



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organisation

Организация
Объединенных Наций по
вопросам образования,
науки и культуры

Published in cooperation with the UNESCO Office
in Moscow for Armenia, Azerbaijan, Belarus,
the Republic of Moldova and the Russian Federation

Опубликовано при поддержке Бюро ЮНЕСКО
в Москве по Азербайджану, Армении, Беларуси,
Республике Молдова и Российской Федерации

KULTURMOMENTE 2007
VIER JAHRESZEITEN DEUTSCHER KULTUR



Белорусский государственный университет

АВАНГАРД И КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО, ДИЗАЙН, СРЕДА

*Материалы Международной научной конференции
17–19 мая 2007 г., Минск, Беларусь*

Proceedings of the International Conference

**AVANT-GARDE AND CULTURES:
ART, DESIGN, CULTURAL ENVIRONMENT**

May 17–19, 2007, Minsk, Belarus

МИНСК
ГИУСТ БГУ
2007

УДК 7(082)
ББК 85я43
А 18

Редакционная коллегия:

<i>Петр Бригадин</i>	Государственный институт управления и социальных технологий БГУ
<i>Игорь Духан</i>	кафедра искусств, Государственный институт управления и социальных технологий БГУ
<i>Леонид Бажанов</i>	Государственный центр современного искусства Министерства культуры Российской Федерации
<i>Ольга Баженова</i>	кафедра искусств, Государственный институт управления и социальных технологий БГУ
<i>Джеффри Бараиш</i>	Пикардийский Университет, Амьен
<i>Игорь Герасименко</i>	кафедра искусств, Государственный институт управления и социальных технологий БГУ
<i>Анатолий Гринберг</i>	Мировой ОРТ
<i>Александр Доброхотов</i>	Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
<i>Владимир Ключня</i>	Белорусский государственный университет
<i>Кристина Лоддер</i>	Отделение искусств, Университет Эдинбурга
<i>Александр Ренанский</i>	Белорусский государственный университет культуры и искусств
<i>Херманн Симон</i>	Berlin-Centrum Judaicum
<i>Владимир Счастный</i>	Национальная комиссия Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО

Под общей редакцией кандидата архитектуры, доцента *И. Н. Духана*

А18

Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда : материалы Международ. науч. конф., 17–19 мая 2007 г., Минск, Беларусь / под общ. ред. И. Н. Духана. – Минск : ГИУСТ БГУ, 2007. – 211 с.
ISBN 978-985-6739-89-0.

В сборнике представлены материалы Международной научной конференции «Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда», посвященной Всемирному дню культурного разнообразия во имя диалога и развития, провозглашенному ЮНЕСКО и отмечаемому во всем мире 21 мая. Рассматриваются проблемы философии искусства и дизайна авангарда, роль авангарда в формировании культурного многообразия XX века, взаимодействие авангарда и национальных картин мира, тенденции авангарда в искусстве и дизайне XX века и вопросы периодизации этапов развития авангарда.

УДК 7(082)
ББК 85я43

Сведения и материалы, содержащиеся в данном издании, не обязательно отражают точку зрения ЮНЕСКО. За представленную информацию несут ответственность авторы.

ISBN 978-985-6739-89-0

© ГИУСТ БГУ, 2007

Editorial Board:

<i>Piotr Brigadin</i>	State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University
<i>Igor Dukhan</i>	Arts Department and Center for Visual Arts, State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University
<i>Leonid Bazhanov</i>	National Center for Contemporary Art, Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow
<i>Olga Bazhenova</i>	Arts Department, State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University
<i>Jeffrey Andrew Barash</i>	Universite de Picardie, Amiens
<i>Igor Gerasimenko</i>	Arts Department, State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University
<i>Anatoly Greenberg</i>	World ORT
<i>Alexander Dobrohotov</i>	Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University
<i>Vladimir Kliunia</i>	Belarusian State University
<i>Christina Lodder</i>	Head of the School of Art History at the University of St Andrews, Edinburgh
<i>Alexander Renansky</i>	Belarusian State University of Culture and Arts
<i>Hermann Simon</i>	Berlin-Centrum Judaicum
<i>Vladimir Schastnii</i>	National Commission of the Republic of Belarus for UNESCO

Edited by ***Igor Dukhan***

The authors are responsible for the choice and the presentation of the facts contained in this publication and for the opinions expressed therein, which are not necessarily those of UNESCO and do not commit the Organization.

Организаторы Международной научной конференции «АВАНГАРД И КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО, ДИЗАЙН, СРЕДА»



Белорусский государственный университет

Кафедра искусств и Центр визуальных искусств и медиа

Государственного института управления и социальных технологий БГУ

При поддержке Бюро ЮНЕСКО в Москве по Азербайджану, Армении, Беларуси, Республике Молдова и Российской Федерации

При участии:

Национальная комиссия Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО

Государственный центр современного искусства Министерства культуры Российской Федерации

Посольство Республики Франция в Республике Беларусь

Посольство Федеративной Республики Германия в Республике Беларусь

Посольство Великобритании в Республике Беларусь

Посольство Республики Италия в Республике Беларусь

Польский Институт в Минске

Мировой ОРТ

Программный комитет:

Леонид Бажанов, Государственный центр современного искусства Министерства культуры Российской Федерации (Москва, Российская Федерация)

Джеффри Бараш, Пикардийский Университет (Амьен, Франция)

Петр Бригадин, Государственный институт управления и социальных технологий БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Анатолий Гринберг, Мировой ОРТ (Минск, Республика Беларусь)

Александр Доброхотов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Российская Федерация)

Игорь Духан, кафедра искусств, Государственный институт управления и социальных технологий БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Мишель Компаньоло-Буве, Европейское общество культуры (Венеция, Италия)

Михаил Левайн, факультет дизайна, Колледж инженерии и дизайна (Рамат-Ган, Израиль)

Кристина Лоддер, отделение искусств, Университет Эдинбурга (Великобритания)

Катрин Милле, Арт-Пресс (Париж, Франция)

Любава Морева, Бюро ЮНЕСКО в Москве по Азербайджану, Армении, Беларуси, Республике Молдова и Российской Федерации

