека, сумевшего туда попасть. Но лишь очень немногие счастливицы добираются до комнаты, ибо сначала нужно пройти через ужасы и угрозы настоящей преисподней. Там непредсказуемые смертельные ловушки и невнятные опасности.

Путешествие через круги ада к блаженству рая описано еще в великой поэме Данте. Но Тарковский показал очень необычный рай. Главная странность и центральная проблема фильма «Сталкер» — это сама «комната благодати». Пришельцу даруется исполнение желаний. Однако этот чудесный и поистине божественный пода-

рок означает для большинства удостоенных его не что иное, как самую страшную угрозу. Ведь исполняются глубинные, то есть чаще всего скрытые надежды и мечты человека. Они даже не осознаются теми, кто их лелеет. Исполняются страшные и бесчеловечные желания. И здесь беднягу ожидает самая жестокая мука. РАЙСКОЕ МУЧЕНИЕ — вот какую вещь показал Тарковский. Сам рай есть место неотвратимого наказания. В итоге всех усилий по спасению получается окончательная погибель. Надо быть изначально святым или, по крайней мере, очень совершенным человеком, чтобы действительно спастись.

Мастер кино с редкостной силой изобразил это странное место, Зону, где сливаются воедино мифический рай и мифическая преисподняя. Сама награда исстрадавшемуся человеку здесь оборачивается чаще всего наказанием и мучением. Понятно, что речь идет не только о советской реальности или русской жизни. Но несомненно, что исторический опыт Советского Союза стоит за образами и проблемами Тарковского. Не стерлась ли граница между адом и раем — словно спрашивает нас художник, готовый задавать самые опасные вопросы: как общество двигалось к своему концу и приближало свою катастрофу, как люди



АНАТОЛИЙ КОМЕЛИН

КРОНА

1981



ВИКТОР ПОПКОВ
РАБОТА ОКОНЧЕНА

1972

видят свою гибель и каким образом они тем не менее пытаются вообразить спасение, искупление и свет.

Мы приближаемся к самой, быть может, существенной проблеме искусства и культуры Советского Союза на финальной стадии развития: проблеме эсхатологического воображения художников. В средоточии этой проблематики именно искусство Тарковского занимает одно из центральных мест.

Искусство этого мастера сосредоточено на проблемах «человека погибающего» и «существования в преисподней». В его знаменитых фильмах 1970–1980-х годов особый смысл имеет изображение разрушенного, оставленного и запущенного мира. Развалины, замшелые камни, лужи и канавы, зарастающие травой, распадающийся и врастающий в землю хлам технической цивилизации, пустые нежилые улицы — эти и подобные мотивы появляются перед глазами зрителя с многозначительной настойчивостью. Режиссер видит (то есть хочет видеть) эти вещи прежде всего тогда, когда снимает свои фильмы в России, Италии и Швеции.

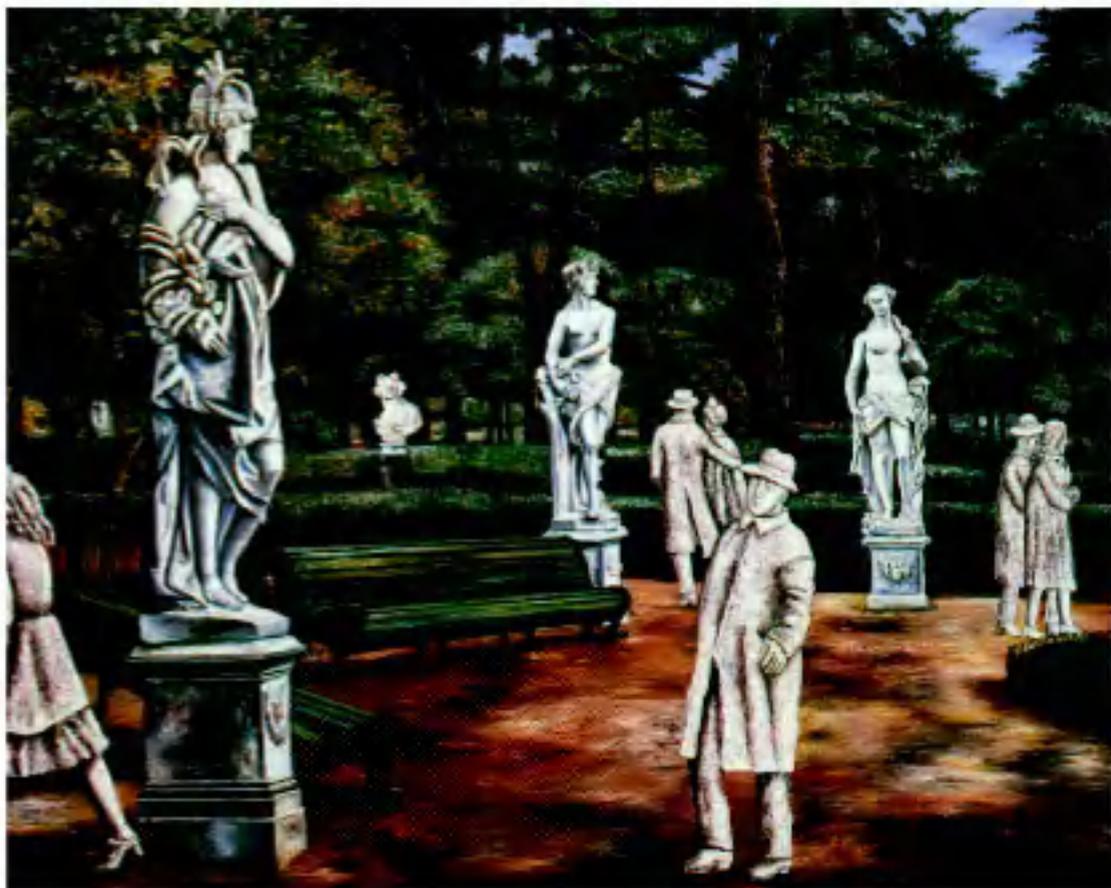
Но он не просто живописатель заката жизни и распада общества. Он был подлинно эсхатологическим художником. С его героями случаются разные (как правило, нерадостные) истории, и все они приближаются к пределу отчаяния и безнадежности. Но тут происходит неожиданное. Откуда-то возникают напоминания о свете надежды и новой жизни.

Чтобы выразить эту идею, Тарковский чаще всего прибегает к общепонятным универсальным символам. Это «древо жизни», мать и дитя, «возвращение блудного сына». Но самым существенным и значимым символом для мастера является символический Дом. Имеется в виду и конкретный отчий дом, и чаемый дом предвечного Отца. В фильмах «Солярис» (1972), «Сталкер» и «Жертвоприношение» (1986) мы наблюдаем попытки вырваться из «обиталища обманов», то есть из преисподней, и вернуться в дом Отца. Потерянный человек ищет дорогу к надежным истинам, которые светили ему в детстве, а затем почему-то угасли.

«Ностальгия» (1983) заканчивается чудесным видением. Далекий и неказистый русский дом детства, о котором герой тоскует в своих странствиях по волшебной и искусительной Италии, грезится ему, но этот «русский дом», оказывается, стоит среди руин величественного древнего храма, а с неба Средиземноморья вдруг идет крупными хлопьями обильный и почти сказочный русский снег.

В изобразительном искусстве 1960–1980-х годов сильнейшим образом представлены тема гибели и тема «спасения гибелью».

Об этом почему-то мало говорят, но позднесоветское искусство постоянно изображало своего рода «конец света». Это очевидно



НАТАЛЬЯ НЕСТЕРОВА
ЛЕТНИЙ САД
1982

во всех регистрах и на всех уровнях неофициального и полуофициального искусства — от полотен Олега Целкова и Дмитрия Краснопевцева до картин Виктора Попкова и Натальи Нестеровой. История эсхатологических идей обладала здесь своей динамикой.

До 1968 года в разных линиях развития искусства создавались утопические мечтательные видения о гармонии, счастье, духовном просветлении. В различных стилевых формах работали в этом направлении и Дмитрий Жилинский, и Владимир Вейсберг, и кинетисты из группы «Движение», и Таир Салахов, и Михаил Шварцман, и Дмитрий Плавинский. В 1968 году советские танки вошли в Прагу и положили конец мечтам о переменах в СССР и странах-сателлитах. В течение нескольких

лет после того живопись Советского Союза была полна ужаса и депрессии, гротеска и горькой иронии.

В 1972 году Виктор Попков написал картину «Работа окончена». Художник изобразил себя самого или очень похожего на себя человека, лежащего на диване в мастерской после трудного дня и тяжелой работы. Но бытовая фабула в данном случае — лишь повод для метафоры. Человек на диване мучительно и неудобно скорчился во сне, очень похожем на сон вечный. Он словно уже готов к тому, чтобы его бросили в братскую могилу. Огромные призрачные силуэты ночного города видны сквозь окно, и комната окутана сероватыми тенями, паутиной пыли и заброшенности. Это уже почти что склеп для покойника.

В тогдашней Москве 1970-е годы прошли под знаком искусства так называемых «се-

мидесятников». Это были Татьяна Назаренко и Андрей Волков, Наталья Нестерова и Ольга Булгакова. У них были единомышленники в разных точках большой страны — от Таллина до Ташкента. «Семидесятники» изображали странный и небезопасный мир, населенный персонажами, напоминающими манекены или призраки. Их искусство было отмечено атмосферой тягостного сновидения или замогильного существования. То ли живая нежить, то ли неживая жизнь царапали глаз и навлекали на этих художников неудобольствие и неприятности сверху.

Нестерова в течение многих лет повторяла в своих картинах сюжеты «завтраков» и «прогулок». Их бытовизм тоже скрывал собой вполне ясное иносказательное послание. Даже в роскошных гурзуфских видах с прогуливающимися и закусывающими отдыхающими не было никакой радости бытия. Нестерова всегда проявляла живейший интерес к народному искусству, примитиву и примитивизму. Но в странностях, нелепостях и корявостях жестов, лиц, самой живописной фактуры всегда был некоторый перебор. То там слишком много симметрии и деревянной правильности, то, наоборот, слишком много асимметрии и все построено криво и наперекосяк. Бросаются в глаза толстые пальцы героев, а также их волосы, словно написанные шваброй. Здесь не простодушие примитива, а горький гротеск столичного интеллектуального искусства.



НАТАЛЬЯ НЕСТЕРОВА
ДОМ СО ЛЬВОМ

1980



ТАТЬЯНА ЯБЛОНСКАЯ
ВЕЧЕР.
СТАРАЯ ФЛОРЕНЦИЯ
1973

Беззаботный быт заявлен в сюжете, а в живописи Нестеровой мы видим, скорее, глубокую меланхолию от невозможности обрести простые радости жизни.

Художники научились вполне доходчиво высказываться эзоповым языком метафорического полуреализма. Нечто мучительное и тягостное, безнадежное и давящее было в искусстве «семидесятников». Это можно сказать о «Казни народовольцев» Татьяны Назаренко, о картине Волкова «Авария», о бытовых картинах Татьяны Насиповой и многих других произведениях тех лет.

Своим чередом возникли новые устремления: показать преисподнюю бытия, но не такую, в которой утрачена всякая надежда, а такую,

в которой, как сказано в Писании, **СВЕТ ВО ТЬМЕ СВЕТИТ, И ТЬМА НЕ ОБЪЯЛА ЕГО**. Прежде всего появились «музейные» и «храмовые» аллюзии. Художники, ощутившие крах своих надежд, нуждались в ястре спасения, в противовесе постоянному ощущению глубокого неблагополучия и надвигающейся катастрофы. Духовное и художественное наследие досовременных эпох и классика музейного искусства всех времен и народов превратились в прибежище и точку опоры. Музей стал своего рода храмом истин и ценностей не для одного только Жилинского. София Вейверите в Литве и Татьяна Яблонская в Украине, художники Урала, Сибири и Узбекистана погрузились в воспоминания о Возрождении, о духовных исканиях барокко и классицизма.

И наконец, на плечах «шестидесятников» и «семидесятников», в тесном взаимодействии с авангардными языками искусств в наше искусство вступили новая сакральная живопись и пластика. Точнее сказать, к прежде немногочисленным искателям «дороги к храму» теперь присоединилось довольно многочисленное и убедительно талантливое сообщество молодых художников.

Среди мастеров нового сакрального искусства с самого начала привлекали внимание живописец Ирина Старженецкая и скульптор Анатолий Комелин — семейная пара, которая соединила в своем творческом и жизненном союзе основные виды искусства и главные пути приближения к сакральной тематике.

Старженецкая двигалась в этом направлении главным образом через многочисленные портреты и автопортреты 1970-х и 1980-х годов. Они парадоксальные, странные и беспокойные, построены на острых ракурсах и перекосах формы, на деформациях и срезках фигур. Почти физически ощутимы настойчивые вопросы молодой художницы: люди, что же такое с нами происходит? Как нам жить дальше? Она не оставляет попыток найти ответы на свои вопросы, жадно читая книги и погружаясь в мир художников XX века. Она сама утверждает в своих автобиографических набросках, что особенно сильное впечатление произвели на нее книги Джеймса Джойса, картины Жоржа Руо, пластика Дмитрия Шаховского и Андрея Красулина¹¹. Перечисление имен само по себе знаменательно.

Ответы на вопросы появились своим чередом. В 1983 году написан «Портрет Павла Никонова». Темноликая застывшая фигура, сдвинутая вбок, напоминает изображения на древних иконах или фресках, а на заднем плане мерцает и светит какой-то огонь. Сочетание темной фигуры и таинственного свечения в фоне сразу наводит на мысль, что мучение и беспокойство художницы подходят к концу. Период «взывания из бездны» завершается обретением света.



ИРИНА СТАРЖЕНЕЦКАЯ

ПРИСТАНЬ

1971

на небе вообще состоят из имматериальной, но могучей заряженной субстанции, которая светит нам.

Приход Анатолия Комелина к сакральному искусству и эсхатологическому комплексу идей не обнаруживает интеллигентских метаний и поисков пути. Он прежде всего скульптор, а скульптура редко занимается запечатлением настроений и метаний (хотя подчас и умеет делать это с огромной силой). Пластика теснее связана с онтологией, нежели с психологией.

Комелин всегда отличался особым даром ощущать материальность вещей: их вес, фактуру и субстанциональность. Каменность камня, деревянность дерева и железность железа находят в нем поразительно живой и адекватный отклик. Но этот особый дар не только радовал мастера, но и тревожил его. Это дар языческий, дар «человека земли», живущего в согласии с материями и существами, веществами и энергиями природы. Комелин способен сложить вместе несколько деревяшек и назвать эту композицию «Пейзаж». Мы смотрим и видим, что это и в самом деле пейзаж, что там есть ближний и задний планы, есть неровности почвы и растения, торчащие из земли. В этой способности мастера есть нечто магическое, или, скажем прямо, шаманское.

В 1980-е (и позднее в 1990-е) годы Старженецкая пишет и пейзажи, и портреты, но более всего цветы. Подчас ее сирень и розы, гладиолусы и прочие чудеса живой природы вообще не имеют документального сходства с теми ботаническими явлениями, которые послужили исходным импульсом в работе. Цветы превращаются в некие подобия разрядов мировой энергии, сполохи света и выбросы жара, а картины с цветами максимально приближаются к абстрактной живописи. Но и изображения близких людей, и пейзажи Оки, и другие мотивы пишутся теперь не ради запечатления вещей или лиц, а во имя иных целей. Человеческая фигура, птица, дерево, река, облако упрощаются и приобретают характер статичных знаков, вечных элементов жизни. Эти «примитивистские» или иконообразные мотивы насыщены, однако же, световыми энергиями особого рода. Некие энергетические поля окружают фигуры и лица людей, а цветы, речные воды, облака

Он словно вызывает духов природы, и потому достаточно бревна или доски, нескольких кирпичей или старой лопаты, чтобы мы увидели фигуры людей, деревья на опушке леса и прочие куски реальной жизни.

Сотворенное несомненно, живуче и гипнотически действенно, а далее возникал естественный вопрос о Творце. Этот вопрос закономерно перерастал в призыв к Спасителю. Если присмотреться к деревянным, кирпично-глиняным, железным композициям Комелина, то можно предположить, что самому мастеру было не по себе от того ощущения жизненной силы, которая пульсирует в этих деревяшках и железках. Они живые, но им тягостно. Мучительно быть деревянным или глиняным и представлять живой цветок, живое лицо, живую птицу. Это жутко, это отдает смертью и проклятием — ощущать неизбывную двойственность живых существ. Тут самое время воззвать к той высшей силе, которая готова непостижимым образом искупить греховность и ужас зашедшей в тупик жизни и просветить живую и оттого грешную плоть светом спасения.

Так возникают самые, быть может, пронзительные работы Комелина — его изображения птицы или цветка в виде крестообразных пересечений деревянных планок или обрубков. Тут в самом деле есть и птица, и цветок, но в них, а также в ржавой лопате с крестообразным разрывом посередине тоже видны распростерты в жесте призыва руки: спаси, помоги!

Деревья, цветы, птицы раскидывают свои ветви, лепестки и крылья в отчаянной мольбе о помощи и спасении, они хотят избавления от этого колеса рождений, от этой материальной похоти шевеления и желанья, продолжения рода, самосохранения и власти. Они просят, чтобы им сказали о Смысле, о Цели.



ИРИНА СТАРЖЕНЕЦКАЯ
ПОРТРЕТ ПАВЛА
НИКОНОВА
1983–1986

Мы открыли новый вид прекрасного
в зрелище поврежденной жизни
и поражения искусства.

Теодор Адорно

ГЛАВА ШЕСТАЯ

**ПОЛЕТЫ
НАД БЕЗДНОЙ**





ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

В предыдущих наблюдениях и гипотезах было мало отрадного, если брать это последнее слово в общеупотребимом смысле. Иначе и быть не могло. Художники XX века осваивали грозный, иногда просто леденящий исторический опыт, который выпал на долю живших в ту эпоху. Это был опыт падения в бездну и плутания в лабиринтах. И все же автор этой книги испытал много светлых и счастливых минут, оглядывая парадоксы и гротески живописи и литературы, вспоминая перипетии истории архитектуры, киноискусства, философской мысли XX века. Систематической истории всех искусств не получилось, не могло получиться, да и никто не стал бы в здравом уме пытаться написать совокупную историю такого рода в одной книге. У меня была иная задача.

Пока мы способны думать о том, в каких безвыходных положениях оказываются наши герои, мы способны писать о них живыми словами и наслаждаться своим делом. Пока мы кричим, например, от боли, мы живем, а следовательно, по определению счастливы. Надо быть совсем безнадежным человеком, чтобы не понять логику пастернаковской строчки из «Лейтенанта Шмидта»: «Каторга, какая благодать!»

Каторга есть благодать не в том смысле, что она очень уж приятна по сравнению со свободой и благополучием, а в том смысле, что может быть нечто гораздо, гораздо худшее, нежели подневольная работа в руднике. Правда, до этого «нечто» совсем близко. Один только шаг — и мы увидим туберкулезного и сошедшего с ума Мандельштама, голодного и умирающего в сарае на краю заснеженной пустыни.

Общий пессимистический посыл нового западного искусства самым парадоксальным образом совмещался с восторженным ощущением зримого великолепия мироздания. Человек и его мир суть ошибка природы, лабиринт, странная и нелепая загадка, нечто глубоко сомнительное. (Тоже, на свой лад, «каторга».) Но смотреть на них хорошо и волнительно. Зрелище кошмарное, но прекрасное и увлекательное. Так можно описать смысл искусства Джакометти и Вольса, Бэкона и Дюбюффе, Базелица и других мастеров. Нечто подобное мы помним по произведениям Брейгеля и Шекспира, созданным несколькими столетиями ранее. Человек омерзителен, созданный им мир обречен, но зрелище

МАКС ЭРНСТ
ДВАДЦАТЫЙ ВЕК —
ИЗМЕНЧИВОСТЬ

1960–1961

Фрагмент

этого апокалипсиса восхитительно своим богатством форм и оттенков, и мы разглядываем это зрелище со смешанным чувством отвращения и восхищения. Если мы причастны к этой великой традиции, то способны высказаться о бедах и болезнях своей эпохи.

Мы смотрим на создания искусства XX века с неким религиозным инстинктом. Мы наблюдаем грозную мистерию истории и ее отголоски в живописи и литературе, киноискусстве и архитектуре, наконец, в мысли об искусстве. Эта грозная мистерия создается такими средствами, как опасные прозрения и шоки беспощадных истин. «Антропология недоверия» в недрах новоевропейской культуры играет, вероятно, роль механизма покаяния, действующего в конфессионально обезбоженной, но экстатически переживаемой реальности.

Историческое знание успешно учится видеть рождение антропологии недоверия в мышлении Монтеня и Макиавелли, Эразма Роттердамского и Томаса Гоббса и находит продолжение этой линии у Канта, Шопенгауэра, Ницше и Маркса. Историки искусства сегодня умеют объяснить, каким образом отыскать признаки этой самой картины мира в творчестве Брейгеля и Шекспира, Караваджо и Рембрандта, Гойи и Сезанна.