Херманн Симон, Berlin-Centrum Judaicum (Берлин, Германия)

Владимир Счастный, Национальная комиссия Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО (Минск, Республика Беларусь)

Хана Шутц, Berlin-Centrum Judaicum (Берлин, Германия)

Рабочий комитет:

Ольга Баженова, кафедра искусств ГИУСТ БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Игорь Герасименко, кафедра искусств ГИУСТ БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Игорь Духан, кафедра искусств ГИУСТ БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Евгения Каризно, кафедра искусств ГИУСТ БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Елена Красовская, Национальная комиссия Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО (Минск, Республика Беларусь)

Александра Листопад, кафедра искусств ГИУСТ БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Наталья Рачковская, кафедра искусств ГИУСТ БГУ (Минск, Республика Беларусь)

Александр Ренанский, Белорусский государственный университет культуры и искусств (Минск, Республика Беларусь)

Proceedings of the International conference «AVANT-GARDE AND CULTURES: ART, DESIGN, CULTURAL ENVIRONMENT»



Belarusian State University

The Arts Department & the Center of Visual Arts and Media of the State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University

Supported by the UNESCO Moscow Office for Armenia, Azerbaijan, Belarus, the Republic of Moldova and the Russian Federation

In cooperation with:

National Commission of the Republic of Belarus for UNESCO

National Centre for Contemporary Art, Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow

Ambassade de France en Biélorussie

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Republik Belarus

British Embassy in the Republic of Belarus

Ambasciata d'Italia nella Repubblica di Belarus

Instytut Polski w Minsku

World ORT

Program Committee:

Leonid Bazhanov, National Center of Contemporary Art, Ministry of Culture of the Russian Federation

Jeffrey Andrew Barash, University of Hamburg and Universite de Picardie

Petr Brigadin, State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University

Anatoliy Greenberg, World ORT

Alexander Dobrokhotov, Department of History and Theory of World Cultures, Moscow State University

Igor Dukhan, Arts Department and Center for Visual Arts, State Institute of Management and Social Technologies of the Belarusian State University

Michelle Campagnolo- Bouvier, European Society of Culture, Venice;

Michael Levin, Faculty of Design at Shenkar College of Engineering and Design, Ramat Gan

Christina Lodder, Arts Department, University of Edinburgh

Catherine Millet, ART PRESS, Paris

Liubava Moreva, UNESCO Moscow Office for Armenia, Azerbaijan, Belarus, the Republic of Moldova and the Russian Federation

Hermann Simon, Berlin -Centrum Judaicum

Vladimir Schasny, UNESCO Belarusian National committee

Chana Schütz, Berlin-Centrum Judaicum

Working Committee:

Olga Bazhenova, Arts Department, SIMST BSU

Igor Gerasimenko, Arts Department, SIMST BSU

Igor Dukhan, Arts Department, SIMST BSU

Eugenia Karizno, Arts Department, SIMST BSU

Elena Krasovskaya, UNESCO Belarusian National committee

Alexandra Listopad, Arts Department, SIMST BSU

Natalya Rachkovskaya, Arts Department, SIMST BSU

Alexander Renansky, Belarusian State University of Culture and Arts

ПОСВЯЩАЕТСЯ

*Всемирному дню
культурного разнообразия
во имя диалога и развития*

DEVOTED

*to the World Day
for Cultural Diversity
for Dialogue
and Development*



Организационный комитет конференции выражает искреннюю признательность Бюро ЮНЕСКО в Москве по Азербайджану, Армении, Беларуси, Республике Молдова и Российской Федерации; Национальной комиссии Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО; Государственному центру современного искусства Министерства культуры Российской Федерации; Посольству Федеративной Республики Германия в Республике Беларусь, Посольству Республики Франция в Республике Беларусь; Посольству Великобритании в Республике Беларусь; Посольству Республики Италия в Республике Беларусь; Польскому Институту в Минске; Мировому ОРТ за поддержку и сотрудничество в подготовке и проведении конференции.

**ПРИВЕТСТВИЕ ОТ ИМЕНИ ЮНЕСКО
УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«АВАНГАРД И КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО, ДИЗАЙН, СРЕДА»**

Дендев Бадарч

Директор Бюро ЮНЕСКО в Москве, Представитель ЮНЕСКО в Азербайджане,
Армении, Беларуси, Республике Молдова и Российской Федерации

Уважаемые участники конференции! Дамы и господа! Для меня является особой честью направить приветствие в адрес участников и организаторов Международной конференции «Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда», так как Бюро ЮНЕСКО в Москве принимало самое непосредственное участие в организации и проведении этой конференции. Мне приятно, что Конференция приурочена к празднованию Всемирного дня культурного разнообразия во имя диалога и развития, и тенденции развития современного искусства стран Европы в конце XX – начале XXI века будут рассматриваться в контексте Конвенции ЮНЕСКО об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения.

Одним из важных стратегических приоритетов в сфере культуры для ЮНЕСКО является поддержка культурного разнообразия. Устав ЮНЕСКО ставит перед организацией две задачи: «обеспечить государствам-членам сохранение своеобразия их культуры» и «способствовать свободному распространению идей словесным и изобразительным путем».

Таким образом, уважение культурного разнообразия и свободы выражения считаются основными средствами достижения единства в разнообразии. Стремление к такому единству лежит в основе деятельности ЮНЕСКО, которая отстаивает равенство всех культур, защищает культурное наследие народов, развивает межкультурный диалог и уважение культурных прав.

Защита культурного разнообразия имеет двойную цель: с одной стороны, обеспечивать гармоничное сосуществование людей, происходящих из разных культур и живущих на территории одного государства, а с другой стороны, защищать разнообразие творчества, т.е. многообразие форм выражения культур.

Решая эту задачу на уровне теории, практических действий и юридических норм, ЮНЕСКО в 2001 году единогласно принимает *Всеобщую Декларацию ЮНЕСКО о*

культурном разнообразии. Это – первый международный правовой инструмент, посвященный культурному разнообразию во всех его формах, таких как, например, культурный плюрализм, культурные права, международная солидарность. Декларация возводит разнообразие в ранг «*общего наследия человечества*» и определяет его защиту как этическую прерогативу, неотделимую от человеческого достоинства.

В 2005 году ЮНЕСКО принимает *Конвенцию об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения*, которая вступила в силу 18 марта 2007 года. Основной целью Конвенции является охрана и поощрение разнообразия форм культурного самовыражения, воплощенных в «культурной деятельности и культурных товарах и услугах, которые и являются способами передачи современной культуры».

Если Декларация 2001 года охраняет различные формы самовыражения человечества с тем, чтобы обеспечить их передачу из поколения в поколения, то Конвенция 2005 года призвана охранять и развивать разнообразие форм культурного самовыражения, произведения индивидуального или коллективного творчества, рожденные современными тенденциями культуры. Она ставит перед собой задачу создать благоприятную среду для того, чтобы пять неразрывных звеньев одной цепочки – творчество, производство, распространение, доступ и пользование культурными объектами – приносили пользу всему обществу. Конвенция направлена на создание такой правовой базы, которая способствовала бы производству, распределению и распространению культурных товаров и услуг различного происхождения, а также свободному доступу к ним всех, без исключения.

Опираясь на теоретический и практический опыт, нормативные документы и другие ресурсы, ЮНЕСКО призывает государства, гражданское общество и научную общественность делать все возможное для того, чтобы все богатство культурного разнообразия стало неповторимым пространством диалога и взаимопонимания.

Надеюсь, что проведение конференции «Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда» будет способствовать этой цели. Позвольте мне пожелать Вам успешного проведения конференции.

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМИССИИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ ПО ДЕЛАМ ЮНЕСКО В. СЧАСТНОГО

Уважаемый Председатель! Уважаемые члены конференции! Позвольте мне от имени Национальной комиссии по делам ЮНЕСКО пожелать вам плодотворного обсуждения включенных в повестку дня тем.

При изучении программы конференции может возникнуть ряд вопросов. Почему она проводится в Беларуси, почему именно в эти дни и причем здесь ЮНЕСКО? Должен, правда, оговориться, что подобные вопросы могут возникнуть у тех, кто серьезно не занимался вопросами авангарда. Ведь невозможно отделить творчество Малевича-супрематиста от Витебска, архитектора-новатора Лангбарда от Минска, ярких представителей Парижской школы в искусстве Шагала, Сутина, Бакста, Кикоина, Кременя, Балглея, Мещанинова – от белорусских городов и местечек. Их творчеству посвящены многочисленные монографии. Но не существует ли при этом опасность музеефикации, как ни парадоксально это звучит, авангарда.

Однажды в семидесятых годах уже прошлого века мне попал в руки каталог выставки современного французского искусства, проводившейся в 1928 году в Москве. Как любому жителю СССР, свыкшемуся с изолированностью от современного зарубежного искусства, было необычно прочесть во вступительной статье наркома по просвещению А. Луначарского мысль о необходимости внимательно знакомиться с эволюцией искусства в различных странах Запада. Там же президент Государственной академии художественных наук (ГАХН) П. Коган сетует по поводу того, что «...продолжительный перерыв культурного обмена, вызванный войной и революцией, угрожает нашим хранилищам западного искусства серьезной опасностью; из музеев современного искусства они могут превратиться в музеи исторические». Огорчение искусствоведа не могло не вызвать во второй половине двадцатого века иронической улыбки.

Но на смену политическим угрозам культурному разнообразию приходят другие, пожалуй, более устойчивые. Теперь уже совершенно очевидно, что процесс глобализации наряду с положительными результатами может иметь и отрицательное воздействие на культурное разнообразие. В то время как сохранение культурного разнообразия является одним из главных направлений деятельности ЮНЕСКО. При этом не идет речь о музеефикации, а о развитии культурных особенностей, обеспечивающих богатство и многообразие мировой культуры, основанных на диалоге между цивилизациями, а значит и на умении жить вместе в мире и сотрудничестве.

Одним из центральных пунктов повестки дня 33-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО стало обсуждение проекта Конвенции об охране разнообразия культурного содержания и форм художественного самовыражения. Подавляющее большинство делегаций на всех этапах обсуждения, выработанного на основе консенсуса текста конвенции, выступало за его безотлагательное принятие. Это стремление было вызвано желанием государств-членов иметь возможность принятия мер, направленных на охрану и поощрение разнообразия форм культурного самовыражения на своей территории, на предоставление национальной индустрии культуры доступа к средствам производства, распространения и распределения культурной деятельности и культурных товаров и услуг. Беларусь, находясь на перекрестках культур и цивилизаций, одной из первых присоединилась к этой конвенции, еще раз продемонстрировав свое стремление сохранить свои культурные традиции, оставаясь в русле мировой культуры.

И мы благодарны Бюро ЮНЕСКО в Москве за решение оказать содействие проведению в Минске конференции по вопросам культуры, приуроченной ко Всемирному дню культурного разнообразия во имя диалога и развития. Безусловно, немаловажную роль здесь сыграл заслуженный авторитет инициатора конференции – Государственного института управления и социальных технологий Белорусского государственного университета, в частности его кафедры искусств и Центра визуальных искусств.

Позвольте выразить надежду, что после завершения конференции у ее участников не останется сомнений относительно того, почему она проводилась в Беларуси, почему именно в эти дни и причем здесь ЮНЕСКО, а сама конференция станет еще одним шагом в деле активизации международного сотрудничества в области изучения авангарда в искусстве – одного из самых ярких явлений в культуре XX века.

Благодарю за внимание.

**ПРИВЕТСТВИЕ УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ «АВАНГАРД И КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО, ДИЗАЙН,
СРЕДА» ДИРЕКТОРА ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА УПРАВЛЕНИЯ
И СОЦИАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ БГУ ПРОФЕССОРА П. БРИГАДИНА**

Приветствуя участников конференции «Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда», хочу пожелать Вам плодотворной работы, интересных встреч. Наша конференция посвящена Всемирному дню культурного разнообразия во имя диалога и развития. Как известно, в эволюции культуры есть периоды спокойного и поступательного развития – накопления и систематизации культурных форм, а есть поворотные этапы, когда искусство и культура изменяют свой код и направленность развития. Таким ярким явлением стал художественный авангард XX столетия.