Историкам искусства не очень привычна следующая далее мысль, хотя она уже не должна вызвать большого удивления. Крупные мастера Запада в XX веке также подключены к той системе культуры, в которой действует энергия вечного сомнения в человеке, причем ее пытаются употребить и во имя социально-конструктивных целей, и ради вызывающего радикального отрицания как такового, и для создания произведений «по ту сторону человека и человеческого начала». Эта закономерность действует в искусстве от Пикассо и Марселя Дюшана до Энди Уорхола, Йозефа Бойса, Дэмиена Хёрста. Но как ни крути, а советская культура и официальная практика искусств не имели прямого доступа к этим опасным находкам западной художественной культуры, а упирались носом то в Белинского и Чернышевского, то в Ленина, то в оглупленного Гегеля, то в народников и передвижников. То есть отталкивались от упрощенных и вульгаризованных образцов творчества и мысли.

Точнее сказать, **СОВЕТСКАЯ ИДЕОЛОГИЯ ПРЕДСТАЕТ НАШИМ ГЛАЗАМ КАК СВОЕГО РОДА ПАРОДИЯ НА «АНТРОПОЛОГИЮ НЕДОВЕРИЯ».**

Но спросим себя: что такое пародия? Она есть способ уловить некие характерные черты пародируемого предмета и довести их до крайнего и гротескного выражения. В этом смысле вполне можно согласиться с определением официальной практики и теории искусств в СССР как непредумышленного пародирования новоевропейской художественной культуры Нового времени.

Ничего неожиданного или невозможного в том нету. Явление непредумышленного пародирования время от времени прослеживается в истории искусств. Это бывает, когда художники старательно, истово и восторженно реализуют некие абсолюты, усматриваемые ими в искусстве предполагаемых великих образцов. Войнствующий академизм, салонная художественная продукция буржуазного типа, официально-идеологические системы культуры обнаруживают признаки непредумышленной пародии. Оттого бывает не только противно, но и забавно рассматривать нацистские картины и скульптуры, красоты и прелести в оформлении жилья нувориша или советские памятники вождям.

Помимо пародийных компонентов, в искусстве тоталитарной эпохи было еще кое-что. Мы то и дело ощущаем, как сквозь мертвую речь идеологии пробивается другой, живой голос — стихийный клич «космического ужаса». Как ни старались контрольные органы и чиновники (и обалдевшая от пропаганды, ужаса или растерянности «общественность») создать рекорды тупости и нелепости в советских монументах, тем не менее в могучих и опасных истуканах Мухиной и Вучетича чувствуются и другие голоса. (Какие именно голоса и каким образом можно их услышать и понять, говорилось в Главе четвертой моей книги.)

В официальном советском искусстве недоверие к человеку исходило сверху, от власти и идеологии, и направлено было на массового человека, которого следовало припугнуть и привести в восторг, ошеломить, очаровать и довести до экстаза. Грозный призрак Матери-Империи, этой повелительницы адского рая, где утрачены различия и встают из могил доисторические демоны вселенского ужаса, приветствует нас среди аляповатых и пошлых затей советского соцреализма и патетического искусства «Тысячелетнего Рейха». За две тысячи лет религиозной жизни иного типа европейцы и русские несколько отвыкли от присутствия подобных божеств или духов. Поэтому видеть и понимать смыслы искусства тоталитаризма оказалось трудным делом.

Нет ничего странного в том, что в качестве терапии и компенсации этого необычного художественного опыта понадобились сильные средства. Речь идет не о радикальных стилистических, и вообще не о художественных средствах. Переживание катастрофы не излечивается ни с помощью «измов», ни посредством утопических заклинаний. Потребовались иные средства, и они были пущены в ход.

Синдром полного провала человека, культуры и истории (послевоенный синдром Запада) подвергся своего рода анестезии в виде тотальной релятивизации ценностей постмодернистского типа. Процесс расшатывания, демонтажа и санации старой системы власти и общества в СССР вызвал к жизни параллельные явления «постсоветского постмодернизма».

Но этого было недостаточно. Чтобы справиться с шоком модернизации, пережить исторические лабиринты и найти возможность «превратить падение в полет», понадобилась еще одна мифотворческая энергия: способность эсхатологического видения мира. Самые, казалось бы, пессимистические создания поэзии и прозы, кинематографии и живописи, театра и музыки этого периода обозначили парадоксальную надежду в безнадежности и спасение в гибели. Волна нового эсхатологического творчества накрыла Запад и СССР в середине и второй половине века.

Кошмары, озаренные светом надежды, и монстры, способные на что-то человеческое, возникли в искусстве Пикассо в 1930-е годы. Дмитрий Шостакович, Анна Ахматова и Михаил Булгаков высказались на эту же тему. От поэтической эсхатологии Феллини кинематограф двигался к мистическому искуплению в творчестве Андрея Тарковского. От Сартра и Камю литература шла в сторону Генриха Бёлля, Курта Воннегута и Джона Апдайка.

Писатели и художники, музыканты и кинематографисты обнаружили, что возникают особого рода ситуации, когда мы открываем «конец конца». Неофициальные и полузапрещенные художники клонящегося к закату Советского Союза довели до логического завершения этот виток нового эсхатологического творчества.

Сам конец нашей системы подошел к концу, абсурд стал очевиден в качестве такового, бессмыслица стала обращаться против себя самой, и начал исчезать страх перед властью абсурда. Нам стало не то что лучше жить, но жить стало веселее, ибо нечего больше бояться — вот что явствует из искусства последних лет Советской власти. Прекратилась «холодная война» и полувековое противостояние сверхдержав Запада и Востока. Можно на что-то надеяться: впереди будет только лучше по сравнению с тем, что осталось позади.

Это я говорю не о перспективах истории как таковой, которые мне неведомы. То, что оказалось впереди, вскоре обнаружило такие свойства и атрибуты, что многим захотелось ностальгически вспоминать о великом прошлом. Из этих корней выростали такие явления, как росписи восстанавливаемых храмов и популярность сталинского искусства среди коллекционеров. Кто сумеет, пусть опишет эти завихрения в искусстве рубежа XX и XXI века. Моя же книга о другом: об искусстве моего времени. Искусство Запада и Советского Союза, созданное в XX веке, вызывает у меня **ОЩУЩЕНИЕ ОПАСНОГО ПАДЕНИЯ, ПРЕВРАЩАЮЩЕГОСЯ НА ГЛАЗАХ В ПОЛЕТ, ВОСХИТИТЕЛЬНОЕ И ПУГАЮЩЕЕ ПАРЕНИЕ НАД БЕЗДНОЙ.**

Бездна беспощадна и неуголима, полет полон риска, но художники неисправимы и, возможно, наивны: они летают и радуются. Упрекать их за это и сравнивать с гигантами искусства прошлого у меня сейчас не хватает суровости.



ПРИМЕЧАНИЯ
СПИСОК
ИЛЛЮСТРАЦИЙ
ИМЕННОЙ
УКАЗАТЕЛЬ

ВѢСННА

ВѢСННА
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО

+

СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО



СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО



+

СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО
СЛОВО



ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

¹ JASPERS K. ZUR GEISTIGEN SITUATION DER ZEIT. Berlin–New York, 1979. S. 163.

² Цит. по: LICHTHEIM G. EUROPE IN THE TWENTIETH CENTURY. New York–Washington, 1972. P. 125.

³ Причуды Новой истории и в особенности парадоксы XX века описаны в остроумной книге Петера Слотердайка «Критика цинического разума» (SLOTERDIJK P. KRITIK DER ZYNISCHEN VERNUNFT. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1983. S. 419; рус. перевод: М., 2009).

⁴ ЯКИМОВИЧ А. ДВАДЦАТЫЙ ВЕК. ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА, КАРТИНА МИРА. ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА ДО АВАНГАРДА. М., 2003.

⁵ См.: GOMBRICH E. ART AND ILLUSION. A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF PICTORIAL REPRESENTATION. New York, 1969. P. 95; IDEM. THE SENSE OF ORDER. A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF DECORATIVE ART. New York, 1979. P. 5.

⁶ Ibid.

⁷ Ср.: ADORNO TH. MINIMA MORALIA. Frankfurt, 1997. S. 92.

⁸ См.: ФУКУЯМА Ф. ВЕЛИКИЙ РАЗРЫВ / Пер. с англ. Под общ. ред. А.В.Александровой. М., 2003. С. 273.

⁹ См.: ЛЕБЕДЕВА Г. ИЗ ПУТ КУЛЬТУРЫ — К НЕПРЕЛОЖНОСТИ БЫТИЯ. ТЕЗИСЫ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ // Искусствознание 1/01. М., 2001. С. 129.

ГЛАВА ВТОРАЯ

¹ См.: PAZ O. ONE EARTH, FOUR OR FIVE WORLDS. REFLECTIONS ON CONTEMPORARY HISTORY. New York, 1983. P. 32.

² См.: SUSMAN W.I. CULTURE AS HISTORY. THE TRANSFORMATION OF AMERICAN SOCIETY IN THE TWENTIETH CENTURY. New York, 1984. P. 110.

³ См.: ИКОННИКОВ А.В. АРХИТЕКТУРА США. М., 1979. С. 96.

⁴ FRANK LLOYD WRIGHT // The Architectural Forum. 1948. V. 88. No. 1. P. 89.

⁵ См.: VINCENT-RICARD F. RAISON ET PASSION. LA MODE 1940–1990. Paris, 1983.

⁶ См., например: МАТУСОВСКАЯ Е. АМЕРИКАНСКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ. М., 1986.

⁷ DENNIS J. GRANT WOOD. A STUDY IN AMERICAN ART AND CULTURE. New York, 1975. P. 43.

⁸ ФОЛКНЕР У. САПТОРИС. МЕДВЕДЬ. ОСКВЕРНИТЕЛЬ ПРАХА. М., 1973. С. 13.

⁹ См.: GOODRICH L, BAUR J.H. AMERICAN ART OF OUR CENTURY. New York, 1963. P. 83.

¹⁰ См.: ПЛИМПТОН ДЖ., СТЮАРТ Д. ХУДОЖНИК О СЕБЕ // Америка. 1963. № 76. С. 36.

¹¹ ROSE B. AMERICAN ART SINCE 1900: A CRITICAL HISTORY. New York, 1977.

¹² См., в частности: CARRINGER R.L. THE MAKING OF CITIZEN KANE. Los Angeles–London, 1985; УЭЛЛС О. СТАТЬИ, СВИДЕТЕЛЬСТВА, ИНТЕРВЬЮ. М., 1975.

¹³ REISE B.M. GREENBERG AND THE GROUP: A RETROSPECTIVE VIEW // Studio Internatioonal. 1968. V. 175. No. 901. P. 254.

- 14** См.: RATCLIFF C. **THE FATE OF A GESTURE. JACKSON POLLOCK AND POSTWAR AMERICAN ART.** New York, 1998.
- 15** См.: **ART IN THEORY. 1900–1990. AN ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS** / Ed. by Ch.Harrison and P.Wood. Oxford, 1993. P. 563.
- 16** Ibid. P. 566.
- 17** ROSENBERG H. **THE AMERICAN ACTION PAINTERS** // Art News (December 1952): 25.
- 18** TRILLING L. **THE LIBERAL IMAGINATION.** New York, 1976. P. 3–22; BLOOM H. **THE SAGE OF CONCORD** // The Guardian. 2003. May 24.
- 19** GREENBERG C. **ART AND CULTURE: CRITICAL ESSAYS.** Boston, 1961; IDEM. **THE COLLECTED ESSAYS AND CRITICISM** / Ed. by J.O'Brian. Chicago–London: Univ. of Chicago Press, 1986. V. 1–2.
- 20** См.: WOOD P., FRASCHINA F., HARRIS J. **MODERNISM IN DISPUTE: ART SINCE THE FORTIES.** London–New Haven, 1994. P. 145.
- 21** FRIED M. **ART AND OBJECTHOOD** // Minimalist Art / Ed. by G.Battcock. New York, 1968. P. 116f.
- 22** FOX H. **AVANT-GARDE IN THE EIGHTIES** // The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties / Ed. by Ch.Jencks. London, 1987. P. 29.
- 23** MELVILLE S. **PHILOSOPHY BESIDE ITSELF: ON DECONSTRUCTION AND MODERNISM.** Manchester UP, 1986. P. 9.
- 24** JOHNSON PH. **WRITINGS.** New York, 1979. P. 232; SPRADE R. **PAUL RUDOLPH.** London, 1971. P. 14.
- 25** JOHNSON PH. **WRITINGS.** New York, 1977. P. 148f.
- 26** ИКОННИКОВ А.В. **АРХИТЕКТУРА США.** М., 1979. С. 146.
- 27** Этим параллелям была посвящена большая выставка в Лондоне, Париже и Нью-Йорке в 2003–2004 гг. (см.: COWLING E., GOLDING J. a.o. **MATISSE, PICASSO.** The Museum of Modern Art. New York, 2003).
- 28** См.: БЕРДЯЕВ Н. **ПИКАССО** // БЕРДЯЕВ Н. **КРИЗИС ИСКУССТВА.** М., 1918 (репринт. изд.: М., 1990).
- 29** Цит. по: OTERO R. **FOREVER PICASSO. AN INTIMATE LOOK AT HIS LAST YEARS.** New York, 1973. P. 167.
- 30** См.: БАТРАКОВА С.П. **ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИКАССО** // На грани тысячелетий. Мир и человек в искусстве XX века. М., 1994.
- 31** См.: PEYRE Y. **FAUTRIER OU LES OUTRAGES DE L'IMPOSSIBLE.** Paris, 1990.
- 32** КАМЮ А. **БУНТУЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК.** М., 1990. С. 157.
- 33** См.: SYLVESTER D. **LOOKING AT GIACOMETTI.** London, 1994; GIACOMETTI A. **ECRITS** / Ed. M.Leiris, J.Dupin. Paris, 1990. P. 160.
- 34** См.: FATET A., INCH P. **WOLS. APHORISMS AND PICTURES.** London, 1971.
- 35** BACON F. **THE BRUTALITY OF FACT** / Ed. by D.Sylvester. London, 1987.
- 36** См.: DUBUFFET J. **PROSPECTUS ET TOUS ECRITS SUIVANTS.** Paris, 1967.
- 37** См.: GLIMCHER M. **JEAN DUBUFFET. TOWARD AN ALTERNATIVE REALITY.** New York, 1987; WILSON S. **PARIS POST WAR** // Paris Post War. Art and Existentialism 1945–55. London, 1993. P. 34.
- 38** JORN A. **HERINGE IN ACRYL.** Hamburg, 1987. S. 48.
- 39** GEORG BASELITZ. **ZEICHNUNGEN, BILDER, SKULPTUREN** / Hrsg. K.Gallwitz. Frankfurt am Main, 1988. S. 14; KUSPIT D. **THE NEW SUBJECTIVISM: ART IN THE 1980S.** New York, 1993. P. 117f.
- 40** HEIDEGGER M. **HOLZWEGE.** Frankfurt am Main, 1963. S. 271.

41 ОРТЕГА-И-ГАССЕТ Х. **ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА** // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 242.

42 HORKHEIMER M., ADORNO T. **DIALECTIC OF ENLIGHTENMENT**. New York, 1972. P. XVI.

43 SARTRE J.-P. **L'ÊTRE ET LE NÉANT**. Paris, 1957. P. 717.

44 См.: CAMUS A. **ESSAIS**. Paris, 1965. P. 139.

45 См.: LÉVI-STRAUSS C. **LA PENSÉE SAUVAGE**. Paris, 1962. P. 327.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1 JASPER JOHNS. **PAINTINGS, DRAWINGS AND SCULPTURE 1954–1964**. Whitechapel Gallery. London, 1964. P. 30.

2 CAGE J. **JASPER JOHNS: STORIES AND IDEAS** // The New Art. A Critical Anthology / Ed. by G. Battcock. New York, 1966. P. 214.

3 RUSSELL J., GABLIK S. **POP ART REDEFINED**. London, 1969. P. 116.

4 Цит. по: HOFFMAN K. **KUNST-IM-KOPF. ASPEKTE DER REALKUNST**. Köln, 1972. S. 25.

5 KAPROW A. **ASSEMBLAGES, ENVIRONMENTS AND HAPPENINGS**. New York, 1965.

6 См.: MILLET C. **L'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE**. Paris, 1994. P. 36.

7 SOLOMON A. **THE NEW ART** // The New Art. A Critical Anthology / Ed. by G. Battcock. New York, 1966. P. 82.

8 R. HAMILTON. **COLLECTED WORDS 1953–1982**. London, 1983. P. 31f.

9 CELANT G. **ARTE POVERA: CONCEPTUAL, ACTUAL OR IMPOSSIBLE ART?** London, 1969.

10 НААСКЕ Н. **FRAMING AND BEING FRAMED**. Halifax, 1975.

11 См.: SMITHSON R. **WRITINGS** // Ed. by M. Holt. New York, 1979. P. 148; TIBERGHEN G.A. **LAND ART**. Paris, 1993.

12 См.: KUSPIT D. **THE NEW SUBJECTIVISM**. New York, 1992. P. 251.

13 См.: ЯКИМОВИЧ А. **ДВАДЦАТЫЙ ВЕК. ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА, КАРТИНА МИРА. ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА ДО АВАНГАРДА**. М., 2003.

14 См.: SPECTOR N. **THE MECHANICS OF FLUIDS** // Parkett. 1996. No. 48. P. 85.

15 См.: BONITO OLIVA A. **TRANSAVANTGARDE INTERNATIONAL**. Milano, 1982. P. 6.

16 См.: KLOTZ H. **MODERNE UND POSTMODERNE. ARCHITEKTUR DER GEGENWART: 1960–1980**. Braunschweig, 1987. S. 58.

17 VENTURI R., SCOTT-BROWN D., IZENOUR S. **LEARNING FROM LAS VEGAS**. Cambridge/Mass., 1972.

18 VENTURI R. **COMPLEXITY AND CONTRADICTION IN ARCHITECTURE**. New York, 1966. P. 23.

19 См.: BUCKMINSTER FULLER R. **OPERATING MANUAL FOR SPACESHIP EARTH**. Carbondale/Mass., 1969.

20 См.: VENTOS X.R. DE. **HERESIES OF MODERN ART**. New York, 1980. P. 74; ШУКУРОВА А. **АРХИТЕКТУРА ЗАПАДА И МИР ИСКУССТВА XX ВЕКА**. М., 1990. С. 201.

21 См.: LYOTARD J.-F. **LA CONDITION POSTMODERNE: RAPPORT SUR LE SAVOIR**. Paris, 1979 (англ. перевод: **THE POSTMODERN CONDITION**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984); DELEUZE G., GUATTARI F. **CAPITALISME ET SCHIZOPHRÉNIE: L'ANTI-CÉDIPE**. Paris, 1972 (рус. перевод: ДЕЛЁЗ Ж., ГВАТТАРИ Ф. **КАПИТАЛИЗМ И ШИЗОФРЕНИЯ: АНТИ-ЭДИП**. М., 1990; Екатеринбург, 2007); BAUDRILLARD J. **SELECTED WRITINGS** / Ed. by M. Poster. New York, 1988; SLOTERDIJK P. **KRITIK DER ZYNISCHEN VERNUNFT**. Bd. 1–2. Frankfurt am Main, 1983 (рус. перевод.: СЛОТЕРДАЙК П. **КРИТИКА ЦИНИЧЕСКОГО РАЗУМА**. М., 2009); VIRILIO P. **L'ESPACE CRITIQUE**. Paris, 1984.

22 DERRIDA J. *DE LA GRAMMATOLOGIE*. Paris, 1967. P. 228.

23 DERRIDA J. *L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE*. Paris, 1967. P. 13.

24 ИЛЬИН И. ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ. ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ. ПОСТМОДЕРНИЗМ. М., 1996; РЫКОВ А.В. ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК РАДИКАЛЬНЫЙ КОНСЕРВАТИЗМ. СПб., 2007.

25 См.: DANTO A. *THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE*. Cambridge/Mass., 1981.

26 См.: BARTHES R. *IMAGE, MUSIC, TEXT*. London, 1977. P. 149.

27 См.: FOUCAULT M. *LANGUAGE, COUNTER-MEMORY AND PRACTICE*. Cornell UP, 1977. P. 137.

28 См.: DELEUZE G., GUATTARI F. *CAPITALISME ET SCHIZOPHRÉNIE: L'ANTI-CÉDIPE*. P. 131

29 См.: DELEUZE G., GUATTARI F. *MILLE PLATEAUX*. Paris, 1980. P. 13.

30 Ibid. P. 55.

31 См.: KRISTEVA J. *POLYLOGUE*. Paris, 1977. P. 409–435; IRIGARAY L. *CE SEXE QUI N'EST PAS UN*. Paris, 1977.