Художественный авангард получил интересные и уникальные проявления в живописи, архитектуре, дизайне, музыке, театре и кино. Он повлиял на весь образ среды и стиль жизни XX века. Поэтому осмысление авангарда – это постижение истоков нашей современности. Сохранение и развитие разнообразия форм культурного самовыражения сейчас особенно актуально.

Как сегодня соотнести универсальные ценности человечества и процессы глобализации с образом культуры региона? Во время конференции исследователи и художники смогут обсудить эти проблемы, смогут уточнить историческую специфику авангарда.

Интерес к истории искусства авангарда нельзя объяснить «каруселью моды». Эпоха Пикассо, Малевича, Матисса, Кандинского, Клее, Бранкузи, Шагала, Брехта, Аполлинера оказала огромное влияние на развитие искусства и изменение наших представлений об искусстве. В этом контексте осмысление искусства и культуры Беларуси XX столетия в ее авангардных проявлениях представляется весьма актуальным.

В этом году вступила в силу Конвенция ЮНЕСКО об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения. Мы надеемся, что международная конференция «Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда» будет способствовать расширению научных исследований многих важнейших для нашей культуры, искусства и дизайна проблем.

АВАНГАРД И «АВАНГАРДЫ» В ИСКУССТВЕ И ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА (введение)

И. Духан

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

В основе авангарда – открытость по преодолению сформировавшегося образа пространства и времени и утверждение *не-бывшего* – усилие одновременно титаническое и титаноборческое, утверждающее и все же предчувствующее свой недолгий век и свою обреченность. Если авангард своим экстатическим порывом заставляет вздрогнуть границы культуры, то его постоянный *Другой* – классика – их вновь и вновь упорядочивает и гармонизирует, полемически отвергая, осмысляя и используя то, что было создано авангардным порывом. В основе авангарда – открытость, движение и исчезновение. Неудивительно поэтому, что понятие «авангарда» – одно из наиболее значимых и в то же время наименее проясненных понятий искусства и проектирования XX века. Относится ли оно исключительно к художественным тенденциям 1910–1920-х годов (именно тенденциям, ибо как весьма иронично выразился Дэвид Коттингтон, то, что мы относим к авангарду – это продукт творческой активности нескольких десятков арт-революционеров на фоне вполне стабильной художественной панорамы Европы 1910–1920-х годов, развивавшейся в русле классических тенденций, нео-символизма, салонных форм и т.д.)? Или же под «авангардом» мы подразумеваем взрывные периоды во всем новейшем искусстве, и тогда статус авангардного должны получить такие яркие эпизоды, как рождение американского абстрактного экспрессионизма или формирование «искусства после философии» – концептуализма Джозефа Кошута и других?¹ Является ли авангардным только художественный процесс, или же авангардное формообразование максимально захватывает пространство человеческого существования?

Наконец, является ли феномен авангарда выражением процессов революционного крушения социально-художественных устоев, или же авангард выражает значительно более сложные сломы и бифуркации мира и образа мира? Последняя трактовка нам кажется более предпочтительной: в основе авангардного импульса – резкая смена парадигматики бытия, когда существующий язык культуры уже не в состоянии выразить новые рождающиеся смыслы (духовный социокультурный опыт). Не случайно язык авангарда формировался в сложном контакте с новыми научными парадигмами (не-евклидовыми геометриями, бергсонизмом, идеями относительности и др.), в поисках новых означающих для еще пока не до конца ясных означаемых.

¹ Методологический пример для рассмотрения феномена авангарда и «авангардов» нам может дать классическая поздняя работа Эрвина Паннофского о Ренессансе и «ренессансах» в искусстве Европы (1960). Проблема, поставленная выдающимся историком искусства по отношению к искусству Ренессанса, – как соотносятся различные формы «ренессансности» в европейском искусстве XI–XVI вв. – своим методологическим ракурсом очень близка проблеме «авангардов».

На «авангардном импульсе» хотелось бы остановиться более подробно. Под «импульсом» я имею в виду круг общих для культуры идей, смыслопорождающих мировых «бифуркаций», под воздействием которых формировалось авангардное миропонимание – не только как формально-художественная система, но, прежде всего – как новая топология культуры. К таким импульсам следует отнести новые пространственно-временные модели не-евклидовых геометрий и относительности, «четвертое измерение», антропософию и космологию рубежа XIX–XX вв. Для того, чтобы прояснить смыслопорождающее значение авангарда и его тесную связь с новым миропониманием, я остановлюсь кратко лишь на одном из авангардных импульсов – бергсонизме, следуя пониманию Жюль Делеза и Марка Антлифа, рассматривавших бергсонизм не только как философствование Анри Бергсона, но и как характер мышления и даже *mode de vie* эпохи.

Действительно, ни одна из философско-творческих идей философии рубежа XIX–XX веков так ни близка мироощущению формирующегося авангарда, как идея бергсоновского жизненного порыва, или жизненного импульса – *élan vital* [10]. Идеи Анри Бергсона не находят прямых аналогий в современной ему художественной культуре – она значительно мощнее и пронзительнее своих пластических «отображений». «Непрерывная мелодия внутренней жизни, которая тянется, как неделимая, от начала до конца нашего сознательного существования», с поразительной интенсивностью продумывалась Бергсоном на протяжении всей его интеллектуальной биографии, расширяясь от «психического» до всемирной длительности. Пространство в интерпретации Бергсона предстает темной силой, разлагающей порыв и живую длительность. Исчислимость и диссоциирующая сила пространства противоположна естественной длительности: «мы испытали бы изумление, если бы, разбив рамки языка, постарались бы постичь наши понятия в их естественном состоянии, какими их воспринимает сознание, освобожденное от власти пространства» [2, с. 109]. Пространство в бергсонизме подобно Платоновой материи, проникая в которую идеи лишаются своей животворной энергии.

Отношение самого Бергсона к способности художественного творения «удержать» живую длительность противоречиво: с одной стороны, художник способен разорвать «искусно сотканное полотно нашего условного «я» и открыть под его внешней логикой его действительную абсурдность, показывая бесконечное взаимопроникновение и игру тысячи нюансированных переживаний, однако, с другой стороны, разворачивая наше чувство в однородном времени и овнешняя его, художник создает только *тень* (выделено мною – И. Д.) этого чувства [2, с. 107]. Позднее Эмманюэль Левинас обострит эту тему искусства как тени бытия – художественное творение в его трактовке предстанет неким обманом, подменой, соблазном по отношению к изначальному бытию и миру творения. Однако Бергсон был весьма далек от такого отношения к искусству, как современной версии идола-творения, переводящего живую пульсацию подлинной реальности в вечно длящееся «меж-время» художественного образа; он лишь указывает на специфический характер искусства, разлагающего актуальную длительность в структурированную однородность художественного времени и художественного пространства. Бергсон, вместе с тем, подчеркивает инспирирующий характер художественного жеста, вдохновляющего нас на поиск изначального смысла: «подбодренные художником, мы на мгновение отстраняем покров, отделяющий нас от нашего сознания, и возвращаемся к самим себе» [2, с. 108]. Отмечая исключительное воздействие бергсонизма на художественное самосознание начала XX века, мы вместе с тем должны помнить о том, что отношение Бергсона к искусству было весьма многозначным – осознавая инспирирующее значение художественного жеста в движении к подлинности нашей длительности-существования, он вместе с тем отмечает диссоциирующий характер структур художественного про-

странства и времени. Эту сознательную амбивалентность Бергсона по отношению к искусству следует учитывать при рассмотрении восторженной адаптации его воззрений художниками и теоретиками искусства авангарда, в понимании которого художественное творение как раз и способно актуализировать и удержать живую длительность – идея, не вполне совпадающая с движением мысли самого мыслителя в отношении искусства.

Жизненный порыв Анри Бергсона стал вызовом времени-медитации искусства конца XIX столетия. Авангардное искусство начала XX века – в стремлении реализовать самый трудновоплотимый философско-жизненный призыв Анри Бергсона – жить в длительности. Как в художественном опыте может быть «сохранен» длящийся мир непосредственного опыта, или иными словами, воссоздан органический континуум непрерывности и непосредственности человеческого мира? Бергсон сам дает повод для надежды сохранения «жизни в длительности» в формах художественного творения: «...абсолютное может быть дано только в *интуиции*, тогда как все остальное открывается в *анализе*. Интуицией называется род *интеллектуальной симпатии*, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого. Анализ же, напротив, является операцией, сводящей предмет к элементам уже известным, т.е. общим этому предмету и другим. Анализировать значит выражать какую-нибудь вещь в функции того, что не является самою этой вещью. Всякий анализ есть, таким образом, перевод, развитое в символах представление, получаемое с последовательных точек зрения, с которых и отмечаются соприкосновения нового предмета, который изучают, с теми, которые считаются уже известными. В своем вечно ненасытимом желании охватить предмет, вокруг которого он обречен вращаться, анализ без конца умножает точки зрения, чтобы дополнить представление, всегда неполное, без устали разнообразить символы, чтобы довершить перевод, всегда несовершенный. Он продолжается в бесконечность» [1].

Нетрудно угадать в описанном Бергсоном противопоставлении интуиции и анализа проблем живописной техники кубистов: живописное пространство разлагается у них на кванты точек видения, которые передают микроаналитику состояния человека или предмета, и одновременно художник оказывается «внутри» изображенного, сливается с ним.

Но такого разложения на кванты анализа для кубистов – недостаточно. Кубистический синтез в итоге нацелен на формирование образа целого – как сверхреальности, преодолевающей многочисленность частных видений объекта. Альбер Глез в статье о Метценже пишет, что «мучимый стремлением зафиксировать образ целого он придает значительный динамизм пластическому творению, заставляя художника развивать свое видение вокруг репрезентированного объекта, который затем станет нормой и порядком в живописи, он фиксирует в нем величайшее количество возможных планов: к чисто объективной истине он стремится добавить новую истину, достигнутую благодаря его разуму. Как он говорит сам, к пространству он добавляет время (*la durée*)» [15, р. 156–166²]. Позднее Глез и Метценже еще раз подчеркивали этот апофеоз целого во времени: «Движение вокруг объекта, схватывающее его с нескольких последовательных ракурсов, которые, переплавляясь в единый образ, воссоздают его во времени...» [14, р. 36]. Целое конституируется ретенциально, во времени.

Обратимся к двум программным творениям аналитического кубизма Пабло Пикассо – портретам близких художнику коллекционеров и арт-менеджеров Амбруаза

² Цит. по: Linda Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1983. P. 91.

Воллара (Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва) и Даниэля-Анри Канвейлера (1910, Художественный институт, Чикаго) [11, р. 65–97]. Техника фрагментации пространства здесь достигает рафинированности – всё пространство преобразуется в мельчайшие геометрические кванты, причем если в портрете Воллара различные по формам многоугольники образуют в целом нечто вроде вихреобразного броуновского движения, то в портрете Канвейлера геометрические кванты выстраиваются по горизонтали, формируя выразительную горизонтальную тектонику. И все же экстатический порыв, формирование собственной длительности доминируют над силами фрагментации. Рождение образа происходит перед нашим взглядом, он постепенно уплотняется и продолжается в собственной длительности. Эта попытка воплощения живой длительности, носящей в бергсонизме принципиально изначальный и не-пространственный характер, в структуре живописного – основное художественное движение Пикассо. То, с чем борется и бергсонизм, и кубизм – это с определенностью формы, формы в аристотелевском духе, как некоей неизменной сущности («форма или сущность... не возникает», «форму никто не создает и не порождает...»).

Бергсонизм – яркий пример «авангардного импульса», захватывающего в свой вихрь интеллектуальное и художественно-чувственное, и выявляющий «глубину» и многоплановость (синтетичность) авангардного культурного пространства.