32 Англ. перевод: SIXOUS H. *THE LAUGH OF THE MEDUSA* // *Critical Theory Since 1965* / Ed. by H.Adams and L.Searle. Tallahassee: UP of Florida, 1986. P. 316.

33 См.: BAUDRILLARD J. *SIMULATIONS*. New York, 1983. P. 12.

34 ШВИДКОВСКИЙ Д.О. ПАРИЖ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: СОВРЕМЕННОСТЬ И ПРОШЛОЕ // *Художественные модели мироздания: взаимодействие искусств в истории мировой культуры*. В 2 кн. / Под ред. В.П.Толстого. Кн. 2. М., 1998.

35 BAUDRILLARD J. *L'EFFET BEAUBOURG: IMPLOSION ET DISSUSSION*. Paris, 1977.

36 См.: ГЛАЗЫЧЕВ В.Л. *АРХИТЕКТУРА*. М., 2003. С. 453.

37 ГЕГЕЛЬ Г.-В.-Ф. *ЭСТЕТИКА*. Т. 3. М., 1971. С. 388.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1 См.: ARENDT H. *THE ORIGINS OF TOTALITARIANISM*. New York, 1979. P. 317.

2 Имеется в виду работа: HOBBSBAWM E. *THE TWENTIETH CENTURY*. London, 1978.

3 См.: БЫКОВ Д. БОРИС ПАСТЕРНАК. М., 2007. С. 187.

4 См.: BENJAMIN W. *GESAMMELTE SCHRIFTEN*. Bd.1 / Hrsg. R.Tiedemann. Frankfurt am Main, 1972.

5 См.: ЯКИМОВИЧ А. *НОВОЕ ВРЕМЯ. ОЧЕРКИ ПО ИСКУССТВУ И КУЛЬТУРЕ XVII–XVIII ВЕКОВ*. СПб., 2004.

6 GROYS B. *LENIN UND LINCOLN: ZWEI GESTALTEN DES MODERNEN TODES* // Groys B. *Die Erfindung Russlands*. München–Wien, 1995. S. 180f.

7 См.: ЭТКИНД А.М. *ЭРОС НЕВОЗМОЖНОГО. ИСТОРИЯ ПСИХОАНАЛИЗА В РОССИИ*. СПб., 1993.

8 См.: SEDLMAYR H. *DIE ENTSTEHUNG DER KATHEDRALE*. Zürich, 1950. S. 54; *THE NAZIFICATION OF ART. ART, DESIGN, MUSIC, ARCHITECTURE AND FILM IN THE THIRD REICH* / Ed. by B.Taylor and W. van der Will. Winchester, 1990. P. 13.

9 См.: БАХТИН М.М. *ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА*. М., 1965.

10 БАХТИН М.М. *ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО*. М., 1979. С. 294.

11 См.: GIDDENS A. *THE CONSEQUENCES OF MODERNITY*. London, 1995; HABERMAS J. *THE DISCOURSE OF MODERNITY*. New York, 1985; BLOOM H. *THE WESTERN CANON*. London, 1996.

12 Среди великого изобилия искусствоведческой литературы выделим замечательное собрание источников по искусству и теории XX века. См.: *ART IN THEORY. 1900–1990* / Ed. by Ch.Harrison and P.Wood. London, 1992.

13 См.: ХМЕЛЬНИЦКИЙ Д. *СТАЛИН И АРХИТЕКТУРА* / www.archi.ru

14 ЯКИМОВИЧ А. Указ. соч.

ГЛАВА ПЯТАЯ

¹ См., например: ВОЛКОВ С. **ШОСТАКОВИЧ И СТАЛИН. ХУДОЖНИК И ЦАРЬ**. М., 2004.

² См.: ПОВЕЛИХИНА А. **МИР КАК ОРГАНИЧЕСКОЕ ЦЕЛОЕ** // Великая Утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Берн–Москва, 1993. С. 57; МОЧАЛОВ Л. **ПЛАСТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В. В. СТЕРЛИГОВА** // Вопросы искусствознания. Вып. 1–2. 1995. С. 235.

³ Цит. по: БОКАН Э. **«ЧАС НУЛЬ» КАК ВЫСШИЙ ПРЕДЕЛ** // Москва–Берлин. 1950–2000. Современный взгляд. М., 2004. С. 15.

⁴ JAKIMOVICH A. **DMITRI PLAVINSKY'S MYTHS ON CULTURE AND NATURE** // Dmitri Plavinsky. New York, 2000.

⁵ См.: ЯКИМОВИЧ А. **СКУЛЬПТУРА, КУЛЬТУРА, СВОБОДА. ЛЕОНИД БАРАНОВ** // Скульптор Баранов. Сб. статей. М., 2005.

⁶ Такова концепция, впервые сформулированная М. Джиласом в книге **«НОВЫЙ КЛАСС. АНАЛИЗ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ»** (Нью-Йорк, 1957) и развитая М. Восленским в монографии **«НОМЕНКЛАТУРА. ГОСПОДСТВУЮЩИЙ КЛАСС СССР»** (Лондон, 1984).

⁷ См.: DELEUZE G., GUATTARI F. **ANTI-OEDIPUS: CAPITALISM AND SCHIZOPRENIA**. New York, 1977.

⁸ ЭПШТЕЙН М. **БОГ ДЕТАЛЕЙ. НАРОДНАЯ ДУША И ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ В РОССИИ НА ИСХОДЕ ИМПЕРИИ**. Эссеистика, 1977–1988. Изд. 2-е, доп. М., 1998.

⁹ MEAD M. **SOVIET ATTITUDE TOWARD AUTHORITY**. New York, 1951. P. 27.

¹⁰ Лурье С. **СВОБОДА ПОСЛЕДНЕГО СЛОВА** // БРОДСКИЙ И. Размером подлинника. Таллинн, 1990. С. 172.

¹¹ См.: **ИРИНА СТАРЖЕНЕЦКАЯ. КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ**. Государственная Третьяковская галерея. М., 2003.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Питер БРЕЙГЕЛЬ Старший

БЕЗУМНАЯ ГРЕТА

Около 1564

Музей Майер ван ден Берг,
Антверпен, Бельгия

9

Питер БРЕЙГЕЛЬ Старший

БЕЗУМНАЯ ГРЕТА

Фрагмент

6

РЕМБРАНДТ Харменс

ван Рейн

ЗАГОВОР ЮЛИЯ ЦИВИЛИСА

1656

Фрагмент

Национальный музей,
Стокгольм

10

Франсиско ГОЙЯ

«ГОРЯЧО!»

Лист из серии «Капричос»

1792–1797

Офорт, акватинта

Прадо, Мадрид

11

Соломон НИКРИТИН

СУД НАРОДА

1934

ГТГ*, Москва

13

Евгений РУХИН

КОРАБЛЬ

1969

Частное собрание

14

Эрик БУЛАТОВ

ВОСХОД ИЛИ ЗАКАТ

1989

Людвиг-Форум интернацио-
нального искусства, Аахен,
Германия

17

Василий КАНДИНСКИЙ

КОМПОЗИЦИЯ VII

1913

Фрагмент

ГТГ, Москва

18

Пабло ПИКАССО

КОРРИДА

1934

Частное собрание

21

Дэмиен ХЁРСТ

ФИЗИЧЕСКАЯ

НЕВОЗМОЖНОСТЬ СМЕРТИ

В ПРЕДСТАВЛЕНИИ

ЖИВУЩЕГО

1991

Инсталляция

Собрание Саатчи, Лондон

22

Марсель ДЮШАН

ФОНТАН

1917

Национальный музей совре-
менного искусства, Центр
Жоржа Помпиду,

Париж

23

Маурицио КАТТЕЛАН

ДЕВЯТЫЙ ЧАС

1999

Инсталляция в Лондонской
Королевской академии
искусств

Фрагмент

24

Федор РЕШЕТНИКОВ

ВЕЛИКАЯ КЛЯТВА (РЕЧЬ

И.В.СТАЛИНА НА II ВСЕСОЮЗ-

НОМ СЪЕЗДЕ СОВЕТОВ

16 ЯНВАРЯ 1924 ГОДА)

1949

ГРМ**, Санкт-Петербург

26

Илья МАШКОВ

ПРИВЕТ XVII СЪЕЗДУ ВКП(Б)

1934

Волгоградский музей

изобразительных искусств

27

Евгений ВУЧЕТИЧ

ИСТОРИКО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ

КОМПЛЕКС «ГЕРОЯМ СТАЛИН-

ГРАДСКОЙ БИТВЫ» НА МАМАЕ-

ВОМ КУРГАНЕ, ВОЛГОГРАД

1959–1967

Общий вид

28

Михаил ШВАРЦМАН

ИЕРАТУРА ПРОРЫВА

1973–1975

ГТГ, Москва

30

* ГТГ — Государственная Третьяковская
галерея

** ГРМ — Государственный Русский музей

Владимир ЯКОВЛЕВ

ПОРТРЕТ С КРЕСТОМ

1975

Частное собрание

31

Виктор ИВАНОВ

СЕМЬЯ. 1945 ГОД

1957–1964

ГРМ, Санкт-Петербург

32

Андо КЕСККЮЛА

НАТЮРМОРТ В МАСТЕРСКОЙ

1977

Частное собрание

33

Леонид БАРАНОВ

ГОГОЛЬ

1987

Раскрашенный гипс

Частное собрание

35

РАЙОН ЛАЗДИНАЙ

В ВИЛЬНЮСЕ

Архитекторы В.Чеканаускас,

В.Бредикис, В.Бальчюнас,

Г.Валюшкис

1967–1973

36

Анатолий ЗВЕРЕВ

ЛИЦО—МАСКА

1950-е

Фрагмент

Собрание Г.Костаки,

Афины

40

Фрэнсис БЭКОН

ЭТЮД К ПОРТРЕТУ

ПАПЫ ИННОКЕНТИЯ X

РАБОТЫ ВЕЛАСКЕСА

(КРИЧАЩИЙ ПАПА)

1953

Центр искусств, Де-Мойн,

штат Айова, США

44

Павел КОРИН

ПОРТРЕТ М.К.ХОЛМОГОВОА

1944

Государственный

музей искусств

им. А.Кастеева

Республики Казахстан,

Алматы

45

Джексон ПОЛЛОК

СИНИЕ ТОТЕМНЫЕ СТОЛБЫ. № 11

1952

Фрагмент

Национальная галерея

Австралии, Канберра

50

Фрэнк Ллойд РАЙТ

ЗДАНИЕ МУЗЕЯ ГУГЕНХАЙМА

В НЬЮ-ЙОРКЕ

1956–1959

55

Фрэнк Ллойд РАЙТ

ЗДАНИЕ МУЗЕЯ ГУГЕНХАЙМА

В НЬЮ-ЙОРКЕ

1956–1959

Интерьер

56

Деметр ЧИПАРУС

ТАНЕЦ

1930-е

Патинированная бронза, слоно-
вая кость, оникс

Частное собрание

58

Тамара де ЛЕМПИЦКА

АВТОПОРТРЕТ

В ЗЕЛЕНОМ «БУГАТТИ»

1925

Частное собрание,

Париж

59

Анри МАТИСС

ОДАЛИСКИ

1928

Музей современного

искусства, Стокгольм

60

Марк ШАГАЛ

ОБНАЖЕННАЯ НА ПЕТУХЕ

Эскиз

1925

Собрание И.И.Эренбург,

Москва

61

Пабло ПИКАССО

ОТДЫХАЮЩИЙ МИНОТАВР

Лист из «Сюиты Воллара»

1933

Смешанная техника

61

Уильям ван АЛЕН

КРАЙСЛЕР-БИЛДИНГ,

НЬЮ-ЙОРК

1928–1930

62

«Шрив, Лэмб и Хармон»

ЭМПАЙР-СТЕЙТ-БИЛДИНГ,

НЬЮ-ЙОРК

1929–1931

62

ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА

В НЬЮ-ЙОРКЕ

1939–1940

Общий вид

63

ПАВИЛЬОН «ДЖЕНЕРАЛ

МОТОРС» НА ВСЕМИРНОЙ

ВЫСТАВКЕ В НЬЮ-ЙОРКЕ

1939–1940

63

РОКФЕЛЛЕРОВСКИЙ ЦЕНТР

В НЬЮ-ЙОРКЕ

Архитекторы Х.-У.Корбетт,

У.-К.Харрисон, У.Мак-Меррей,

Р.-М.Худ и др.

1929–1940

64

ВЕСТИБЮЛЬ «РАДИО-СИТИ
МЮЗИК-ХОЛЛ» С БРОНЗОВЫМИ
РЕЛЬЕФАМИ РАБОТЫ
Р.ЧЕМБЕЛЛАНА
1930-е
65

Эндрю УАЙЕТ

СТОРОНА ВЕТРОВ
1965
Фрагмент
Частное собрание, США
66

Джон Стюарт КАРРИ

БУРЯ НА ОЗЕРЕ ОТСЕГО
1929
Музей изящных искусств,
Бостон
68

Томас Харт БЕНТОН

РОСПИСЬ ПАВИЛЬОНА ШТАТА
ИНДИАНА ДЛЯ ВСЕМИРНОЙ
ВЫСТАВКИ В ЧИКАГО
1933
Фрагмент
69

Грант ВУД

ДОЧЕРИ РЕВОЛЮЦИИ
1932
Художественный музей,
Цинциннати, штат Огайо,
США
70

Грант ВУД

СТОУН-СИТИ, АЙОВА
1930
Музей искусств Джослин,
Омаха, штат Небраска, США
71

Эндрю УАЙЕТ

МИР КРИСТИНЫ
1948
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
74

Эндрю УАЙЕТ

FARAWAY
1952
Частное собрание, США
75

Бен ШАН

ПОХОРОНЫ САККО И ВАНЦЕТТИ
1931–1932
Гуашь
Музей американского
искусства Уитни, Нью-Йорк
76

Бен ШАН

АВТОПОРТРЕТ СРЕДИ
ПРИХОЖАН ЦЕРКВИ
1939
Музей искусств округа Оранж,
штат Калифорния, США
77

Эдвард ХОППЕР

КОМНАТА В НЬЮ-ЙОРКЕ
1932
Мемориальная картинная
галерея Шелдон,
Университет штата Небраска,
Линкольн, США
78

Эдвард ХОППЕР

ПОЛУНОЧНИКИ
1942
Художественный институт,
Чикаго
79

Эдвард ХОППЕР

ПРИБЛИЖАЯСЬ К ГОРОДУ
1946
Собрание Филипс, Вашингтон
80

Виллем де КУНИНГ

ВИЗИТ
1966–1967
Фрагмент
Галерея Тейт, Лондон
82

Стюарт ДЭВИС

ВЗБИВАЛКА ДЛЯ ЯИЦ № 4
1928
Собрание Филипс, Вашингтон
84

Александр КОЛДЕР

МАЛЫЙ ПАУК
Около 1940
Раскрашенная сталь
Частное собрание
85

Аршил ГОРКИ

ВОДОПАД
1943
Галерея Тейт, Лондон
86

Джексон ПОЛЛОК

ВОЛЧИЦА
1943
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
88

Джексон ПОЛЛОК

№ 18
1950
Музей Соломона
Р.Гуггенхайма, Нью-Йорк
89

Марк РОТКО

БЕЗ НАЗВАНИЯ (ТЕМНО-
КРАСНЫЙ НА КАШТАНОВОМ)
Эскиз росписи
для Сигрэм-билдинг
1958
Мемориальный музей
Кавамура, префектура Чива,
Япония
90

Барнетт НЬЮМЕН

VIR HEROICUS SUBLIMUS
1950–1951
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
94–95

Виллем де КУНИНГ

ЖЕНЩИНА НА ВЕЛОСИПЕДЕ
1952–1953
Музей американского
искусства Уитни, Нью-Йорк
97

Франц КЛАЙН

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1959
Смитсоновский Музей
американского искусства,
Вашингтон
98

Людвиг Мис ван дер РОЭ

ЗДАНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО
ФАКУЛЬТЕТА ИЛЛИНОЙСКОГО
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО
ИНСТИТУТА, ЧИКАГО
1952–1956
102

Людвиг Мис ван дер РОЭ,

Филип Джонсон
СИГРЭМ-БИЛДИНГ, НЬЮ-ЙОРК
1954–1958
103

Минору ЯМАСАКИ,

«Э.Рот и сыновья»
БАШНИ-БЛИЗНЕЦЫ
ВСЕМИРНОГО ТОРГОВОГО
ЦЕНТРА В НЬЮ-ЙОРКЕ
1966–1973
104

Эдвард Д. СТОУН

ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА ХАНТИНГТОНА
ХАРТФОРДА, НЬЮ-ЙОРК
1964
105

Ээро СААРИНЕН

ЗДАНИЕ КОМПАНИИ TWA
В АЭРОПОРТУ ИМЕНИ
ДЖ.-Ф.КЕННЕДИ, НЬЮ-ЙОРК
1956–1962
106

Филип ДЖОНСОН,

Норман ФОСТЕР
БИБЛИОТЕКА
НЬЮ-ЙОРКСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
1972
107

Пол РУДОЛФ

АДМИНИСТРАТИВНЫЙ
ЦЕНТР В БОСТОНЕ
1971
108

Жорж МАТЬЁ

AÇONE ROYALE
1948
Фрагмент
Частное собрание
110

Марк ШАГАЛ

ЭСКИЗ ПЛАФОНА
ГРАНД ОПЕРА В ПАРИЖЕ
1963
ГТГ, Москва
112

Анри МАТИСС

ВИТРАЖ И РОСПИСИ
КАПЕЛЛЫ ЧЕТОК В ВАНСЕ,
ФРАНЦИЯ
1948–1951
113

Пабло ПИКАССО

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ
КАРТИНЫ Э.МАНЕ
«ЗАВТРАК НА ТРАВЕ»
1960
Музей Пикассо,
Париж
115

Жан ФОТРИЕ

ГОЛОВА ЗАЛОЖНИКА
1944
Галерея Лиммер,
Фрайбург, Германия
116

Жан ФОТРИЕ

ОСТАНКИ ЗАЛОЖНИКА
1945
Музей современного
искусства,
Лос-Анджелес
117

Альберто ДЖАКОМЕТТИ

ПОРТРЕТ ДИЕГО
1955
Бронза
Галерея Тейт,
Лондон
123

Вольс

МАНХЭТТЕН
1947
Музей Менил, Хьюстон,
штат Техас, США
124

Вольс

ПТИЦА
1949
Музей Менил, Хьюстон,
штат Техас, США
125

Никола де СТАЛЬ

КУБ
1946
Частное собрание,
Париж
126

Фрэнсис БЭКОН

ТРИ ЭТЮДА ФИГУР
У ПОДНОЖИЯ РАСПЯТИЯ
1945
Галерея Тейт,
Лондон
129

Ле КОРБЮЗЬЕ

КАПЕЛЛА НОТР-ДАМ-ДЮ-О
В РОНШАНЕ, ФРАНЦИЯ
1955
130

Жан ДЮБЮФФЕ

НЕУВЕРЕННАЯ ЖЕНЩИНА
1950

Музей современного
искусства Луизиана,
Хумлебек, Дания
133

Георг БАЗЕЛИЦ

НОЧЬ В ВЕДРЕ
1962
Музей Людвига, Кёльн
134

Пабло ПИКАССО

ХУДОЖНИК
1963
Фрагмент
Частное собрание
136

Фрэнсис БЭКОН

АВТОПОРТРЕТ
1971
Национальный музей совре-
менного искусства, Центр
Жоржа Помпиду, Париж
138

Карел АППЕЛЬ

БЛЮЗ В НОЧИ
1964
Частное собрание
141

Жан ДЮБЮФФЕ

АВТОМОБИЛЬ НА ЧЕРНОЙ
ДОРОГЕ
1963
Фонд Бейелер, Базель,
Швейцария
144

Рой ЛИХТЕНШТЕЙН

ВЗРЫВ № 1
1967
Фрагмент
Эмаль, сталь
Музей Людвига, Кёльн
150

Джаспер ДЖОНС

ТРИ ФЛАГА
1958
Энкаустика, коллаж
Музей американского
искусства Уитни,
Нью-Йорк
152

Джаспер ДЖОНС

МИШЕНЬ С ГИПСОВЫМИ
СЛЕПКАМИ
1955
Энкаустика, гипс, коллаж
Частное собрание,
Лос-Анджелес
153

Клас ОЛДЕНБУРГ

НАПОЛЬНЫЙ ГАМБУРГЕР
1962
Парусина, поролон
Художественная галерея
Онтарио, Торонто, Канада
154

Энди УОРХОЛ

КОРОБКИ МЫЛА «БРИЛЛО»,
ПЕРСИКОВ «ДЕЛЬ МОНТЕ»
И КЕТЧУПА «ХАЙНЦ»,
СТОЯЩИЕ ДРУГ НА ДРУГЕ
1964
Частное собрание,
Брюссель
155