Искусство Беларуси двадцатого столетия, в целом развивавшееся в умеренно-классическом строе, тем не менее пережило несколько ярких авангардных эпизодов. Одним из них стал витебский авангардный эксперимент рубежа 1910–1920-х гг., вдохновленный лидером супрематизма Казимиром Малевичем. К этому эксперименту витебский культурный контекст был уже подготовлен, что проявилось в динамичном развитии Витебского художественного училища в супрематическом направлении и учреждении здесь УНОВИСа – одной и наиболее радикальных авангардных групп 1920-х годов, членами которого наряду с Малевичем и Верой Ермолаевой стали Эль Лисицкий, Илья Чашник, Николай Суетин и другие уроженцы Витебска, белорусских городов и местечек. В эволюции Малевича Витебск стал исключительным по важности этапом (это прекрасно видно, например, из берлинской переписки Малевича и Лисицкого. В 1922 г. Лисицкий пишет Малевичу из Берлина: «Дорогой друг, (я думаю, что так это есть) мы прожили в Витебске очень хорошее, очень значительное и очень многовременное время. Теперь я это особо остро вижу» [6, р. 150]. Малевич – Лисицкому в Берлин в 1924-м пишет: «... а помните 19-й год. Когда мы уславливались работать над супрематизмом и хотели книгу написать ... Вы бы небо взяли, а я землю; не помню, кажется, мне принадлежало небо, а Вам земля...» [6, р. 153]).

В Витебске завершилось формирование теоретического кредо супрематизма. В сочинениях Витебского периода значительно меньше полемики и дискуссий по сравнению с предшествующим периодом – здесь доминирует развертывание концепций как в форме монументальных теоретических компендиумов («Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» и др.), так и сжатых брошюр-манифестов. В Витебске супрематизм, наконец, реализовался в двух наиболее принципиальных формах – в образовательной программе и средовой тотальности. Система преподавания нового искусства, выкристаллизовавшаяся в Витебске, позднее только уточнялась Малевичем. В Витебске Малевичем был развернут образ супрематизма как проекта мировой тотальности, как «архитектура земной поверхности» – в оформлении вместе с учениками и последователями октябрьских праздников и иных торжеств.

Витебский авангардный эксперимент немислим без Михаила Бахтина, «марбургского философа» Матвея Кагана и невельского философского кружка. Однако если сконцентрироваться только на художественных аспектах, то нельзя не отметить, что рядом с Малевичем все громче звучит голос Эль Лисицкого. Сегодня уже можно определенно

говорить о формообразующей роли Лисицкого в движении идей супрематизма, юность которого прошла на Витебщине и Смоленщине, в эволюции идеи УНОВИСа. В 1919 году в творчестве Лисицкого происходит резкий поворот по направлению к супрематизму, кстати, именно он и приглашает Малевича в Витебск. Однако к этому времени Лисицкий – уже сложившаяся творческая индивидуальность, в его личной истории «до Витебска» архитектурная подготовка в знаменитой Darmstadt Technische Hochschule оказалась соединенной с ярким романтическим этапом еврейского художественного Ренессанса. Именно Эль Лисицкий придал архитектоническую конкретность метафизике супрематизма.

Абстракция – выражение «возбуждения Вселенной» – космического пламени, живущего беспредметным, по Малевичу [7, с. 238], абстракция – возможность осознать универсальное и созерцать его в пластической форме, по Мондриану [12, р. 348]. Вместе с тем если для Мондриана абстракция – это движение к совершенству от преодоления оппозиций к теософской гармонии, для Малевича – создание нового гармоничного образа «единой системы мировой архитектуры земли»³, то для Эль Лисицкого абстракция – это эксперимент, причем в этом эксперименте постоянно усиливается проектный характер. Лисицкий в абстракции «взрачивает» новые формы для переноса их в конкретную реальность.

В бурной художественной атмосфере пост-революционного Витебска рождаются не только ПРОУНЫ, но и монтажные серии Лисицкого. Уже в иллюстрациях к «Хад-Гадье» 1917 и 1919 годов можно заметить определенное стремление мыслить серией, развивающей один образ-инвариант. Однако в Витебске сериальность Лисицкого получает новый смысл – монтажный. Монтаж Лисицкого – прежде всего стратегическая операция, которая «подрывает» логику непрерывности линейного, или сюжетного времени. В конструировании монтажного образа у Эль Лисицкого возникает гигантское усилие «склейки» различных пространственных и временных горизонтов (что особенно ярко проявилось в «детской» книжке Лисицкого «Сказ про два квадрата»), идея которой оформилась в Витебске, а публикация состоялась в Берлине в 1922 году [16, р. 21]).

Авангардные тенденции затронули в 1920-е годы и другие белорусские культурные центры. В эти годы Минск стал своеобразной ареной для конструктивистской утопии, которая, впрочем, не реализовалась в полной мере. Конструктивизм в Минске очень рано вошел в соприкосновение с неоклассическими тенденциями, результатом чего стали многие рафинированные творения Лангбарда, близкие европейскому ар-деко [4].

В становлении нового пост-революционного пространства Минска текст (публицистический и художественный) доминировал над реальностью, а утопическое видение формирует и описание реальностей конструктивистской реконструкции. Образ тотальности очевиден в статье о «Новом Менске» Н.Н. Щекотихина, опубликованной в 1930 году. Если предреволюционный Минск модерна и неоклассицизма формировался хотя и в динамичном темпе, но все же органично по отношению к предшествующим эпохам, то следующая культурно-стилевая парадигма изначально претендовала на тотальное овладение целостностью города: «З пабудоваю Дома Ураду пралетарскае будаўніцтва ў Менску, бясспрэчна, адсвяткуе сваю самую значную перамогу. Але, зразумела, яна ня будзе апошняй. Пры тых нябачных тэмпах, якімі ідзе наогул усё наша сацыялістычнае будаўніцтва, за некалькі год, на нашых вачох, Менск ужо змяніўся да непазнання. А пройдзе яшчэ пэўны час, яшчэ шырэй разгарнецца новае будаўніцтва і канчаткова знікнуць нават сляды старога мізернага

³ *Выражение Казимира Малевича.* См.: Малевич К. Супрематизм (1920) // Малевич К. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 189.