Энди УОРХОЛ

МЭРИЛИН
1967
Шелкография
Частное собрание
156

Леонид СОКОВ

ДВА ПРОФИЛЯ
1989
Бронза, шелкография
Частное собрание
157

Ив КЛЕЙН

АНТРОПОМЕТРИЯ (ANT 146)
1960
Частное собрание
158

Йозеф БОЙС

КАК ОБЪЯСНИТЬ КАРТИНЫ
МЕРТВОМУ ЗАЙЦУ
1965
Акция в Галерее Шмела,
Дюссельдорф
160

Янис КУНЕЛЛИС

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1990
Сталь, парафиновые лампы
Галерея Энтони д'Орфе,
Лондон
161

Герхард РИХТЕР

СТОЛ
1982
Галерея Fred Jahn, Мюнхен
163

Арман

МЕЛКИЕ ОТХОДЫ ОБЫВАТЕЛЯ
1960-е
Собрание Филиппа Армана,
Нью-Йорк
164

Ханс ХААКЕ

КОНДЕНСАЦИОННЫЙ КУБ
1965
Объект
Галерея Howard Wise, Нью-Йорк
165

Майкл ХАЙЗЕР

ВОДЯНОЙ ПАУК
Земляная скульптура
в Государственном парке
Баффало-Рок,
штат Иллинойс, США
1983–1985
166

Роберт СМИТСОН

СПИРАЛЬНЫЙ МОЛ
Большое Соленое озеро,
штат Юта, США
1965–1970
167

Доналд ДЖАДД

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1969
Латунь
Музей современного искус-
ства, Нью-Йорк
169

Фрэнк СТЕЛЛА

БРАК РАЗУМА
И ВСЯКОЙ МЕРЗОСТИ
1959
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
170

Клас ОЛДЕНБУРГ

ПАМЯТНИК ПРИЩЕПКЕ
В ФИЛАДЕЛЬФИИ
1976
Нержавеющая сталь
172

Синди ШЕРМАН

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1990
Фотография
174

Синди ШЕРМАН

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1990
Фотография
175

**Кевин РОУЧ,
Джон ДИНКЕЛУ**
КОМПЛЕКС ЗДАНИЙ
КОМПАНИИ «КОЛЛЕДЖ ЛАЙФ»
В ИНДИАНАПОЛИСЕ,
ШТАТ ИНДИАНА, США
1969–1974
177

**Ханс ШАРУН,
Эдгар ВИШНЕВСКИ**

ЗДАНИЕ ФИЛАРМОНИИ
В БЕРЛИНЕ
1960–1963
178

Паоло ПОРТОГЕЗИ

ВИЛЛА ПАПАНИЧЕ В РИМЕ
1969–1970
179

Денис ЛЕСДЕН

ЗДАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО
ТЕАТРА В ЛОНДОНЕ
1967–1976
180

Луис КАН

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЙ ЦЕНТР
В ДАККЕ, БАНГЛАДЕШ
1962–1974
180

Чарлз МУР

ПЛОЩАДЬ ИТАЛИИ В НОВОМ
ОРЛЕАНЕ, США
1976–1980
181

**Филип ДЖОНСОН,
Джон БЁРДЖИ**

ЗДАНИЕ КОМПАНИИ AT&T
В НЬЮ-ЙОРКЕ
1978–1982
183

Рикардо БОФИЛЛ

КВАРТАЛ «АНТИГОНА»
В МОНПЕЛЬЕ, ФРАНЦИЯ
1984–1989
184

Фрэнсис БЭКОН

ЖИВОПИСЬ
1946
Фрагмент
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
186

Пабло ПИКАССО

СИДЯЩИЙ МУЖЧИНА
С РУЖЬЕМ
1969
Частное собрание
189

Герхард РИХТЕР

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1987
Частное собрание
190

Дэмиен ХЁРСТ

BEAUTIFUL, ABSTRACT,
WHIRLWIND, COSMIC,
COMIC, EXPANDING,
SCATOLOGICAL, ZIP,
PAINTING
1995
Частное собрание
193

Ники де СЕН-ФАЛЛЬ

СМЕРТЬ
1985
Раскрашенный полиэстер
Частное собрание
194

Крис БЁРДЕН

ГОЛОВА МЕДУЗЫ
1989–1992
Клееная фанера, сталь,
цемент, камень,
модели поездов
и железной дороги
Музей современного
искусства,
Нью-Йорк
199

Сезар

БОЛЬШОЙ ПАЛЕЦ
Бронзовая скульптура
перед Гран Пале
в Париже
1990
200

Брюс НАУМАН

БЕЛАЯ ЯРОСТЬ, КРАСНАЯ
ОПАСНОСТЬ, ЖЕЛТАЯ УГРОЗА,
ЧЕРНАЯ СМЕРТЬ
1984

Инсталляция

Музей современного
искусства, Нью-Йорк
203

Джон УЭСЛИ

ИНДЕЙКИ
1965

Галерея Уэддингтон,
Лондон
204

Джефф КУНС

КРОЛИК
1986

Нержавеющая сталь
Частное собрание
207

Ричард СЕРРА

ПЕРЕСЕЧЕНИЕ II
1992

Сталь
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
208

Сантьяго КАЛАТРАВА

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
В САНТА-КРУЗ-ДЕ-ТЕНЕРИФЕ,
КАНАРСКИЕ ОСТРОВА,
ИСПАНИЯ
1991–2003
223

Сантьяго КАЛАТРАВА

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ В САНТА-
КРУЗ-ДЕ-ТЕНЕРИФЕ
Фрагмент
212

Йо Минг ПЕЙ

ПИРАМИДА ЛУВРА В ПАРИЖЕ
1989
214

**Ренцо ПИАНО,
Ричард РОДЖЕРС**

ЦЕНТР ПОМПИДУ В ПАРИЖЕ
1972–1977
215

Йохан Отто фон

**СПРЕКЕЛЬСЕН,
Поль АНДРЕ**
БОЛЬШАЯ АРКА ДЕФАНС
В ПАРИЖЕ
1984–1989
216

**«Скидмор, Оуингс
и Меррилл»**

ДЖОН-ХЭНКОВ-ЦЕНТР
В ЧИКАГО
1969
219

Ханс ХОЛЛЯЙН

ДОМ ХААС В ВЕНЕ
1990
220

Заха ХАДИД

МОСТ-ПАВИЛЬОН В САРАГОСЕ,
ИСПАНИЯ
2005
224

Фрэнк ГЕРИ

ЗДАНИЕ МУЗЕЯ ГУГГЕНХАЙМА
В БИЛЬБАО, ИСПАНИЯ
1991–1997
226

Христо

УПАКОВАННЫЙ ПОНТ-НЕФ,
ПАРИЖ
1985
229

Сергей ЛУППОВ

СПОРТИВНЫЕ ИГРЫ НА СТАДИОНЕ
1927
Фрагмент
ГРМ, Санкт-Петербург
234

Юрий ПИМЕНОВ

ДАЕШЬ ТЯЖЕЛУЮ
ИНДУСТРИЮ!
1927
ГТГ, Москва
236

Петр ВИЛЬЯМС

АВТОПРОБЕГ
1930
ГТГ, Москва
237

Сергей ПОПОВ

АСФАЛЬТЩИКИ
Начало 1930-х
ГТГ, Москва
238

Василий ЕФАНОВ

НЕЗАБЫВАЕМАЯ ВСТРЕЧА
1936–1937
ГТГ, Москва
240

Аркадий ПЛАСТОВ

КОЛХОЗНЫЙ ПРАЗДНИК
1937
ГРМ, Санкт-Петербург
243

Александр САМОХВАЛОВ

СО СВЕРЛОМ
1934
Акварель
ГРМ, Санкт-Петербург
244

Вера ЕРМОЛАЕВА

БАБА С ГРАБЛЯМИ
И РЕБЕНКОМ
1932
ГРМ, Санкт-Петербург
245

Николай ДОРМИДОНТОВ

МУЗЫКАНТЫ
1931–1934
ГРМ, Санкт-Петербург
248

Гелий КОРЖЕВ

СЛЕДЫ ВОЙНЫ
1963–1964
ГРМ, Санкт-Петербург
251

Оскар РАБИН

ГОРОД С ЛУНОЙ
(СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ГОРОД)
1959
Частное собрание
252

Николай АНДРОНОВ

«ХОРОШО ЖИВЕМ!..»
1966–1989
Собрание семьи художника
253

Игорь ПАЛЬМИН

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЦИАЛИ-
СТИЧЕСКАЯ ДЕМОКРАТИЯ!»
Москва, 1974
Фотография
254

Александр САМОХВАЛОВ

КОНДУКТОРША
1928
Фрагмент
ГРМ, Санкт-Петербург
256

Александр САМОХВАЛОВ

ПАРТШКОЛОВЕЦ СИДОРОВ
1931
ГТГ, Москва
258

Александр САМОХВАЛОВ

ДЕВУШКА В ФУТБОЛКЕ
1932
ГРМ, Санкт-Петербург
259

Александр ДЕЙНЕКА

ОБОРОНА ПЕТРОГРАДА
1928
Центральный музей
Вооруженных Сил, Москва
260

Кузьма ПЕТРОВ-ВОДКИН

СМЕРТЬ КОМИССАРА
1928
ГРМ, Санкт-Петербург
261

Павел КОРИН

ПОРТРЕТ МАКСИМА ГОРЬКОГО
1932
Дом-музей П.Д.Корина, Москва
262

Михаил НЕСТЕРОВ

ПОРТРЕТ АКАДЕМИКА ФИЗИО-
ЛОГА И.П.ПАВЛОВА
1935
ГТГ, Москва
263

Казимир МАЛЕВИЧ

ПОРТРЕТ УДАРНИКА (КРАСНО-
ЗНАМЕНОЦ ЖАРНОВСКИЙ)
1932
ГРМ, Санкт-Петербург
264

Сергей ГЕРАСИМОВ

КЛЯТВА СИБИРСКИХ ПАРТИЗАН
1933
ГРМ, Санкт-Петербург
267

Николай ЕВГРАФОВ

НОВАЯ ЖИЗНЬ
1932
ГРМ, Санкт-Петербург
268

Иван ЖОЛТОВСКИЙ

ЖИЛОЙ ДОМ НА ПРОСПЕКТЕ
МАРКСА В МОСКВЕ
1931–1934
270

Владимир ГЕЛЬФРЕЙХ,

Владимир ЩУКО
БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ
В.И.ЛЕНИНА В МОСКВЕ
1928–1940
Фотография 1950-х гг.
271

Юрий ПИМЕНОВ

НОВАЯ МОСКВА
1937
ГТГ, Москва
273

Александр ДЕЙНЕКА

РАЗДОЛЬЕ
1944
ГРМ, Санкт-Петербург
275

Вера МУХИНА

РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА
1937
Нержавеющая сталь
278

СТАНЦИЯ «МАЯКОВСКАЯ»

МОСКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА
Архитектор А.Душкин,
художник А.Дейнека
1937–1938
281

Александр ДЕЙНЕКА

МОЗАИКИ ПЛАФОНОВ
СТАНЦИИ МЕТРО «МАЯКОВСКАЯ»
МОСКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА
1936–1937
282, 283

**РЕЛЬЕФЫ АРКИ ГЛАВНОГО
ВХОДА ВСЕСОЮЗНОЙ
СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННОЙ
ВЫСТАВКИ**

Архитектор Л.Поляков,
скульптор Г.Мотовилов
1936–1939
Фотография 1950 г.
286

ФОНТАН

«ДРУЖБА НАРОДОВ»
ВО ВСЕРОССИЙСКОМ
ВЫСТАВОЧНОМ ЦЕНТРЕ
Архитекторы К.Топуридзе,
Г.Константиновский
1954
287

Борис ИОГАНСОН

И.В.СТАЛИН СРЕДИ НАРОДА
В КРЕМЛЕ (НАШ МУДРЫЙ
ВОЖДЬ, УЧИТЕЛЬ ДОРОГОЙ)
1952

ГРМ, Санкт-Петербург
290

Наталья НЕСТЕРОВА

МЕТРО «ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ»
1988

Людвиг-форум интернацио-
нального искусства, Аахен
305

Наталья НЕСТЕРОВА

МЕТРО «ПЛОЩАДЬ РЕВОЛЮЦИИ»

Фрагмент
292

Алексей ЩУСЕВ

МАВЗОЛЕЙ В.И.ЛЕНИНА

1929–1930
294

ТРАУРНЫЙ ЗАЛ МАВЗОЛЕЯ

В.И.ЛЕНИНА
Архитектор А.Щусев,
художник И.Нивинский
1929–1930
294

Борис ИОФАН

КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ
ДВОРЦА СОВЕТОВ В МОСКВЕ
1933

Государственный научно-
исследовательский музей
архитектуры им. А.В.Щусева,
Москва
295

«ХРАМ СВЕТА» (LICHTDOM)

В НЮРНБЕРГЕ
1936
296

Альберт ШПЕЕР

ЦЕППЕЛИНФЕЛЬД В НЮРНБЕРГЕ
1932

297

ПАВИЛЬОН СССР
НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ
В ПАРИЖЕ 1937 ГОДА

Архитектор Б.Иофан,
скульптор В.Мухина
299

ПАВИЛЬОН ГЕРМАНИИ
НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ
В ПАРИЖЕ 1937 ГОДА

Архитектор А.Шпеер,
скульптор А.Брекер
299

СТАНЦИЯ МЕТРО «КРОПОТ-
КИНСКАЯ» МОСКОВСКОГО
МЕТРОПОЛИТЕНА

Архитекторы А.Душкин,
Я.Лихтенберг
1934–1935
300

Матвей МАНИЗЕР

БРОНЗОВЫЕ СКУЛЬПТУРЫ
НА СТАНЦИИ «ПЛОЩАДЬ
РЕВОЛЮЦИИ» МОСКОВСКОГО
МЕТРОПОЛИТЕНА
1938

304

ГЛАВНОЕ ЗДАНИЕ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАР-
СТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
Архитекторы Л.Руднев, С.Черны-
шов, П.Абросимов, А.Хряков

1949–1953
308

Александр ДЕЙНЕКА

ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ
1942

Фрагмент
ГРМ, Санкт-Петербург
312

Александр ДЕЙНЕКА

СБИТЫЙ АС

1943
ГРМ, Санкт-Петербург

315

Арно БРЕКЕР

АЛЛЕГОРИЯ ПАРТИИ

Скульптура перед зданием
Рейхсканцелярии в Берлине
1940–1941

316

Алексей ЗЕЛЕНСКИЙ

КОЛХОЗНИЦА С ВИНТОВОЙ

Скульптура перед домом
на Яузском бульваре
в Москве
1937

317

Евгений ВУЧЕТИЧ

ПАМЯТНИК

Ф.Э.ДЗЕРЖИНСКОМУ
НА ЛУБЯНСКОЙ ПЛОЩАДИ
В МОСКВЕ
1958

Бронза, гранит
Фотография 1959 г.

318

Иван ФОМИН

ЗДАНИЕ НКВД В КИЕВЕ

(ныне — здание Кабинета
министров Украины)

1935–1937
319

Евгений ВУЧЕТИЧ

«РОДИНА-МАТЬ ЗОВЕТ!»

1964–1967

Гранит
Историко-мемориальный
комплекс «Героям
Сталинградской битвы»
на Мамаевом кургане,
Волгоград
320

Эмиль ШАЙБЕ

ГИТЛЕР НА ФРОНТЕ

1942–1943

Центр военной истории
Армии США, Вашингтон

323

Дмитрий НАЛБАНДЯН

ДЛЯ СЧАСТЬЯ НАРОДА.
ЗАСЕДАНИЕ ПОЛИТБЮРО
ЦК ВКП(Б)
1949
ГРМ, Санкт-Петербург
325

Евгений РУХИН

МЫШЕЛОВКА
1975
Фрагмент
Частное собрание
330

Илья КАБАКОВ

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ
УЛЕТЕЛ В КОСМОС
ИЗ СВОЕЙ КОМНАТЫ
1985
Инсталляция
Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду,
Париж
332

Юрий ЗЛОТНИКОВ

КОМПОЗИЦИЯ № 1
1960
ГТГ, Москва
333

Лидия МАСТЕРКОВА

СОБОР
1966
Собрание Е.Нутовича
334

Юло СООСТЕР

КРАСНОЕ ЯЙЦО
1964
Частное собрание
335

Владимир СТЕРЛИГОВ

КОМПОЗИЦИЯ
1960-е
Частное собрание
337

Анатолий ЗВЕРЕВ

РАСПЯТИЕ
1958
Фрагмент
Собрание Г.Костаки, Афины
338

Анатолий ЗВЕРЕВ

АВТОПОРТРЕТ
1957
Фрагмент
Собрание Г.Костаки, Афины
339

Дмитрий КРАСНОПЕВЦЕВ

ПРИВЯЗАННАЯ ВАЗА
1972
Музей актуального искусства
«Art4.ru», Москва
340

Дмитрий ПЛАВИНСКИЙ

КОРАБЛЬ ВИКИНГОВ
1976
Офорт
341

Дмитрий ПЛАВИНСКИЙ

ФУГА БАХА
1992
Частное собрание, Германия
342

Татьяна НАЗАРЕНКО

КАЗНЬ НАРОДОВОЛЬЦЕВ
1969–1972
ГТГ, Москва
349

Татьяна НАЗАРЕНКО

КАЗНЬ НАРОДОВОЛЬЦЕВ
Фрагмент
344

Таир САЛАХОВ

ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА
КАРА-КАРАЕВА
1960
ГТГ, Москва
346

Дмитрий ЖИЛИНСКИЙ

СЕМЬЯ ХУДОЖНИКА
Н.М. ЧЕРНЫШОВА
1969
ГРМ, Санкт-Петербург
347

Ольга БУЛГАКОВА

ГОГОЛЬ
1980
ГРМ, Санкт-Петербург
350

Леонид БАРАНОВ

ДОСТОЕВСКИЙ
1974
Бронза
Галерея современной
скульптуры, Москва
351

Олег ЛАНГ

УЛИЦА
1988
Собрание семьи художника
352

Максим КАНТОР

КОРИДОР
1992
Галерея Asbaek, Копенгаген
353

Семен ФАЙБИСОВИЧ

НОЧЬ
1982
Фрагмент
Частное собрание
354

Татьяна НАЗАРЕНКО

СРЕДИ МАСОК
1989
Частное собрание
357

Лев ТАБЕНКИН

ОРКЕСТР
1984
Частное собрание
358

Олег ЦЕЛКОВ

ПОРТРЕТ
1980
Частное собрание
361

Владимир ПЯТНИЦКИЙ

СИМВОЛ ЧИСТОТЫ
1973
Частное собрание
363

Илья КАБАКОВ

ЛИСТ ИЗ СЕРИИ «АЛЬБОМЫ»
1974
Смешанная техника
366

Илья КАБАКОВ

ДОСКА-ОБЪЯСНЕНИЕ
1984
Оргалит, эмаль
366

Эрик БУЛАТОВ

ОПАСНО
1972–1973
Частное собрание
367

Владимир КОМАР,**Александр МЕЛАМИД**

СТАЛИН И МУЗА
(ПРОИСХОЖДЕНИЕ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
РЕАЛИЗМА).
Из серии «Ностальгический
соцреализм»
1982–1983
Музей искусств Циммерли,
Университет Ратгерс,
штат Нью-Джерси,
США
368

Александр КОСОЛАПОВ

ЛЕНИН — СОСА-COLA
1980-е
Частное собрание
369

Франциско ИНФАНТЕ

АРТЕФАКТ ИЗ ЦИКЛА
«ОЧАГИ ИСКРИВЛЕННОГО
ПРОСТРАНСТВА»
1979–1980
370

Вадим СИДУР

АВТОПОРТРЕТ В ГРОБУ
В КАНДАЛАХ, С САКСОФОНОМ
Из серии «Гробы»
1975
Металл, дерево
Московский
государственный музей
Вадима Сидура
(фотография предоставлена
музеем)
372

Вадим СИДУР

РАНЕННЫЙ
1963
Бронза
Московский
государственный музей
Вадима Сидура
(фотография предоставлена
музеем)
373

Константин ЗВЕЗДОЧЕТОВ

ИЗ ЦИКЛА
«СТРАНА ПЕРДО»
1988
Частное собрание
374

Олег ЦЕЛКОВ

ПАРА
Фрагмент
Частное собрание
378

Михаил ПОСОХИН

ДВОРЕЦ СЪЕЗДОВ
В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ
1961
381

Юрий ПЛАТОНОВ

ГЛАВНОЕ ЗДАНИЕ
АКАДЕМИИ НАУК СССР
В МОСКВЕ
1988
382

Павел НИКОНОВ

ГЕОЛОГИ
1962
ГТГ, Москва
384

Лев ТАБЕНКИН

ПТИЦЫ В СКАЛАХ
1988
Частное собрание
385

Олег ТИСТОЛ

КОНДОТЬЕР
1988
Частное собрание
386

Ольга БУЛГАКОВА

СОН О КРАСНОЙ ПТИЦЕ
1988
Частное собрание
389

Василий СИТНИКОВ

МОСКВА
1973
Частное собрание
390

Андрей ВОЛКОВ

АВАРИЯ
1977
Частное собрание
394

Ирина СТАРЖЕНЕЦКАЯ

ВЕСНА
Правая часть триптиха
1989
Фрагмент
Частное собрание
396

Андрей КОЛКУТИН

СТАРУХА

1988

Частное собрание

398

Дмитрий КРАСНОПЕВЦЕВ

КОМПОЗИЦИЯ

СО СЛОМАННОЙ ВЕТКОЙ

1988

Частное собрание

400

Наталья НЕСТЕРОВА

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

1990

Частное собрание

402–403

Максим КАНТОР

В БОЛЬНИЦЕ

(ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ)