Менску. На месцы іх паўстане цалкам новы пралетарскі горад, цытадэль на мяжы капіталістычнага Захаду і першай у сьвеце працоўнай краіны Саветаў» (некоторые фразы, возможно, являются редакционным «украшением» статьи. – И. Д.)» [9, с. 11]. Новый социалистический город как будто апокалиптически опускается с небес на землю, полностью подчиняя пространство и устраняя историю. Историк искусства Николай Щекотихин, замечательно писавший о Минске в барокко только два года назад в работе о старой минской архитектуре, здесь превращается в визионера и апокалиптику воплощенной социалистической утопии.

Несмотря на бравурные интонации в прессе рубежа 1920–1930-х годов, оповещающих о тотальном воздвижении социалистического града, положение дел было существенно иным. Только в середине 1920-х годов начинаются реальные и в первое время весьма ничтожные работы по расчистке города и ремонту зданий. В 1926 году перед Минском стоят такие задачи: «у бягучым будаўнічым сезоне Менскі аддзел камунальнай гаспадаркі мае адрамантаваць 20 каменных дамоў», «пры правядзенні грамадзкіх работ... будуць пабудаваны 3 новыя сквэры на Сьвярдлоўскай вул., на Юбілейнай плошчы і пры вакзале МББ чыгункі» [8, с. 7]. В 1926 году «санитарный совет» исследовал состояние 1-го (то есть центрального) района города, который выявил, «што плошчы двароў і нагул плошчы вельмі забруджаны ўсякімі адкідамі... Здавальняючае ўтрыманьне ў чыстаце двароў адзначана ў 53 проц., а рэшта – 37 проц. – утрымліваюцца брудна... Вядома, што калі няма куды выкідаць уселякі бруд, або гэтыя месцы няспраўныя, дык весь бруд выкідваецца на плошчы двора, дзе папала і як папала... Прыходзіцца казаць, што такія двары маюцца на самых цэнтральных вуліцах, з якіх павінны браць прыклад іншыя» [3, с. 7].

Урбанистическое воплощение утопии Минска как города конструктивизма относится к самому концу 1920-х годов, продолжившееся затем в особенной «постконструктивистской» модификации в 1930-е [13]. В образе Минска конструктивизм, стихийно или осознанно, стремился реализовать утопию идеального социалистического града, в котором центральное положение должны были занять университет и его библиотека. В данном случае социалистический урбанизм следовал представлению об образе города, которое сформировалось в просвещенной и либеральной градостроительной эстетике XVIII–XIX века и которое наиболее полно реализовалось в реконструкции центра Вены в середине XIX века [5].

В контексте тотального доминирования социалистического реализма самоопределение «иных» тенденций во многом получало характер «авангардной» оппозиции. Можно ли говорить о живописи Израиля Басова, например, как о феномене авангарда? Очевидна радикальная дистанция Басова от доминирующего «художественного строя», его близость некоторым живописным поискам авангарда (синтез форм, открытый мощный цвето-поток и др.). Однако, на наш взгляд, наиболее ярко «авангардность» Басова проявляется в образно-символической сфере – его живопись 1960 – 1970-х годов – непрерывное усилие по утверждению образа некоего идеального «града», в котором «нездешний» мир доминирует над всяческими конкретными образно-пластическими ассоциациями. Однако если творчество Басова – это «подвиг великого упряма», пользуясь определением В. Н. Прокофьева по отношению к Сезанну, то художественная атмосфера, сложившаяся в 1980-е годы вокруг Игоря Кашкуревича, Людмилы Русовой, Андрея Петрова, Ирины Малетиной и других художников андеграунда, уже являла образ нового сознательного авангардного эксперимента. Сегодня, через несколько десятилетий, можно попытаться определить его характер. Одними из первых в СССР минские художники реализовали идеи, возникшие в лоне западных концептуализма и поздней абстракции. Дух Малевича и УНОВИСа стали своеобразными заклинаниями, как будто вызывающими к жизни новый авангард. В этом авангарде 1980-х было действительно много «шаманского» – и «супре-

матические воскрешения Казимира», и «огненные» акции Игоря Кашкуевича, и многое другое. В то же время минскому концептуализму был свойственен рафинированный чувственный эстетизм, особенно характерный для Людмилы Русовой, и это отличало его от актуально-политического контекстуализма московско-питерского андеграунда. Минский авангард 1980-х, имевший, кстати, и свои «центры» (например, мастерскую Игоря Кашкуевича на Интернациональной), и своих культурологов-теоретиков (наиболее яркой фигурой здесь, на мой взгляд, был Александр Терентьевич Иванов, сегодня – известный московский книгоиздатель и руководитель AdMarginem, а в те годы увлеченный очень многим: европейским пост-структурализмом, философией Павла Флоренского и русского серебряного века, Франциском Ассизским и т.д.). Авангард 1980-х был в большей мере культурным настроением, чем последовательным воплощенным *credo*. Это замечательно показывают живописные произведения Игоря Кашкуевича тех лет. Бросим взгляд только на его «Паверхні», выполненные валиком по холсту. Нетрудно увидеть здесь и тактильный эксперимент, и определенную реакцию – через более чем четверть столетия – на Марка Ротко и американский абстрактный экспрессионизм. В плане стратегий формы минско-витебский авангард 1980-х обладал выраженной разнородностью, его объединяло некое обостренное культурное зрение «весны священной» – открытия радикального мирового художественного опыта двадцатого столетия. Вспоминаю ранний утренний телефонный звонок Игоря Кашкуевича с предложением приехать к одному зданию на улице Московской. Приехав, я обнаружил там Кашкуевича и студентов, фотографирующихся на фоне временного дощатого забора со свежими малярными техническими выкрасками-пробами для ремонтирующегося здания. Эти малярные выкраски были нанесены широкими полосами. «Марк Ротко», – пояснил Кашкуевич.