1993

Частное собрание

404

Вячеслав КАЛИНИН

ПОМИНКИ

1974

Частное собрание

405

Оскар РАБИН

НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ

1964

Частное собрание

406

Анатолий КОМЕЛИН

ПТИЦА

1990

Дерево

Частное собрание

408

Анатолий КОМЕЛИН

КРОНА

1981

Дерево

Частное собрание

409

Виктор ПОПКОВ

РАБОТА ОКОНЧЕНА

1972

ГРМ, Санкт-Петербург

410

Наталья НЕСТЕРОВА

ЛЕТНИЙ САД

1982

Музей Людвига — ГРМ,

Санкт-Петербург

412

Наталья НЕСТЕРОВА

ДОМ СО ЛЬВОМ

1980

Частное собрание

413

Татьяна ЯБЛОНСКАЯ

ВЕЧЕР. СТАРАЯ ФЛОРЕНЦИЯ

1973

ГТГ, Москва

414

Ирина СТАРЖЕНЕЦКАЯ

ПРИСТАНЬ

1971

Частное собрание

416

Ирина СТАРЖЕНЕЦКАЯ

ПОРТРЕТ ПАВЛА НИКОНОВА

1983–1986

ГТГ, Москва

417

Макс ЭРНСТ

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК —

ИЗМЕНЧИВОСТЬ

1960–1961

Фрагмент

Частное собрание

420

Дмитрий ПЛАВИНСКИЙ

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ИОАННА

1967

Фрагмент

Частное собрание, США

426

Герхард РИХТЕР

СТУЛ

1985

Фрагмент

Частное собрание

462

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ



**ЯКИМОВИЧ
Александр
Клавдианович**

Родился в 1947 г. в Ленинграде. Историк искусства, художественный критик. Доктор искусствоведения. Живет и работает в Москве. В 1971 г. окончил отделение истории искусства исторического факультета Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова. В 1974 г. защитил кандидатскую диссертацию «Художественная жизнь Рима в начале XVII столетия». С 1981 г. — член Союза художников (секция критики и искусствоведения). Работал в научно-исследовательских учреждениях Академии художеств и Министерства культуры, в ГМИИ им. А.С.Пушкина и Музее-заповеднике «Царицыно». В 1998 г. защитил докторскую диссертацию «Рождение авангарда. Искусство и мысль». В 2002 г. был избран членом-корреспондентом, в 2007 — действительным членом Российской Академии художеств. С 1999 г. работает в Научно-исследовательском институте теории и истории искусств РАХ. Ведущий научный сотрудник Российского института культурологии.

С 2003 — главный редактор журнала «Собрание». Вице-президент Ассоциации искусствоведов (АИС), член Международной ассоциации критиков (АИКА).

Читал лекции и выступал с докладами о проблемах искусства XX века в университетах Европы и Америки. Лауреат премии Inter Nacionales (1993), учрежденной Немецким культурным центром им. Гёте. В 1994–1995 гг. был приглашенным профессором Свободного университета Западного Берлина, читал курс «Русское искусство XX века в контексте мирового художественного развития».

В 1997 г. выполнял функции консультанта русского павильона на Венецианской биеннале, был куратором выставки «Искусство 2000. Российские художники» (Германия, 2001).

Автор свыше 200 публикаций по проблемам истории искусства и современной художественной культуры.

Основные работы: «Художник и дворец. Диего Веласкес» (М., 1984); «Шарден и французское Просвещение» (М., 1989); «Реализмы двадцатого века» (М., 2002); «Возрождение модернизма» (М., 2002); «Двадцатый век. Искусство, культура, картина мира. От импрессионизма до классического авангарда» (М., 2004); «Новое время. Очерки искусства и культуры XVII–XVIII веков» (СПб., 2004).

Разрабатывает свои собственные теоретические идеи и методы, используя данные общей и политической истории, исторической психологии, герменевтики, филологии, а также создаваемой самостоятельно дисциплины, которая изучает проблему свободы и несвободы художника в социуме (степени его зависимости и независимости от культурных стереотипов) и иронически именуется ее автором «субверсиологией», или «наукой о подрыве устоев».

В настоящее время работает над книгой, посвященной искусству Диего Веласкеса в контексте испанской и европейской культуры Нового времени.

- АБДРАШИТОВ Вадим Юсупович**
Род. 1945
Советский и российский кино-режиссер
407
- АБУЛАДЗЕ Тенгиз Евгеньевич**
1924–1994
Советский грузинский кинорежиссер, сценарист
407
- АДЛИВАНКИН Самуил Яковлевич**
1897–1966
Советский живописец
258
- АЙГИ (наст. фамилия Лисин) Геннадий Николаевич**
1934–2006
Советский чувашский поэт
34
- АЙТМАТОВ Чингиз Торекулович**
1928–2008
Советский киргизский писатель
388 401
- АДОРНО Теодор**
1903–1969
Немецкий философ, культуролог, социолог искусства
131 137 139 164 187
- АКСЕНОВ Василий Павлович**
1932–2009
Советский писатель-нонконформист, с 1980 жил и работал в США
376
- АЛЕКСАНДРОВ (наст. фамилия Мормоненко) Григорий Васильевич**
1903–1983
Советский кинорежиссер
27 271
- АЛАБЯН Каро Семенович**
1897–1959
Советский архитектор
324
- АЛЕН Уильям ван**
1883–1954
Американский архитектор, дизайнер
60 62
- АЛПАТОВ Михаил Владимирович**
1902–1986
Советский историк искусства
318
- АЛЬБЕРС Йозеф (Джозеф)**
1888–1976
Немецкий и американский художник, теоретик искусства
85
- АМИН Дада Уме Иди**
1925/1928 — 2003
Диктатор Уганды в 1971–1979
65
- АНДЕРСОН Шервуд**
1876–1941
Американский писатель
75
- АНДРЕ Карл**
Род. 1935
Американский скульптор
166
- АНДРЁ Поль**
Род. 1938
Французский архитектор
216
- АНДРЕЙ БЕЛЫЙ (собств. Борис Николаевич Бугаев)**
1880–1934
Русский писатель, мыслитель
402
- АНДРОНОВ Николай Иванович**
1929–1998
Советский живописец, график, монументалист
253 348
- АНТЕС Хорст**
1936–2004
Немецкий живописец, скульптор
120
- АНТОНИОНИ Микеланджело**
1912–2007
Итальянский кинорежиссер
44
- АПДАЙК Джон**
1932–2009
Американский писатель
74 424
- АПОЛЛИНЕР Гийом (собств. Вильгельм Аполлинарий Костровицкий)**
1880–1918
Французский поэт, художественный критик, теоретик искусства
83 210
- АППЕЛЬ Карел**
1921–2006
Голландский живописец, график
132 141
- АПРЕСЯН Рубен Леонидович**
Род. 1963
Российский и армянский художник
340
- АРАБОВ Юрий Николаевич**
Род. 1954
Российский писатель, сценарист
406
- АРЕНДТ Ханна**
1906–1975
Немецкий философ, историк
235 236
- АРМАН (собств. Арман Пьер Фернандес)**
1928–2005
Французский художник
164 214
- АРТО Антонен**
1895–1948
Французский поэт, драматург, сценарист, актер, художник
132 135
- АХМАТОВА (наст. фамилия Горенко) Анна Андреевна**
1889–1966
Русский поэт
25 29 43 257 265 279 288 310 360 397 402 406 424
- БАБЕЛЬ Исаак Эммануилович**
1894–1940
Советский писатель
12 288
- БАЗЕЛИЦ Георг (собств. Ганс Георг Керн)**
Род. 1938
Немецкий художник
134 135 421
- БАРАНОВ Леонид Михайлович**
Род. 1943
Советский и российский скульптор
35 347 348 350 351 353
- БАРТ Ролан**
1915–1980
Французский литературовед, философ
137 176 191 196 197 205
- БАСМАНОВ Павел Иванович**
1906–1993
Советский художник-нонконформист
332
- БАТАЙ Жорж**
1897–1962
Французский писатель, философ
138 176 187 210 228 284 311
- БАТКИН Леонид Михайлович**
Род. 1932
Советский и российский историк, культуролог, общественный деятель
250
- БАУМАЙСТЕР Вилли**
1889–1955
Немецкий художник
341

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

- БАХТИН Михаил Михайлович**
1895–1975
Русский мыслитель, теоретик
и историк культуры, литературовед
24 197 205 206
209 291 309–311
326 404
- БАШЛЯР Гастон**
1884–1962
Французский мыслитель
132
- БЕЛЛ Дэниел**
Род. 1919
Американский социолог, публицист
107 187
- БЕЛЛОУЗ Джордж**
1882–1925
Американский живописец, график
74
- БЁЛЛЬ Генрих**
1917–1985.
Немецкий писатель, переводчик
424
- БЕЛЮТИН Элий Михайлович**
Род. 1925
Советский художник-нонконформист
33 341
- БЕНТАМ Иеремия**
1748–1832
Английский философ, экономист
326
- БЕНТОН Томас Харт**
1889–1975
Американский живописец
68 69 72–74
- БЕНЬЯМИН Вальтер**
1892–1940
Немецкий философ, культуролог
137–142 187 188
210 311
- БЕРГМАН Ингмар**
Род. 1918
Шведский режиссер театра и кино
42
- БЕРГСОН Анри**
1859–1941
Французский философ
196
- БЁРДЕН Крис**
Род. 1946
Американский художник
199
- БЁРДЖИ Джон Генри**
Род. 1933
Американский архитектор
180 183
- БЕРДЯЕВ Николай Александрович**
1874–1948
Русский философ, публицист
113 311
- БЕРИЯ Лаврентий Павлович**
1899–1953
Советский государственный деятель,
один из организаторов массовых
репрессий
45
- БЁРК Эдмунд**
1729–1797
Английский политический деятель,
мыслитель
91
- БЕРНИНИ Джованни Лоренцо**
1598–1680
Итальянский скульптор, архитектор
45 181 327
- БЕРТОЛУЧЧИ Бернардо**
Род. 1940
Итальянский кинорежиссер, поэт
42
- БЕРНШТЕЙН Борис Моисеевич**
Род. 1924
Советский историк и теоретик
искусства
47
- БИРШТЕЙН Макс Авадьевич**
1914–2000
Советский и российский живописец
346
- БЛОК Александр Александрович**
1880–1921
Русский поэт, драматург, эссеист
402
- БЛУМ Харолд**
Род. 1930
Американский историк
и теоретик культуры,
литературный критик
96 99
- БОДРИЙЯР Жан**
1929–2007
Французский культуролог, философ
45 137 187 192–195
204 207 209 210 216
357 365
- БОЙС Йозеф**
1921–1986
Немецкий художник
23 33 44 159 160 164 422
- БОЛЬЦ Норберт**
Род. 1953
Немецкий философ
187
- БОРХЕС Хорхе Луис**
1899–1986
Аргентинский писатель
43 137 146 147
- БОТТИЧЕЛЛИ Сандро**
1445–1510
Итальянский живописец, график
145
- БОФИЛЛ Рикардо**
Род. 1939
Испанский (каталонский) архитектор
184 185
- БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ**
(псевд. режиссеров-однофамиль-
цев Георгия Николаевича и Сергея
Дмитриевича Васильевых)
Советские кинорежиссеры
266 269 315
- БРЕЖНЕВ Леонид Ильич**
1906–1982
Советский государственный и пар-
тийный деятель, генеральный секре-
тарь ЦК КПСС (1964–1982)
45
- БРЕЙГЕЛЬ Питер Старший**
1525–1569
Нидерландский живописец, рисо-
вальщик
6 7 9 197 228 421 422
- БРЕКЕР Арно**
1900–1991
Немецкий скульптор, один из лидеров
искусства Третьего Рейха
316 319
- БРЕТОН Андре**
1896–1966
Французский литератор, идеолог
сюрреализма
100 210
- БРОДСКИЙ Иосиф Александрович**
1940–1996
Русский поэт, эссеист, драматург,
с 1972 жил и работал в США
44 393 400–402 406
- БРЭДБЕРИ Рэй (Рэймонд) Дуглас**
Род. 1920
Американский писатель-фантаст
142
- БУКОВСКИ Генри Чарлз**
1920–1994
Американский поэт, романист
179
- БУЛАТОВ Эрик Владимирович**
Род. 1933
Советский художник-нонконформист
17 163 367 368 373

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- БУЛГАКОВ Михаил Афанасьевич**
1891–1940
Русский прозаик, драматург
24 25 29 43 252 254
263–265 288 289 335 360
402 424
- БУЛГАКОВА Ольга Васильевна**
Род. 1951
Советский и российский живописец
347 350 389 413
- БУНЮЭЛЬ Луис**
1900–1983
Испанский кинорежиссер
315
- БУРДЕЛЬ Эмиль Антуан**
1861–1929
Французский скульптор
280
- БУРЖУА Луиза**
Род. 1911
Американская художница
195
- БУРРИ Альберто**
1915–1995
Итальянский художник
120
- БЭКОН Фрэнсис**
1909–1992
Британский художник
43 44 120 127–129 131 138
186 187 421
- ВАЛЕРИ Поль**
1871–1945
Французский писатель, критик
291
- ВАН ГОГ Винсент**
1853–1890
Голландский живописец, рисовальщик
78 145 152 161 230
- ВАН ДОНГЕН Кис (Корнелис)**
1877–1968
Французский живописец
60
- ВАТТО Жан Антуан**
1684–1721
Французский живописец, рисовальщик
117
- ВЕБЕР Макс (Максимилиан)**
1864–1920
Немецкий социолог, историк
290 316 326
- ВЕЙВЕРИТЕ София Мотеюс**
Род. 1926
Литовский живописец
415
- ВЕЙСБЕРГ Владимир Григорьевич**
1924–1985
Советский художник-нонконформист
412
- ВЕЛАСКЕС Диего де Сильва**
1599–1660
Испанский живописец
44 45 113 131 197 327
- ВЕНТОС Хавьер Роберт де**
Род. 1939
Испанский философ
185
- ВЕНТУРИ Роберт**
Род. 1925
Американский архитектор,
теоретик искусства
181 182 184 224
- ВЕСНИНЫ, братья
(Леонид Александрович,
Виктор Александрович, Александр
Александрович)**
Советские архитекторы
325 379
- ВЕРМЕР ДЕЛФТСКИЙ Ян**
1632–1675
Голландский живописец
230
- ВЕРН Жюль Габриэль**
1828–1905
Французский писатель
400
- ВИКТЮК Роман Григорьевич**
Род. 1936
Советский, российский, украинский
театральный режиссер
400
- ВИЛЬЯМС Петр Владимирович**
1902–1947
Российский живописец
237
- ВИНЕР Норберт**
1894–1964
Американский математик,
основоположник кибернетики
314
- ВИРИЛИО Поль**
Род. 1932
Французский архитектор,
мыслитель
187
- ВИТРУВИЙ (Марк Витрувий
Поллион)**
I в. до н.э. — I в. н.э.
Древнеримский архитектор,
инженер, теоретик архитектуры
103 271
- ВИШНЕВСКИЙ Всеволод Витальевич**
1900–1951
Советский драматург
258
- ВИШНЕВСКИЙ Эдгар**
1931–2007
Немецкий архитектор
178
- ВОЙНОВИЧ Владимир Николаевич**
Род. 1932
Советский писатель-нонконформист,
в 1980–1992 жил и работал в ФРГ
402
- ВОЛКОВ Андрей Викторович**
Род. 1948
Российский живописец
394 413 414
- ВОЛЬС (собств. Альфред Отто
Вольфганг Шульце)**
1913–1951
Немецкий художник, фотограф
120–127 130 337 421
- ВОЛЬТЕР (собств. Франсуа
Мари Аруэ)**
1694–1778
Французский писатель, философ
316 317 321 322
- ВОННЕГУТ Курт**
1922–2007
Американский писатель
74 119 137–143 179 424
- ВРУБЕЛЬ Михаил Александрович**
1856–1910
Русский живописец, рисовальщик,
скульптор, художник театра
135 230
- ВУД Грант**
1891–1942
Американский живописец
68–74
- ВУЧЕТИЧ Евгений Викторович**
1908–1974
Советский скульптор
28 277 310 318–320 423
- ВЫСОЦКИЙ Владимир Семенович**
1938–1980
Советский актер театра и кино, поэт
и исполнитель собственных песен
242 401 402 404
- ГАБО Наум (собств. Неемия
Беркович Певзнер)**
1890–1977
Русский и американский скульптор,
архитектор, теоретик и практик кон-
структивизма, с 1922 в эмиграции
230

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

- ГАВРИЛОВ Анатолий Николаевич**
Род. 1946
Советский и российский писатель
392
- ГАЛИЛЕЙ Галилео**
1564–1642
Итальянский физик, астроном, математик, философ
314
- ГАРСИА ЛОРКА Федерико**
1898–1936
Испанский поэт, драматург
22
- ГАУДИ (Гауди-и-Корнет) Антонио**
1852–1926
Испанский (каталонский) архитектор
225
- ГАВТАРИ (Гаттари) Пьер Феликс**
1930–1992
Французский философ и психиатр
201–203 205
- ГЕББЕЛЬС Йозеф**
1897–1945
Один из идеологов нацизма, министр пропаганды Третьего Рейха
324
- ГЕГЕЛЬ Георг Вильгельм Фридрих**
1770–1831
Немецкий философ
15 228 229 317 326 422
- ГЕЛЬФРЕЙХ Владимир Георгиевич**
1885–1967
Советский архитектор
271 294 295 300
- ГЕНРИ Роберт**
1895–1929
Американский живописец, педагог
67 75 78
- ГЕРАСИМОВ Александр Михайлович**
1881–1963
Советский живописец
291
- ГЕРАСИМОВ Сергей Васильевич**
1885–1964
Советский живописец
43 259 264 267 278 331
- ГЕРИ Фрэнк (собств. Эфраим Оуэн Голдберг)**
Род. 1929
Американский архитектор
218 226 227
- ГЕРИНГ Герман Вильгельм**
1893–1946
Государственный и военный деятель нацистской Германии
45 65
- ГЕРЦЕН Александр Иванович**
1812–1870
Русский писатель, революционер
326
- ГЁТЕ Иоганн Вольфганг**
1749–1832
Немецкий писатель, философ
321
- ГИММЛЕР Генрих**
1900–1945
Политический и военный деятель нацистской Германии, рейхсфюрер СС
12
- ГИТЛЕР (Шикльгрубер) Адольф**
1889–1945
Идеолог национал-социализма, фюрер и канцлер Третьего Рейха
8 10 13 280 297 299 314
- ГОББС Томас**
1588–1679
Английский философ, литератор
15 46 191 196 316 317 326 422
- ГОГОЛЬ Николай Васильевич**
1809–1852
Русский прозаик, драматург
131 269 326
- ГОДАР Жан Люк**
Род. 1930
Французский кинорежиссер
44
- ГОЙЯ Франсиско**
1746–1828
Испанский живописец, график
11 131 230 422
- ГОМБРИХ Эрнст**
1909–2001
Австрийский и английский историк и теоретик искусства
318
- ГОРБАЧЕВ Михаил Сергеевич**
Род. 1931
Советский политический и государственный деятель, первый и последний президент СССР
8
- ГОРКИ Аршил (собств. Возданик Адоян)**
1904–1948
Американский художник, один из лидеров абстрактного экспрессионизма
85 86
- ГОРЬКИЙ Максим (собств. Алексей Максимович Пешков)**
1868–1936
Русский и советский прозаик, драматург, публицист
85 243 261 262 283
- ГОРЮНОВА Нонна Петровна**
Род. 1944
Советский и российский художник, совместно с Ф. Инфанте создает серии артефактов
371
- ГРЕБЕНЩИКОВ Борис Борисович**
Род. 1953
Русский певец, поэт, музыкант
407
- ГРИНБЕРГ Клемент**
1909–1994
Американский художественный критик, теоретик искусства
83 92 94 100–103 336
- ГРИНУЭЙ Питер**
Род. 1942
Британский кинорежиссер, сценарист, писатель и художник
44
- ГРОЙС Борис**
Род. 1947
Советский философ, идеолог московской концептуальной школы
293
- ГРОПИУС Вальтер**
1883–1969
Немецкий архитектор, дизайнер, теоретик архитектуры
104 184
- ГРОССМАН Василий Семенович**
1905–1967
Советский писатель
252
- ГРЭМ (Грэхем) Джон (собств. Иван Грацианович Домбровский, Дабровский)**
1881–1961
Американский художник и теоретик абстрактного искусства
85
- ДАЛИ Сальвадор**
1904–1989
Испанский художник-сюрреалист, теоретик искусства, поэт, режиссер
33 54 293 315
- ДАЛЛЕС Ален Уэлш**
1893–1969
Руководитель политической разведки США, идеолог «холодной войны»
99
- ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ**
1262–1321
Итальянский поэт, мыслитель
409

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- ДАНТО Артур**
Род. 1924
Американский философ, эссеист
192 357
- ДЕБОР Ги Эрнст**
1931–1994
Французский писатель, философ
161 173
- ДЕГА Эдгар**
1834–1917
Французский живописец, график,
скульптор
75
- ДЕЙНЕКА Александр
Александрович**
1899–1969
Советский художник, педагог
259–264 275–278 281 286
291 312–315 331
- ДЕКАРТ Рене**
1596–1650
Французский философ, математик,
естествоиспытатель
9 141 146 324
- ДЕЛЁЗ Жиль**
1926–1995
Французский философ, культуролог
45 137 187 189 191 192 195
196 201–205 207 209 210
357 359 360 364 368
- ДЕЛАКРУА Эжен**
1798–1863
Французский живописец, график
131 152 202 230 279
- ДЕРРИДА Жак**
1930–2004
Французский философ, культуролог
45 176 188–191 196 204 206
207 210 357 359 360 364
368 393
- ДЖАДД Доналд**
1928–1994
Американский художник-минималист
166 169
- ДЖАКОМЕТТИ Альберто**
1901–1966
Швейцарский скульптор
43 121–123 130 131 147 341
421
- ДЖАКОМЕТТИ Диего**
1902–1985
Швейцарский дизайнер, скульптор,
брат А. Джакометти
123
- ДЖЕЙМС Уильям**
1842–1910
Американский философ, психолог
54 371
- ДЖЕЙМСОН Фредерик**
Род. 1934
Американский философ-марксист,
литературовед
357
- ДЖЕНКС Чарлз**
Род. 1939
Американский архитектор
102 103 187
- ДЖОЙС Джеймс Огастин**
1882–1941
Ирландский писатель
9 224 415
- ДЖОНС Джаспер**
Род. 1930
Американский художник,
один из ведущих мастеров поп-арта
151–154
- ДЖОНСОН Филип**
1906–2005
Американский архитектор
36 103–108 180 183 381
- ДЗЕРЖИНСКИЙ Феликс
Эдмундович**
1877–1926
Советский государственный деятель,
один из организаторов «красного
террора»
320
- ДЗИГА ВЕРТОВ (собств. Давид
Абелевич Кауфман)**
1896–1954
Советский кинорежиссер, один из ос-
нователей документального кино
297
- ДИДРО Дени**
1713–1784
Французский писатель, философ
145 171
- ДИККЕНС Чарлз**
1812–1870
Английский писатель
241
- ДИНКЕЛУ Джон**
1918–1981
Американский архитектор
177 178
- ДОВЖЕНКО Александр Петрович**
1894–1956
Советский украинский кинорежиссер,
драматург, писатель, художник
278 279
- ДОВЛАТОВ Сергей Донатович**
1941–1990
Советский писатель-нонконформист,
с 1978 жил и работал в США
8 391 392
- ДОКТОРОУ Эдгар Лоренс**
Род. 1931
Американский писатель
74
- ДОНДЕРО Джордж Энтони**
1883–1968
Американский общественный и поли-
тический деятель
83 101
- ДОНН Джон**
1572–1631
Английский поэт
9
- ДОРМИДОНТОВ Николай Иванович**
1898–1962
Советский живописец, график
248
- ДОСТОЕВСКИЙ Федор Михайлович**
1821–1881
Русский писатель, мыслитель
125 145 201 269 311
- ДРАЙЗЕР Теодор Герман Альберт**
1871–1945
Американский писатель
75
- ДРЕВИН Александр Давидович
(собств. Александр-Рудольф
Древиньш)**
1889–1938
Русский и советский живописец
латышского происхождения
332
- ДУНКАН Айседора**
1877–1927
Американская танцовщица
67
- ДУСБУРГ Тео ван (собств.
Христиан Эмиль Мария Кюппер)**
1883–1931
Голландский художник, архитектор,
теоретик искусства
379
- ДУШКИН Алексей Николаевич**
1903–1977
Советский архитектор
281 286 300 304 310
315 331
- ДЭВИС Стюарт**
1894–1964
Американский живописец, график
58 84
- ДЮБЮФФЕ Жан**
1901–1985
Французский художник, теоретик
искусства
120 132 133 144 421

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

- ДЮФИ Рауль**
1877–1953
Французский живописец, график,
мастер прикладного искусства
60
- ДЮШАН Марсель**
1887–1968
Французский художник, теоретик
искусства, стоявший у истоков дада-
изма и сюрреализма
22 23 85 171 422
- ЕВГРАФОВ Николай Иванович**
1904–1941
Советский живописец, график
268
- ЕРМОЛАЕВА Вера Михайловна.**
1893–1937
Русский и советский живописец
245
- ЕРОФЕЕВ Венедикт Васильевич**
1938–1990
Советский писатель-нонконформист
402 404 405
- ЕФАНОВ Василий Прокофьевич**
1900–1978
Советский живописец
240
- ЖЕНЕ Жан**
1910–1986
Французский прозаик, драматург
123
- ЖИЛИНСКИЙ Дмитрий
Дмитриевич**
Род. 1927
Советский и российский живописец
346 347 412 415
- ЖИСКАР Д'ЭСТЕН Валери**
Род. 1926
Президент Франции (1974–1981)
214
- ЖОЛТОВСКИЙ Иван
Владиславович**
1867–1959
Русский и советский архитектор, тео-
ретик архитектуры, педагог
270 271 310 325
- ЗАБОЛОЦКИЙ Николай**
1903–1958
Советский поэт, переводчик
243 406
- ЗАМАТИН Евгений Иванович**
1884–1937
Русский прозаик, драматург, критик
145
- ЗАРХИ Александр Григорьевич**
1908–1997
Советский кинорежиссер, сценарист
266
- ЗВЕЗДОЧЕТОВ Константин
Викторович**
Род. 1958
Советский и российский художник
373–375
- ЗВЕРЕВ Анатолий Тимофеевич**
1931–1986
Советский художник-нонконформист
32 40 41 130 163 336–339
341 353
- ЗЕЛЕНСКИЙ Алексей Евгеньевич**
1903–1974
Советский скульптор
317
- ЗИНОВЬЕВ Александр
Александрович**
1922–2006
Советский писатель, философ,
в 1978–1999 жил и работал в ФРГ
7 357 368 387
- ЗЛОТНИКОВ Юрий Савельевич**
Род. 1930
Советский художник-нонконформист
33 333 339 341
- ЗОЩЕНКО Михаил Михайлович**
1895–1958
Русский и советский прозаик,
драматург
24 257 258 261
- ИВАНОВ Александр Андреевич**
1806–1858
Русский живописец, рисовальщик
391
- ИВАНОВ Виктор Иванович**
Род. 1924
Советский живописец
32
- ИККИНС Томас**
1844–1916
Американский живописец, педагог
67
- ИКОННИКОВ Андрей
Владимирович**
1926–2001
Советский и российский архитектор,
историк и теоретик архитектуры
108
- ИЛЬФ Илья Арнольдович (собств.
Иехиел-Лейб Файнзильберг)**
1897–1937
Советский писатель, журналист
243 257
- ИОГАНСОН Борис Владимирович**
1893–1973
Советский живописец
290
- ИОФАН Борис Михайлович**
1891–1976
Советский архитектор
271 273 295
- ИНФАНТЕ Франциско**
Род. 1943
Советский и российский художник,
создает (совместно с Н.Горюновой)
серии артефактов
370–372
- ИРИГАРЕ Люс**
Род. 1930
Французский психоаналитик,
представительница феминизма
206
- ИСКАНДЕР Фазиль Абдулович**
Род. 1929
Советский и российский прозаик
и поэт абхазского происхождения
368 390 391
- ЙО МИНГ ПЕЙ**
Род. 1917
Американский архитектор
214 218
- ЙОРН Асгер Олуф**
1914–1973
Датский живописец, скульптор,
график, дизайнер
120 127 132 134
- КАБАКОВ Илья Иосифович**
Род. 1933
Советский художник-нонконформист,
писатель
20 44 163 216 332 333
365–369 373
- КАВАНИ Лилиана**
Род. 1933
Итальянский режиссер, сценарист
119
- КАЛАТРАВА Сантьяго**
Род. 1951
Испанский архитектор
212 213 223
- КАЛИНИН Вячеслав Васильевич**
Род. 1939
Советский художник-нонконформист
405
- КАМЕНСКИЙ Александр Абрамович**
1922–1972
Советский историк искусства
345

- КАМЮ Альбер**
1913–1960
Французский писатель, мыслитель
43 121 141 424
- КАН Луис Исидор**
1901–1974
Американский архитектор
109 179 180
- КАНВЕЙЛЕР Даниэль Анри**
1884–1979
Французский коллекционер,
издатель, художественный критик
83
- КАНДИНСКИЙ Василий Васильевич**
1866–1944
Русский живописец, график,
теоретик искусства
18 19 93 96 100 152 230 257
286 318 351 397
- КАНТ Иммануил**
1724–1804
Немецкий философ
9 46 91 321 422
- КАНТОР Анатолий Михайлович**
Род. 1923
Советский и российский искусствовед,
художественный критик
345
- КАНТОР Максим Карлович**
Род. 1957
Российский художник, писатель
351 353 404
- КАПРОУ Алан**
1927–2006
Американский художник, теоретик
искусства
20 44 156 163 173 368
- КАРАВАДЖО Микеланджело Меризи да**
1573–1610
Итальянский живописец
131 175 197 269 318 422
- КАРАСЕВ Леонид Владимирович**
Род. 1956
Российский философ,
литературовед
368
- КАРРИ Джон Стюарт**
1897–1946
Американский живописец
68 69 72
- КАСТРО Фидель Алехандро**
Род. 1927
Кубинский государственный деятель,
лидер кубинской революции
8
- КАТТЕЛАН Маурицио**
Род. 1960
Итальянский художник, автор объек-
тов и инсталляций
23 24
- КАФКА Франц**
1883–1924
Австрийский писатель
9
- КЕЙДЖ Джон Милтон**
1912–1992
Американский композитор, пианист,
теоретик музыки
153 156
- КЕНЖЕЕВ Бахыт Шкуруллаевич**
Род. 1950
Советский поэт, прозаик,
с 1982 живет и работает в Канаде
406
- КЕННЕДИ Джон Фицджеральд**
1917–1963
35-й президент США
51 106
- КЕНТ Рокуэлл**
1882–1971
Американский художник, писатель
73
- КЕССКЮЛА Андо**
1950–2008
Советский и эстонский живописец
33
- КЁСТЛЕР Артур**
1905–1983
Английский писатель, общественный
деятель, журналист, психолог
118 240
- КИНХОЛЦ Эдвард**
1927–1994
Американский художник,
работавший в технике ассамбляжа
20
- КИРХНЕР Эрнст Людвиг**
1880–1938
Немецкий живописец, график, один
из лидеров экспрессионизма
130
- КЛАГЕС Людвиг**
1872–1956
Немецкий психолог, философ
97
- КЛАЙН Франц**
1910–1962
Американский художник,
представитель абстрактного
экспрессионизма
86 98
- КЛЕЕ Пауль**
1879–1940
Швейцарский живописец, график,
теоретик искусства
124 125 379
- КЛЕЙН Ив**
1928–1962
Французский художник, один из осно-
вателей движения «новых реалистов»
33 44 156–159 163 164
- КОКТО Жан**
1889–1963
Французский поэт, романист, драматург
240
- КОЛДЕР Александр**
1898–1976
Американский скульптор,
один из основоположников
кинетического искусства
58 84 85
- КОЛЕЙЧУК Вячеслав Фомич**
Род. 1941
Советский и российский художник,
архитектор, теоретик искусства
371
- КОЛКУТИН Андрей Борисович**
Род. 1957
Российский живописец
398
- КОЛЬБЕ Георг**
1877–1947
Немецкий скульптор
280
- КОМАР Виталий Анатольевич**
Род. 1943
Советский и американский художник,
основоположник соц-арта
(совместно с А.Д. Меламидом)
163 196 368 369
- КОМЕЛИН Анатолий Федорович**
Род. 1953
Советский и российский скульптор
408 409 415–417
- КОНТ Огюст**
1798–1857
Французский философ, социолог
316
- КОНЧАЛОВСКИЙ Петр Петрович**
1876–1956
Русский и советский живописец,
график, художник театра
278
- КОРЖЕВ Гелий Михайлович**
Род. 1925
Советский живописец
251

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

- КОРИН Павел Дмитриевич**
1892–1967
Русский живописец, реставратор, коллекционер
41 43 45 257 261–265 283
331 335 360 386
- КОРКИЯ Виктор Платонович**
Род. 1948
Советский и российский поэт, драматург
407
- КОРМАШОВ Николай Иванович**
Род. 1929
Советский и российский живописец
346
- КОРМЕР Владимир Федорович**
1939–1986
Русский писатель, философ
357
- КОРНЕЛЬ (собств. Гийом Корнелис ван Беверло)**
Род. 1922
Голландский живописец, график
132
- КОРО Жан-Батист Камиль**
1796–1875
Французский живописец
68
- КОСОЛАПОВ Александр Семенович**
Род. 1943
Советский и американский живописец, график, скульптор
369
- КРАНАХ Лукас Старший**
1472–1553
Немецкий живописец, рисовальщик
113
- КРАСНОПЕВЦЕВ Дмитрий Михайлович**
1925–1995
Советский художник-нонконформист
163 340 341 400 412
- КРАСУЛИН Андрей Николаевич**
Род. 1934
Советский и российский скульптор
415
- КРИСТЕВА Юлия**
Род. 1941
Французский философ, лингвист, литературный критик болгарского происхождения
45 137 205 206
- КРЭГГ Тони**
Род. 1949
Британский скульптор
164
- КУЛИК Олег Борисович**
Род. 1961
Российский художник-акционист
20 23
- КУНЕЛЛИС (Коунеллис) Янис**
Род. 1936
Греческий и итальянский художник, участник движения «арте повера»
160 161
- КУНДЕРА Милан**
Род. 1929
Чешский и французский прозаик, поэт, драматург, теоретик литературы
304
- КУНИНГ Виллем де**
1904–1997
Американский художник, один из лидеров абстрактного экспрессионизма
83 86 92 96–98 337 351
- КУНС Джефф**
Род. 1955
Американский скульптор-постмодернист
207
- КУРАЕВ Михаил Николаевич**
Род. 1939
Советский и российский писатель
392
- КУРБЕ Гюстав**
1819–1877
Французский живописец
291
- КУРИЦЫН Вячеслав Николаевич**
Род. 1965
Российский филолог, писатель
368
- ЛАНГ Олег Владимирович**
Род. 1950
Советский и российский живописец
340 351–353
- ЛАРОШФУКО Франсуа де**
1613–1680
Французский писатель, моралист
321
- ЛЕ КОРБЮЗЬЕ (собств. Шарль Эдуар Жаннере)**
1887–1965
Французский архитектор, теоретик архитектуры, живописец, дизайнер
36 129–131 180 184 225 298
379 380
- ЛЕВИ-СТРОС Клод**
Род. 1908
Французский этнограф, антрополог, один из создателей структурализма
141 142
- ЛЕЙБНИЦ Готфрид Вильгельм**
1646–1716
Немецкий философ, математик
131
- ЛЕМПИЦКА Тамара де (собств. Мария Гурска)**
1898–1980
Польская и американская художница
59
- ЛЕНИН (собств. Ульянов) Владимир Ильич**
1870–1924
Русский марксист, основатель большевизма, идеолог Советской власти
12 193 272 277 289 293 294
314 316 318 422
- ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ**
1452–1519
Итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер
108 314 318 327
- ЛЕСДЕН Денис**
1914–2001
Английский архитектор
179 180
- ЛИБЕСКИНД Даниэль**
Род. 1946
Американский архитектор-деконструктивист
218 224 225
- ЛИНДБЕРГ Чарлз Огастес**
1902–1974
Американский летчик, совершивший первый трансатлантический перелет
314
- ЛИОТАР Жан Франсуа**
1924–1998
Французский философ-постмодернист, теоретик литературы
187 365
- ЛИСИЦКИЙ (псевд. Эль Лисицкий) Лазарь Маркович**
1890–1941
Российский архитектор, художник-конструктор, фотограф, теоретик искусства
371
- ЛИФШИЦ Михаил Александрович**
1905–1983
Советский философ-марксист, эстетик и литературовед
24
- ЛИХТЕНШТЕЙН Рой**
1923–1997
Американский художник, один из создателей поп-арта
151 153

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- ЛОНГФЕЛЛО** Генри Уодсворт
1807–1882
Американский поэт
98 99
- ЛОПУШАНСКИЙ** Константин Сергеевич
Род. 1947
Советский и российский кино-режиссер
400
- ЛОТРЕАМОН**, граф (собств. Изидор Дюкасс)
1846–1870
Французский прозаик, поэт, предтеча авангардизма
135
- ЛУППОВ** Сергей Михайлович
1893–1977
Советский живописец
234 235 264
- ЛУЧИШКИН** Сергей Алексеевич
1902–1989
Советский живописец, театральный деятель
258
- ЛЮТЕР** Мартин
1483–1546
Немецкий религиозный деятель, зачинатель движения Реформации
135
- МАДОННА** (собств. Мадонна Луиза Вероника Чикконе)
Род. 1958
Американская певица, автор песен, продюсер
285
- МАЙСТЕР ЭХХАРДТ**
1260–1328
Немецкий философ-мистик, теолог
145
- МАКИАВЕЛЛИ** Никколо
1469–1527
Итальянский философ, политик, писатель
46 191 316 317 326 422
- МАКЛЮЭН** Маршалл
1911–1980
Американский филолог, философ культуры
168
- МАЛЕВИЧ** Казимир Северинович
1878–1935
Русский живописец, график, художник театра, теоретик искусства
19 22 100 166 230 257 264 315 339 351 379 397
- МАЛЬРО** Андре
1901–1976
Французский писатель, культуролог, политический деятель
117
- МАМАРДАШВИЛИ** Мераб Константинович
1930–1990
Советский и грузинский философ
357 363 364 368
- МАМЛЕЕВ** Юрий Витальевич
Род. 1931
Советский и российский прозаик, поэт, драматург, философ
34 401
- МАНДЕЛЬШТАМ** Осип Эмильевич
1891–1938
Русский поэт, прозаик, эссеист
24 303 306 402 406 421
- МАНЕ** Эдуар
1832–1883
Французский живописец, график
75 113 115
- МАНИЗЕР** Матвей Генрихович
1891–1966
Русский и советский скульптор
300 304 319 331
- МАНН** Томас
1875–1955
Немецкий писатель
195
- МАНЦОНИ** Пьеро
1933–1963
Итальянский художник-неодадаист
156
- МАО ЦЗЭДУН**
1893–1976
Китайский государственный и политический деятель
314
- МАРИНЕТТИ** Филиппо Томмазо
1876–1944
Итальянский писатель, основоположник и теоретик футуризма
22 100
- МАРК ТВЕН** (собств. Сэмюэл Лэнгхорн Клеменс)
1835–1910
Американский писатель, журналист
67 99
- МАРК** Франц
1880–1916
Немецкий живописец, один из лидеров экспрессионизма
134
- МАРКС** Карл Генрих
1818–1883
Немецкий философ, экономист, основоположник марксизма
93 138 187 316 317 326 422
- МАРТОС** Иван Петрович
1754–1835
Русский скульптор
180
- МАРШ** Реджиналд
1898–1954
Американский живописец, график
74
- МАССОН** Андре
1896–1987
Французский живописец, график, представитель сюрреализма
88
- МАСТЕРКОВА** Лидия Алексеевна
1927–2008
Советский художник-нонконформист, с 1975 жила и работала во Франции
334 335 341
- МАТИСС** Анри
1869–1954
Французский живописец, график, скульптор
59 60 68 111–113 115
- МАТЬЁ** Жорж
Род. 1921
Французский художник
110 111 120 127 341
- МАШКОВ** Илья Иванович
1881–1944
Русский и советский живописец
27 278
- МАЯКОВСКИЙ** Владимир Владимирович
1883–1930
Русский и советский поэт, драматург, художник
22 100 268 315
- МЕЛАМИД** Александр Данилович
Род. 1945
Советский и американский художник, основоположник соц-арта (совместно с В.А.Комаром)
163 196 368 369
- МЕЛВИЛЛ** Герман
1819–1891
Американский писатель
67 99
- МЕЛЬНИКОВ** Константин Степанович
1890–1974
Русский и советский архитектор-авангардист
371 380

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

- МИД Маргарет**
1901–1978
Американский антрополог, этнограф
391
- МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ**
1475–1564
Итальянский скульптор, живописец,
архитектор, поэт
45 108 114 197 327
- МИРО Хоан**
1893–1983
Испанский живописец, график,
скульптор, дизайнер
84 85
- МИС ВАН ДЕР РОЭ Людвиг**
1886–1969
Американский архитектор
36 102–105 182–184 379
- МИТТЕРАН Франсуа**
1916–1996
Президент Франции (1981–1995)
212
- МИХНОВ (Михнов-Войтенко) Евгений Григорьевич**
Род. 1932–1988
Советский художник-нонконформист
341
- МИШО Анри**
1899–1984
Французский художник, поэт
120 127
- МОНДРИАН Пит (собств. Питер Корнелис)**
1872–1944
Голландский художник, теоретик
искусства
96 166 286 351
- МОНРО Мэрилин (собств. Норма Джин Бейкер)**
1926–1962
Американская киноактриса, певица
51 285
- МОНТЕНЬ Мишель де**
1533–1592
Французский писатель, философ
131 141 145 196 209 269
317 321 326 422
- МОРДВИНОВ (Мордвишев) Аркадий Григорьевич**
1896–1964
Советский архитектор
324
- МОТОВИЛОВ Георгий Иванович**
1884–1963
Советский скульптор
300
- МУЗИЛЬ Роберт**
1880–1942
Австрийский писатель
365
- МУНК Эдвард**
1863–1944
Норвежский живописец, график
230
- МУР Генри Спенсер**
1898–1986
Английский скульптор, рисовальщик
230
- МУР Чарлз**
Род. 1925
Американский архитектор
181 224 225
- МУРАТОВА Кира Георгиевна**
Род. 1934
Российский кинорежиссер
394 395 407
- МУХИНА Вера Игнатьевна**
1889–1953
Русский и советский скульптор
43 276 278–280 286 288
310 315 331 423
- НАБОКОВ Владимир Владимирович**
1899–1977
Русский прозаик, поэт, эссеист, критик
287 375
- НАЗАРЕНКО Татьяна Григорьевна**
Род. 1944
Советский и российский живописец
344–346 349 357 413 414
- НАЙ Эрнст Вильгельм**
1902–1968
Немецкий живописец, график
120
- НАЛБАНДЯН Дмитрий Аркадьевич**
1906–1993
Советский живописец
325
- НАСИПОВА Татьяна Назифовна**
Род. 1946
Советский и российский живописец
414
- НАУМАН Брюс**
Род. 1941
Американский художник-концептуалист, один из пионеров видео-арта
20 44 168 174 203
- НЕВЗОРОВ Александр Глебович**
Род. 1958
Российский журналист, телеведущий
388
- НЕМУХИН Владимир Николаевич**
Род. 1925
Советский художник
336 339 341
- НЕСТЕРОВ Михаил Васильевич**
1862–1942
Русский и советский живописец
261–265 335 360 386
- НЕСТЕРОВА Наталья Игоревна**
Род. 1944
Советский и российский живописец
163 292 293 305 402 403
412 413
- НИКИЧ (Никич-Криличевский) Анатолий Юрьевич**
1918–1994
Советский живописец
346 347 353
- НИКОНОВ Павел Федорович**
Род. 1930
Советский и российский живописец,
график
348 384 385
- НИКРИТИН Соломон Борисович**
1898–1965
Советский живописец, график,
художник театра, теоретик искусства
13 258
- НИКСОН Ричард Милхауз**
1913–1994
37-й президент США (1969–1974)
51
- НИЦШЕ Фридрих**
1844–1900
Немецкий философ, литератор
46 93 118 139 140 171 187
191 196 200 209 316 326
364 422
- НОЛЬДЕ Эмиль**
1867–1956
Немецкий художник, литератор
134
- НУНЬЕС (Нуньес-Яновский) Маноло**
Род. 1942
Испанский архитектор, работающий
в Бельгии и Франции
185
- НУСБЕРГ Лев Вальдемарович**
Род. 1937
Советский художник-нонконформист
371
- НЬЮМЕН Барнетт (Барух)**
1905–1970
Американский художник, теоретик
искусства
91 92 94 95

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- ОВСЯННИКОВ Юрий Максимилианович**
1926–2002
Советский историк искусства, издатель
345
- ОВЧАРОВ Сергей Михайлович**
Род. 1955
Советский и российский кинорежиссер
400
- ОЛДЕНБУРГ Клас**
Род. 1929
Американский скульптор, один из основоположников поп-арта
153 154 172 173
- ОЛДИНГТОН Ричард**
1892–1962
Английский писатель
11
- ОЛЕША Юрий Карлович**
1899–1960
Русский и советский писатель
258 261
- ОЛИВА Акилле Бонито**
Род. 1939
Итальянский художественный критик, теоретик искусства
365
- ОРЛОВА Любовь Петровна**
1902–1975
Советская актриса театра и кино
271
- ОРТЕГА-И-ГАССЕТ Хосе**
1883–1955
Испанский философ, социолог
137–139 142 169 310 397
- ОРУЭЛЛ Джордж (собств. Эрик Артур Блэр)**
1903–1950
Английский писатель, журналист
7 119 287 362
- ПАВЛОВ Иван Петрович**
1849–1936
Русский физиолог, создатель учения о высшей нервной деятельности
262 263
- ПАЛЛАДИО Андреа**
1508–1580
Итальянский архитектор
181
- ПАЛЬМИН Игорь Анатольевич**
Род. 1933
Советский и российский фотохудожник
254
- ПАС Октавио**
1914–1998
Мексиканский поэт, эссеист
51 57
- ПАСТЕРНАК Борис Леонидович**
1890–1960
Русский и советский поэт, прозаик, переводчик
24 25 29 41 253 264 265 276
402
- ПЕЛЕВИН Виктор Олегович**
Род. 1962
Российский писатель
196
- ПЕТРОВ (наст. фамилия Катаев) Евгений Петрович**
1903–1942
Советский писатель, журналист, соавтор И.Ильфа
243 257
- ПЕТРОВ-ВОДКИН Кузьма Сергеевич**
1878–1939
Русский живописец, график, педагог, литератор
261
- ПИАНО Ренцо (Лоренцо)**
Род. 1937
Итальянский архитектор
214 215 218
- ПИКАССО Пабло**
1881–1973
Французский живописец, испанец по происхождению, график, художник театра, скульптор, керамист
21 33 41 54 60 61 68 76 85
96 100–115 134 135 137 147
189 285 314 318 343 422
- ПИМЕНОВ Юрий Иванович**
1903–1977
Советский живописец, график
236 273 274
- ПИНОЧЕТ Аугусто (Аугусто Хосе Рамон Пиночет Угарте)**
1915–2006
Чилийский государственный и военный деятель
45
- ПИЧУЛ Василий Владимирович**
Род. 1961
Российский кинорежиссер
394 395
- ПЛАВИНСКИЙ Дмитрий Петрович**
Род. 1937
Советский художник-нонконформист, в 1991–2004 жил и работал в США
163 341–343 353 412
- ПЛАСТОВ Аркадий Александрович**
1893–1972
Советский живописец
243
- ПЛАТОНОВ (наст. фамилия Климентов) Андрей Платонович**
1899–1951
Советский прозаик, драматург
24 259 263–265 289
- ПЛАТОНОВ Юрий Павлович**
Род. 1929
Советский и российский архитектор
382 383
- ПЛЕХАНОВ Георгий Валентинович**
1856–1918
Русский философ, теоретик марксизма
238
- ПОГРЕБНИЧКО Юрий Николаевич**
Род. 1939
Советский и российский режиссер
400
- ПОЛЕВОЙ (наст. фамилия Кампов) Борис Николаевич**
1908–1981
Советский писатель
43 288 310 314 331
- ПОЛЕНОВ Василий Дмитриевич**
1844–1927
Русский живописец, художник театра, архитектор
391
- ПОЛЛОК Джексон**
1912–1956
Американский художник, лидер абстрактного экспрессионизма
41 44 50 51 86–89 91–94 96
97 152 337 341
- ПОЛ ПОТ (собств. Салот Сар)**
1925–1998
Диктатор Камбоджи, лидер «красных кхмеров»
8
- ПОЛЯКОВ Серж (Сергей Георгиевич)**
1900–1969
Французский живописец и график русского происхождения
127
- ПОПКОВ Виктор Ефимович**
1932–1974
Советский живописец, график
410 412 413
- ПОПОВ Евгений Анатольевич**
Род. 1946
Советский и российский писатель
393 402–404

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

- ПОПОВ Сергей Сергеевич**
1901–1933
Советский живописец
238
- ПОРТМЕН Джон**
Род. 1924
Американский архитектор
63 177
- ПОРТОГЕЗИ Паоло**
Род. 1931
Итальянский архитектор,
дизайнер
178 179
- ПОСОХИН Михаил Васильевич**
1910–1989
Советский архитектор
379–382
- ПРАЙС Седрик**
1934–2003
Английский архитектор
183
- ПРИГОВ Дмитрий Александрович**
1940–2007
Советский и российский поэт,
художник-график
364
- ПРОКОФЬЕВ Валерий Николаевич**
1928–1982
Советский историк искусства
283
- ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич**
1891–1953
Русский композитор, пианист,
дирижер
29
- ПРУСТ Марсель**
1871–1922
Французский писатель
291
- ПУАРЕ Поль**
1879–1944
Французский модельер
59
- ПУГАЧЕВА Алла Борисовна**
Род. 1949
Советская и российская эстрадная
певица, композитор, продюсер
285
- ПУШКИН Александр Сергеевич**
1799–1836
Русский поэт, прозаик, драматург
131 326
- ПЬЕЦУХ Вячеслав Алексеевич**
Род. 1946
Советский и российский писатель
402 405
- ПЫЛДРООС Энн**
Род. 1933
Советский и эстонский живописец
346
- ПЯТНИЦКИЙ Владимир Павлович**
1938–1978
Советский художник-нонконформист
363
- РАБИН Оскар Яковлевич**
Род. 1928
Советский художник-нонконформист,
252 406
- РАЙТ Фрэнк Ллойд**
1867–1959
Американский архитектор,
теоретик архитектуры
53–57 104 216 218
- РАЙХ Вильгельм**
1897–1957
Австрийский и американский психолог,
один из основоположников
европейской школы психоанализа
11
- РАСПУТИН Валентин Григорьевич**
Род. 1937
Советский и российский писатель
389 401
- РАСТРЕЛЛИ Франческо Бартоломео**
1700–1771
Русский архитектор итальянского
происхождения
45
- РАТУШИНСКАЯ Ирина Борисовна**
Род. 1954
Советский поэт, прозаик, участница
правозащитного движения, с 1986
жила и работала в Великобритании
406
- РАУШЕНБЕРГ Роберт**
1925–2008
Американский художник,
один из лидеров поп-арта
и концептуального искусства
150 151 153
- РАФАЭЛЬ (собств. Рафаэлло Санти)**
1483–1520
Итальянский живописец, архитектор
175 227
- РЕЙГАН Рональд Уилсон**
1911–2004
40-й президент США
8 320
- РЕМБРАНДТ Харменс ван Рейн**
1606–1669
Голландский живописец, график
10 45 114 131 197 318 422
- РЕСТАНИ Пьер**
Род. 1930
Французский критик, один из основа-
телей движения «новых реалистов»
156 173
- РЕУНОВ Константин Валентинович**
Род. 1963
Украинский художник, живет и рабо-
тает в Лондоне
386
- РЕШЕТНИКОВ Федор Павлович**
1906–1988
Советский живописец
26
- РЖЕВСКИЙ Леон (собств. Леонид Денисович Суржевский)**
1906–1986
Русский литературовед, писатель
357
- РИВЕРА Диего Мария**
1886–1957
Мексиканский живописец, график,
монументалист
78
- РИСТ Пипилотти**
Род. 1962
Швейцарская художница, представи-
тельница видео-арта
174 175
- РИФЕНШТАЛЬ Лени (Берта Хелена Амалия)**
1902–2003
Немецкий кинорежиссер, фотограф,
актриса
297 314
- РИХТЕР Герхард**
Род. 1932
Немецкий художник, фотограф
162 163 190
- РОДЕН Огюст**
1840–1917
Французский скульптор
280
- РОДЖЕРС Ричард**
Род. 1933
Английский архитектор
214 215 218
- РОДЧЕНКО Александр Михайлович**
1891–1956
Советский художник, фотограф, один из
основоположников конструктивизма
294
- РОЗАНОВ Василий Васильевич**
1856–1919
Русский философ, писатель, критик
397 402 405

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- РОЗЕНБЕРГ Харолд**
1906–1978
Американский художественный критик, идеолог абстрактного экспрессионизма
93–96 336
- РОЙТЕНБЕРГ Ольга Осиповна**
1923–2001
Советский и российский искусствовед
259
- РОЛЛАН Ромен**
1866–1944
Французский романист и драматург
239
- РОТКО Марк (собств. Маркус Яковлевич Роткович)**
1903–1970
Американский художник, один из лидеров абстрактного экспрессионизма
86 90–92 94 96 97
- РОУЧ Кевин**
Род. 1922
Американский архитектор
177 178
- РУДНЕВ Лев Владимирович**
1885–1956
Советский архитектор
43 271 307 308 331
- РУБЕНС Питер Пауль**
1577–1640
Фламандский живописец, рисовальщик
279 290 291 327
- РУДОЛФ Пол**
1918–1997
Американский архитектор
105 106 108
- РУО Жорж**
1871–1958
Французский живописец, график
230 415
- РУССО Анри Жюльен Феликс**
1844–1910
Французский живописец
134
- РУССО Жан-Жак**
1712–1778
Французский писатель, мыслитель
317 326
- РУХИН Евгений Львович**
1943–1976
Советский художник-нонконформист
14 330 331
- СААРИНЕН Элиэль Готлиб**
1873–1950
Финский архитектор, работавший в Финляндии и США
60 104
- СААРИНЕН Ээро**
1910–1961
Финский и американский архитектор, дизайнер мебели
106
- САВАДОВ Арсен Владимирович**
Род. 1962
Украинский художник-концептуалист
387
- САД, маркиз де (собств. Донасьен Альфонс Франсуа де Сад)**
1740–1814
Французский писатель, философ
207 216
- САЛАХОВ Таир Теймур-оглы**
Род. 1928
Советский и азербайджанский живописец
346 348 412
- САЛИМОН Владимир Иванович**
Род. 1952
Советский и российский поэт
407
- САЛЛИВЕН Луис**
1856–1924
Американский архитектор
180 258 259
- САМОХВАЛОВ Александр Николаевич**
1894–1971
Советский живописец, график, художник театра
244 256 257 261 264 274
- САПГИР Генрих Вениаминович**
1928–1999
Советский и российский поэт, прозаик
34
- САРТР Жан-Поль**
1905–1980
Французский философ, писатель, драматург, эссеист
121 123 131 137–141 147 157 187 188 252 316 343 424
- САУРА Антонио**
1930–1998
Испанский живописец, график
127
- СВЕШНИКОВ Борис Петрович**
1927–1998
Советский художник-нонконформист
333
- СЕЗАНН Поль**
1839–1906
Французский живописец
68 78 85 145 230 318 422
- СЕЗАР (собств. Сезар Бальдаччини)**
1921–1998
Французская скульптор
200 214
- СЕН-ФАЛЛЬ Ники де**
1930–2002
Французская художница, представительница поп-арта и «нового реализма»
194
- СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ Антуан де**
1900–1944
Французский писатель, профессиональный летчик
314
- СЕНЧЕНКО Георгий**
Род. 1962
Украинский художник-концептуалист
387
- СЁРА Жорж**
1859–1891
Французский художник, основоположник неомимпрессионизма
68
- СЕРАФИМОВИЧ Александр (собств. Александр Серафимович Попов)**
1863–1949
Советский писатель
12 258–260 269 288 281
- СЕРРА Ричард**
Род. 1939
Американский скульптор-минималист
208
- СИДУР Вадим Абрамович**
1924–1986
Советский скульптор-авангардист, график, поэт
372 373
- СИКСУ Элен**
Род. 1937
Французская писательница
206
- СИЛЬВЕСТЕР Энтони Дэвид Бернард**
1924–2001
Английский историк искусства, художественный критик
128
- СИМОНОВ Константин (Кирилл) Михайлович**
1915–1979
Советский прозаик, поэт
236
- СИТНИКОВ Василий Яковлевич**
1915–1987
Советский художник-нонконформист, с 1974 жил и работал за границей
390

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

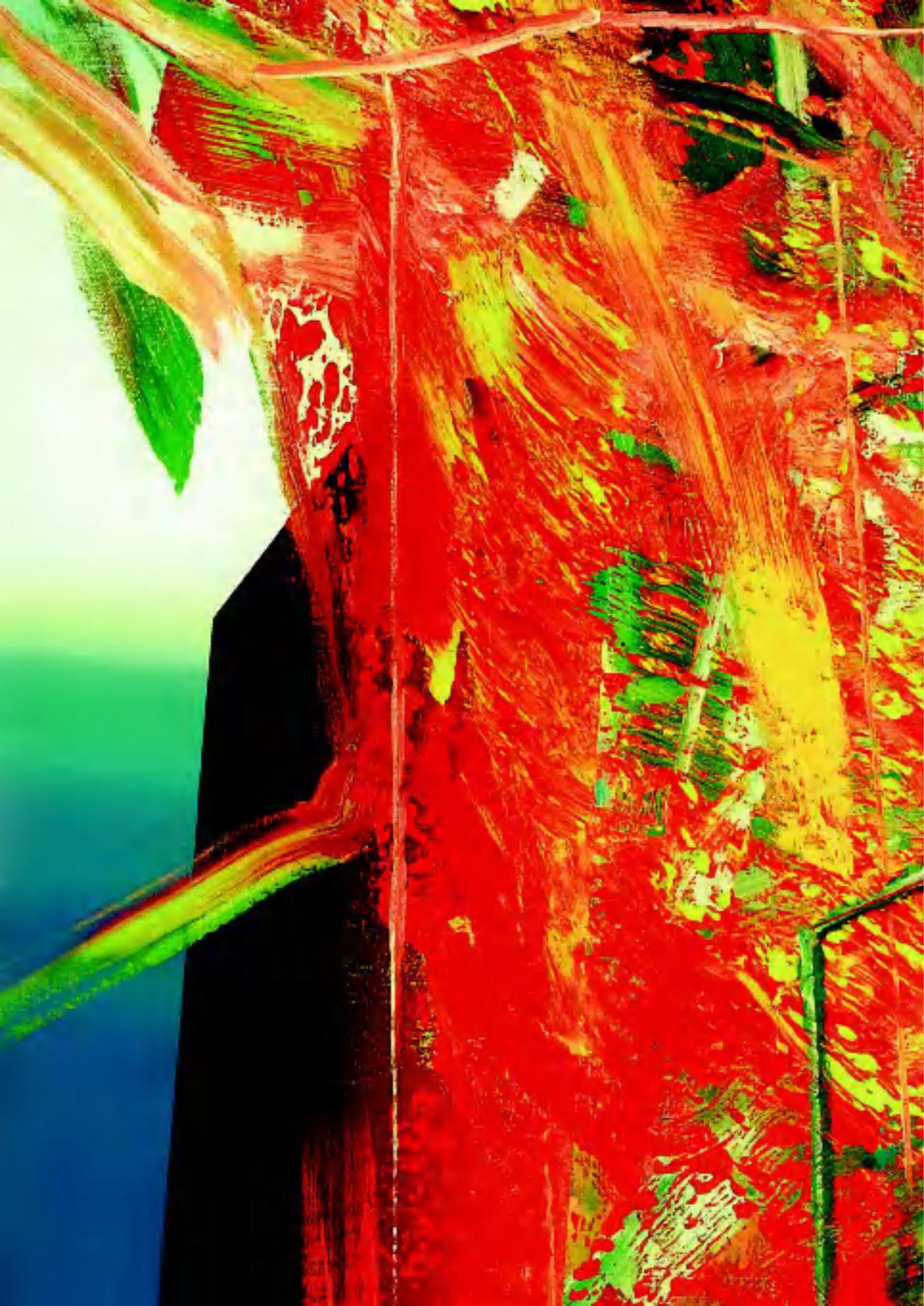
- СЛЕПЫШЕВ Анатолий Степанович**
Род. 1932
Советский художник-нонконформист
333
- СЛОТЕРДАЙК Петер**
Род. 1947
Немецкий философ
45 137 177 187 191
- СМИТ Дэвид**
1906–1965
Американский скульптор
58
- СМИТСОН Роберт**
1938–1973
Американский скульптор,
один из основоположников
лэнд-арта
164 165 167
- СОКОВ Леонид Петрович**
Род. 1941
Советский и российский
художник, один из представителей
соц-арта
157
- СОКУРОВ Александр Николаевич**
Род. 1951
Советский и российский
кинорежиссер, сценарист
399
- СОЛОВЬЕВ Сергей Александрович**
Род. 1944
Советский и российский кинорежиссер,
сценарист, продюсер
407
- СООСТЕР Юло Ильмар**
1924–1970
Советский художник-нонконформист,
эстонец по национальности
335 336 339 341
- СОРОКИН Владимир Георгиевич**
Род. 1955
Советский и российский писатель,
мастер экспериментального письма
196 393
- СПИНОЗА Бенедикт (Барух)**
1632–1677
Голландский философ
131 141 196 326
- СПРЕКЕЛЬСЕН Йохан Отто фон**
1929–1987
Датский архитектор
216
- СТАЙН Гертруда**
1874–1946
Американская писательница
67
- СТАЛИН (собств. Джугашвили),
Иосиф Виссарионович**
1879–1953
Советский партийный
и государственный деятель
8 13 27 118 238 250 251 271
277 293 309 314 316
- СТАЛЬ (Сталь фон Гольштейн)
Никола де (Николай
Владимирович)**
1914–1955
Французский живописец и график
русского происхождения
120 125–127 341
- СТАРЖЕНЕЦКАЯ Ирина
Александровна**
Род. 1943
Советский и российский живописец
396 397 415–417
- СТЕЛЛА Фрэнк**
Род. 1936
Американский художник
166 167 170
- СТЕНБЕРГИ, братья
Владимир Августович (1899–1982),
Георгий Августович (1900–1933)**
Советские графики, мастера
киноплаката, художники театра,
представители конструктивизма
371
- СТЕРЛИГОВ Владимир
Васильевич**
1904–1973
Советский художник-нонконформист,
теоретик искусства
33 337–339 341
- СТИЛЛ Клиффорд**
1904–1980
Американский художник-
абстракционист
86
- СТОУН Эдвард Дьюрелл**
1902–1978
Американский архитектор
63 105
- СТРУГАЦКИЕ, братья
Аркадий Натанович (1925–1991)
Борис Натанович (Род. 1933)**
Советские и российские
писатели-фантасты, соавторы,
кинодраматурги
408
- СУВОРОВ Виктор (собств.
Владимир Богданович Резун)**
Род. 1947
Советский и российский писатель
250
- СУЛАЖ Пьер**
Род. 1919
Французский художник-
абстракционист
120 125
- СЬОРАН (Чоран) Эмиль Мишель**
1911–1995
Французский философ, эссеист
224 353
- ТАБЕНКИН Лев Ильич**
Род. 1952
Советский и российский живописец
358 385 386
- ТАРКОВСКИЙ Андрей Арсеньевич**
1932–1986
Русский кинорежиссер, сценарист,
с 1982 жил и работал за рубежом
44 394 408–410 424
- ТАТЛИН Владимир Евграфович**
1885–1953
Русский и советский художник,
архитектор, родоначальник
конструктивизма
230 257 371
- ТЕПЦОВ Олег Павлович**
Род. 1954
Советский и российский
кинорежиссер
400
- ТИСТОЛ Олег Михайлович**
Род. 1960
Украинский живописец
386
- ТИЦИАН (Тициано Вечеллио)**
1476/1477 или
1480-е — 1576
Итальянский живописец
45 197
- ТОБИ Марк**
1890–1976
Американский художник
58
- ТОЛСТАЯ Татьяна Никитична**
Род. 1951
Советский и российский прозаик,
публицист
402 405
- ТОЛСТОЙ Алексеев Николаевич**
1882–1945
Русский и советский писатель
267 269 283 291
- ТОЛСТОЙ Лев Николаевич**
1828–1910
Русский писатель, мыслитель
204 269

- ТОРО Генри Дэвид**
1817–1862
Американский писатель, мыслитель, натуралист, общественный деятель
67
- ТРИЛЛИНГ Лайонел**
1905–1975
Американский литературный критик и публицист
96
- ТРОЦКИЙ (наст. фамилия Бронштейн) Лев Давидович**
1879–1940
Деятель международного коммунистического движения, практик и теоретик марксизма
12 317
- ТРУМЭН Гарри**
1884–1972
33-й президент США (1945–1953)
99
- ТУРЕЦКИЙ Борис Захарович**
1928–1997
Советский художник-нонконформист
130 341
- ТЬЕПОЛО Джованни Баттиста**
1696–1770
Итальянский живописец
279
- ТЭН Ипполит**
1828–1893
Французский эстетик, писатель
103
- ТЭТЧЕР Маргарет Хильда**
Род. 1925
Премьер-министр Великобритании (1979–1990)
8
- УАЙЕТ (Уайес) Эндрю**
1917–2009
Американский живописец
66 67 73–75
- УАЙЛДЕР Торнтон**
1897–1975
Американский писатель
75
- УИСТЛЕР Джеймс Эббот Макнейл**
1834–1903
Американский живописец, график
67
- УИТМЕН Уолт**
1819–1892
Американский поэт, публицист
67 96 97
- УОРХОЛ Энди**
1928–1987
Американский художник, литератор, один из создателей поп-арта
20 23 154–156 163 315 422
- УЭЙТС Том**
Род. 1949
Американский певец, композитор
179
- УЭЛЛС Джордж Орсон**
1915–1985
Американский кинорежиссер, писатель
41 80 81
- УЭСЛИ Джон**
Род. 1928
Американский художник
204
- ФАВОРСКИЙ Владимир Андреевич**
1886–1964
Российский и советский график, художник книги, теоретик искусства
332
- ФАЙБИСОВИЧ Семен Натанович**
Род. 1949
Российский художник, писатель
355 356
- ФАЛЬК Роберт Рафаилович**
1886–1958
Русский живописец, график, художник театра, педагог
332
- ФЕЙХТВАНГЕР Лион**
1884–1958
Немецкий писатель, драматург
239
- ФЕЛЛИНИ Федерико**
1920–1993
Итальянский кинорежиссер, сценарист, художник
41 147
- ФИШЛ Эрик**
Род. 1948
Американский живописец, скульптор
195
- ФИЦДЖЕРАЛЬД Фрэнсис Скотт**
1896–1940
Американский писатель
75
- ФОЛКНЕР Уильям**
1897–1962
Американский писатель
70–72 74 96
- ФОМИН Иван Александрович**
1872–1936
Русский и советский архитектор
270 271 300 319
- ФОСТЕР Норман Роберт**
Род. 1935
Британский архитектор
107 227
- ФОТРИЕ Жан**
1898–1964
Французский живописец
116–118 121 125 130 135
- ФРАГОНАР Жан Оноре**
1732–1806
Французский живописец, график
117
- ФРЕЙД Зигмунд**
1856–1839
Австрийский врач-психиатр, мыслитель, основоположник психоанализа
187 197 247 295
- ФРИД Майкл**
Род. 1939
Американский художественный критик, историк искусства
102
- ФУКО Мишель Поль**
1926–1984
Французский философ
38 41 137 176 189 197–201 207 210 224 357
- ФУКУЯМА Фрэнсис**
Род. 1952
Американский философ, писатель
177
- ФУЛЛЕР Ричард Бакминстер**
1895–1983
Американский архитектор, дизайнер, инженер и изобретатель
183 184
- ФУРМАНОВ Дмитрий Андреевич**
1891–1926
Русский и советский писатель
258
- ХААКЕ Ханс**
Род. 1936
Немецкий и американский художник-концептуалист
164 174
- ХАДИД Заха**
Род. 1950
Британский архитектор иранского происхождения
224 225
- ХАЙДЕГГЕР Мартин**
1889–1976
Немецкий философ
137 139 142 188 209 310

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ

- ХАЙЗЕР (Хейзер) Майкл**
Род. 1944
Американский художник, один из лидеров мастеров лэнд-арта
165 166 174
- ХАКСЛИ Олдос Леонард**
1894–1963
Английский писатель
137 143 145
- ХАМИЛТОН Ричард**
Род. 1922
Английский художник, один из создателей поп-арта
160 161 163 164
- ХАРТУНГ Ханс**
1904–1989
Французский художник немецкого происхождения
120
- ХЕЙФИЦ Иосиф Ефимович**
1905–1995
Советский кинорежиссер, сценарист
266
- ХЕМИНГУЭЙ Эрнест**
1899–1970
Американский писатель
37 96 314 343
- ХЁРСТ Дэмиен**
Род. 1965
Английский художник, автор объектов и инсталляций
22 23 174 193 422
- ХЕССЕ Ева**
1936–1970
Американская художница, автор объектов и инсталляций
166 167
- ХИЧКОК Альфред**
1899–1980
Английский кинорежиссер
44
- ХЛЕБНИКОВ Велимир (Виктор Владимирович)**
1885–1922
Поэт, прозаик, теоретик искусства, один из лидеров русского футуризма
269
- ХОЛЛЯЙН Ханс**
Род. 1934
Австрийский архитектор дизайнер
183 184 220 225
- ХОМЕР Уинслоу**
1836–1910
Американский живописец, график
67
- ХОППЕР Эдвард**
1882–1967
Американский живописец
68 78–80
- ХОРКХАЙМЕР Макс**
1895–1973
Немецкий философ и социолог
139 164
- ХОФМАН Ханс**
1880–1966
Немецкий и американский художник-абстракционист
85
- ХРИСТО (собств. Христо Явашев)**
Род. 1935
Американский художник болгарского происхождения, один из лидеров лэнд-арта
229
- ХРУЩЕВ Никита Сергеевич**
1894–1971
Советский партийный и государственный деятель, глава правительства СССР (1953–1964)
8 16 381
- ЦВЕТАЕВА Марина Ивановна**
1892–1941
Русский поэт, прозаик, драматург
29 288
- ЦЕЛКОВ Олег Николаевич**
Род. 1934
Советский художник-нонконформист, с 1977 живет и работает в Париже
361 378 379 412
- ЧЕЛАНТ Джермано**
Род. 1940
Итальянский художественный критик
161 163
- ЧЕПМЕН, братья Джейк (род. 1966) Динос (род. 1962)**
Английские художники-концептуалисты
23
- ЧЕРЧИЛЛЬ, сэр Уинстон Леонард Спенсер**
1874–1965
Британский государственный и политический деятель, премьер-министр Великобритании (1940–1945, 1951–1955), литератор
314
- ЧЕХОВ Антон Павлович**
1860–1904
Русский прозаик, драматург
269 291
- ЧЕЧУЛИН Дмитрий Николаевич**
1901–1981
Советский архитектор
324
- ЧИПАРУС Деметр (Дмитрий)**
1888–1950
Французский скульптор
58
- ЧУЙКОВ Иван Семенович**
Род. 1935
Советский художник-нонконформист
163
- ЧУХОНЦЕВ Олег Григорьевич**
Род. 1938
Советский и российский поэт
406
- ШАГАЛ Марк (Захарович)**
1887–1985
Французский и русский живописец, график, скульптор, художник театра
59–61 96 111 112 115 216 230
- ШАЙБЕ Эмиль**
1914–2008
Немецкий живописец, график
323
- ШАН Бен (Бенджамин)**
1898–1969
Американский художник, фотограф, общественный деятель
76 77
- ШАНЕЛЬ Коко (собств. Габриэль Бонёр Шанель)**
1883–1971
Французский модельер
59 62
- ШАРДЕН Жан-Батист Симеон**
1699–1779
Французский живописец
230
- ШАРРОН Пьер**
1541–1603
Французский богослов и моралист
131
- ШАРУН Ханс**
1893–1972
Немецкий архитектор
178
- ШАХОВСКОЙ Дмитрий Михайлович**
Род. 1928
Советский и российский скульптор
415
- ШВАРЦЕНЕГГЕР Арнольд Алоис**
Род. 1947
Американский киноактер, политик
285

- ШВАРЦМАН Михаил Матвеевич**
1926–1997
Советский художник-нонконформист
30–33 163 335 336 339 341
412
- ШВИТТЕРС Курт**
1887–1948
Немецкий художник-авангардист
171
- ШЕКСПИР Уильям**
1564–1616
Английский поэт, драматург
131 141 316 326 421 422
- ШЕПИТЬКО Лариса Ефимовна**
1938–1979
Советский кинорежиссер, сценарист
407
- ШЕРМАН Синди**
Род. 1954
Американская художница, фотограф
и кинорежиссер
23 174 175 195
- ШИЛЛЕР Фридрих фон**
1759–1805
Немецкий поэт, драматург, философ
171 173 185 321 326
- ШОЛОХОВ Михаил Александрович**
1905–1984
Советский писатель
236 269 288 291 310 331
- ШОПЕНГАУЭР Артур**
1788–1860
Немецкий философ
422
- ШОСТАКОВИЧ Дмитрий Дмитриевич**
1906–1975
Русский и советский композитор,
пианист, педагог, общественный
деятель
24 25 29 253 257 263 283
315 335 424
- ШПЕЕР Альберт**
1905–1981
Немецкий архитектор,
государственный деятель
Третьего Рейха
297 299
- ШПЕНГЛЕР Освальд**
1880–1936
Немецкий философ, культуролог
97
- ШУЛЬЦЕ-НАУМБУРГ Пауль**
1869–1949
Немецкий архитектор, историк,
деятель культуры Третьего Рейха
298
- ЩИПИЦЫН Александр Васильевич**
1897–1943
Русский и советский живописец
332
- ЩУКО Владимир Алексеевич**
1878–1939
Советский архитектор
271 294 295
- ЩУСЕВ Алексей Викторович**
1873–1949
Русский и советский архитектор,
теоретик архитектуры
270 293 294 300
- ЭЙЗЕНХАУЭР Дуайт Дэвид**
1890–1969
34-й президент США (1953–1961)
99
- ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей Михайлович**
1989–1948
Советский кинорежиссер, сценарист,
теоретик кино и педагог
253 267 269
- ЭЛИАДЕ Мирча**
1907–1986
Румынский антрополог, мифолог
и историк религии
311
- ЭЛИОТ Томас Стернс**
1885–1965
Англо-американский поэт
67
- ЭЛЬ ГРЕКО (собств. Доменико Теотокопули)**
Ок. 1541–1614
Испанский живописец
113
- ЭМЕРСОН Ралф Уолдо**
1803–1882
Американский писатель, философ
67 94 96 99 185
- ЭНГР Жан Огюст Доминик**
1780–1867
Французский живописец, рисовальщик
60
- ЭПШТЕЙН Михаил Наумович**
Род. 1950
Советский и американский
философ, культуролог,
литературовед, эссеист
357 360 368
- ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ**
1466–1536
Нидерландский ученый-гуманист,
писатель, филолог, богослов
422
- ЭРЕНБУРГ Илья Григорьевич**
1891–1967
Советский прозаик, поэт, публицист
243
- ЭРНСТ Макс**
1891–1976
Немецкий художник, один из лидеров
дадаизма и сюрреализма
85 88 420 421
- ЭТКИНД Александр Маркович**
Род. 1955
Российский культуролог,
литературовед, эссеист
295
- ЮМ Дэвид**
1711–1776
Шотландский философ
316 317
- ЮНГ Карл Густав**
1879–1961
Швейцарский психолог, основопо-
ложник аналитической психологии
284 311
- ЮНГЕР Эрнст**
1895–1998
Немецкий писатель, мыслитель
314
- ЯБЛОНСКАЯ Татьяна Нилловна**
1917–2005
Советский живописец
414 415
- ЯКОВЛЕВ Владимир Игоревич**
1934–1998
Советский художник-нонконформист
31 32 333 341
- ЯМАСАКИ Минору**
1912–1986
Американский архитектор
63 104 105
- ЯСПЕРС Карл**
1883–1969
Немецкий философ, один из главных
представителей экзистенциализма
7 8 122 127



СОДЕРЖАНИЕ

5	233
ГЛАВА ПЕРВАЯ	ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
ЛИЦА И ПРОБЛЕМЫ ЭПОХИ	«ТОТАЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО»
7	235
О СТРАННОСТЯХ ИСТОРИИ	ЖИЗНЬ СОВЕТСКАЯ
19	257
О СТРАННОСТЯХ ИСКУССТВ	ВЛАСТЬ ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ
41	293
ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ	НАШ АДСКИЙ РАЙ
	313
	РАДИ ВЕЛИКОЙ ЦЕЛИ
49	329
ГЛАВА ВТОРАЯ	ГЛАВА ПЯТАЯ
«ВОССТАНОВЛЕНИЕ МОДЕРНИЗМА»	ПОЗДНЯЯ СОВЕТСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ
51	331
НОВАЯ АМЕРИКА	«ДРУГОЕ ИСКУССТВО»
67	345
О ПРАВДОЛЮБИИ	ПОЛУЗАПРЕЩЕННЫЕ, ПОЛУРАЗРЕШЕННЫЕ
83	355
НЕИСТОВЫЕ АМЕРИКАНЦЫ	СУМЕРКИ ЭПОХИ
111	379
УТОНЧЕННЫЕ ЕВРОПЕЙЦЫ	ИСКУССТВО УТРАЧЕННЫХ РАЗЛИЧИЙ
137	397
ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА	СВЕТ НАДЕЖДЫ
149	419
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	ГЛАВА ШЕСТАЯ
ЗВЕЗДА ЗАПАДА	ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ
151	
СОБЛАЗНЫ ПОСТМОДЕРНА	
173	
ЦАРСТВО ИГРЫ	
187	
ФИЛОСОФИЯ ОБЕЗБОЛИВАНИЯ	
213	
О СВЯЩЕННОМ НЕИСТОВСТВЕ	
	427
	ПРИМЕЧАНИЯ
	324
	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
	444
	ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

ГЕРХАРД РИХТЕР

СТУЛ

1985

Фрагмент

Александр ЯКИМОВИЧ
ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ
ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА,
КАРТИНА МИРА
1930–1990

РЕДАКТОРЫ
В.ПОХОДАЕВ, Н.РАКОВА

КОРРЕКТОР
Н.БУЧАРОВА

ПОДГОТОВКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ,
КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА
Н.КУТЕПОВА

ДИЗАЙНЕР ШРИФТА
В.ЕФИМОВ

ОРГАНИЗАЦИЯ ПЕЧАТНЫХ ПРОЦЕССОВ
М.ПОПОВА

Подписано в печать 14.08.09. Формат 70x100/16. Гарнитура «Pragmatica».
Бум. мелованная 115 г/м². Печать офсетная. Объем 29 п.л. Тираж 1200 экз.
Издательский № 65. Заказ № 794

Отпечатано в **ТИПОГРАФИИ «КЕМ»**
129626 Москва, Графский пер., 9, стр.2

Издательство **ИСКУССТВО-XXI ВЕК**
119002, Москва, пер. Сивцев Вражек, 14, оф. 4
Тел./факс: (499) 241-64-65, e-mail: art21@ropnet.ru, www.iskusstvo21.ru



ISBN 978-5-98351-065-7



В 785980 510657 >

Книга известного искусствоведа Александра Якимовича, написанная в живой, полемической манере, воссоздает панораму искусства, культуры и жизни двух «исторических континентов» — Запада и Советского Союза. Название книги — «Полеты над бездной» — родилось из одной идеи Карла Ясперса, который в середине XX века заявил, что цивилизация падает в бездну. Мрачные диагнозы подобного рода во множестве раздавались и раздаются в эпоху исторических трагедий. Ясперс повернул эту мысль совершенно новым образом — он предложил «превратить падение в полет». Это означало: не противиться истории, не отворачиваться от новейших гримас искусства и литературы, а превратить беспощадное знание в оружие «веселого бойца». Если отнестись к этому намерению всерьез, то надо отказаться от апологетики новейших течений и от их идеологического отрицания. Перестать сражаться «за» и воевать «против» (авангарда, соцреализма, культур-сталинизма, американизма, неомодернизма, концептуализма и так далее). Попытаться рассказать о судьбе Художника перед лицом власти и общества, идеологий и систем, «высших истин» и требований времени.

Споры о XX веке должны будут раньше или позже перейти от оправданий и обвинений прошлого к сочувственной объективности. Тогда, наконец, мы начнем мыслить о делах XX века так, как почти уже научились мыслить о делах более ранних эпох. Это означает, что гордость и радость за прошлое, восторженное любование, саркастическое недоверие,



отвращение и насмешка обязательно будут присутствовать в нашем историческом мышлении (мы не умеем мыслить иначе), но они **ПЕРЕСТАНУТ БЫТЬ ПРИСТРАСТНЫМИ**. Разумеется, тут не годятся маршруты постмодернистской мысли с ее усталым релятивизмом и элитарным умничаньем. Историки искусства, культуры и мысли очень выиграли бы, если бы усвоили реальный историзм Пушкина, Толстого и Чехова. Тогда парадоксы и драматические напряжения XX века перестанут быть поводом для самоутверждения, сведения счетов и политиканства и превратятся, наконец, в предмет научного и философского познания.