По интенсивности и остроте продумывания проблем художественной формы минско-витебский авангард восьмидесятых остается, как мне кажется, непревзойденной вершиной в новейшем искусстве Беларуси. Его развитие можно обнаружить в различных тенденциях 1990-х годов и начала XXI столетия. Кратко прокомментирую в этом плане одно из «культовых творений» новейшего искусства Беларуси – серию «Двенадцать из двадцатого» Владимира Цеслера и Сергея Войченко. Если для восьмидесятых основным выступал импульс новой формы или новое «состояние», то сохраняя стратегическую нацеленность на формообразование «классического авангарда» (лично мне объекты этой замечательной серии немного напоминают обтекаемую остро-силуэтную пластику скульптур К. Бранкузи), произведение Цеслера и Войченко – это рафинированная рациональная игра – игра со сложными технологиями, с жанром (относится ли их творение к дизайну или концептуальному объекту). Это яркое произведение – своеобразная пластическая формула – нормально встраивается в художественную динамику форм XX–XXI века. Если минско-витебский авангард восьмидесятых был экзистенциальным жестом остранения и отстранения от тотальности окружающего его советского искусства, то «Двенадцать из двадцатого» – это рафинированный концепт авангардной «нормы».

* * *

Материалы конференции «Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда» развивают в направлении авангардных и актуальных художественных практик идеи «Конвенции об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения» ЮНЕСКО, принятой в Париже 20 октября 2005 года. В этом контексте одной из главных задач конференции стало осмысление авангардных тенденций как фактора, усиливающего многообразие культурного опыта и делающего более интенсивным и глубоким переживание национального культурного своеобразия. Конференция про-

должила цикл международных конференций и семинаров кафедры искусств и Центра визуальных искусств и медиа Государственного института управления и социальных технологий Белорусского государственного университета, цель которых – диалог культур как фактор современного творческого видения и формирования среды.

Основная идея материалов конференции – связь «авангардов» и национальных образов мира в XX веке. Как авангардный поиск влиял на формирование жизненной и культурной среды в различных регионах Европы и мира в XX веке? Каким образом авангард стал языком национальных культур? Единство и многообразие пространств европейского авангарда – фокус внимания конференции.

В опубликованных материалах конференции при редактировании были сохранены особенности авторской редакции представленных материалов.

Литература

1. *Бергсон, А.* Введение в метафизику / А. Бергсон // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1172–1222.
2. *Бергсон, А.* Собрание сочинений: в 4 т. / А. Бергсон; под ред. И.И. Блауберг. М.: Моск. клуб, 1992. Т. 1.
3. *Д-р Магілеўчык.* Да вясновае ачысткі гораду // Савецкая Беларусь. 1926. 14 сак.
4. *Духан, И.Н.* От *varietà* к утопии: образы пространства Минска XVI–XX веков / И.Н. Духан // Научные труды Государственного института управления и социальных технологий БГУ. Минск: ГИУСТ БГУ, 2004.
5. *Духан, И.Н.* Проблема времени в западноевропейском урбанизме второй половины XIX века / И.Н. Духан // Диалог культур / ГМИИ им. А.С. Пушкина; Ин-т высш. гуманитар. исследований РГГУ. М., 1994. С. 117–131.
6. *Лисицкий, Л.М.* Письмо к К.С. Малевичу (25.02.1922) / Л.М. Лисицкий // *Experiment – Эксперимент.* 1999. Vol. 5.
7. *Малевич, К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика (1920) / К. Малевич // Малевич К. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1.
8. Савецкая Беларусь. 1926. 14 сак.
9. *Шчакаціхін, М.* Новы Менск / М. Шчакаціхін // Чырвоная Беларусь. 1930. № 2.
10. *Antliff, M.* *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde* / M. Antliff. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
11. *Bois, Y.-A.* *Kahnweiler's Lesson* / Y.-A. Bois // *Painting as Model.* Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1993.
12. *Bois, Y.-A.* *The Iconoclast* // Y.-A. Bois, J. Joosten, A.Z. Rudenstine, H. Janssen, Piet Mondrian. Boston etc., 1994.
13. *Dukhan, I.* *Zwei Utopien – Kunst und Architektur in Belarus* / I. Dukhan // *Wostok Spezial (Belarus im Zentrum Europas).* Berlin, 2002.
14. *Gleizes, A. and Metzinger, J.* *Du Cubisme.* Paris: Eugène Figuière, 1912.
15. *Gleizes, A.* *Jean Metzinger* / A. Gleizes // *Revue indépendante.* 1911. № 46 (sept.).
16. *Lissitzky-Kuppers, S.* *El Lissitzky. Life, Letters, Texts* / S. Lissitzky-Kuppers. London, 1980.

АВАНГАРД И МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ КУЛЬТУРНОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ

BACKWARD-LOOKING: MODERNIST PAINTING AS A KEY TO UNDERSTANDING OF THE ICON

B. Elwich-Lankelis

Warsaw University (Warsaw)

To begin my article let me draw your attention to two quotations of Jerzy Nowosielski (born in 1923 in Krakow. Painter, art theorist, theologian, thinker, teacher, author of remarkable works combining theology, philosophy and art theory). The quotations come from the book *Around the icon* (1985).

«I begun to understand the icon, only thanks to the experiences gained though my dealings with modern art. First, as a boy, I was initiated into modern art and only this gave me the key to understand historical art. Without the knowledge of the language of modern art, I would not have any possibility at all to meet the icon the way it happened to me (...) Only having read the icon as a work of visual art, I begun to take interest in its theological aspect.» «(...) Modern painting, as a sort of analysis of the issues associated with painting, is a key to experiencing historical art. Those who are unresponsive and do not understand modern art, are simply incapable of a proper reception of historical art. Only modern art opens our eyes to the history of art, to art of icon, to art of ancient Egypt, to primitive art. Without the modern art revelation, the works of ancient Egyptian art or the icons would be still treated in terms of archaeological findings» [10].

These thoughts bring up a question: **what made art, and modernist painting in particular, a key to understanding of the icon – understanding not only as a painting but also as a phenomenon important in the spiritual sense for the contemporary man?**

I found a certain proposition of an answer in the essay *Modernity and Post-modernity* by Clement Greenberg (1909-1994, an influential American art critic) where he wrote: «Thus the whole enterprise of Modernism, for all its outward aspects, can be seen as backward-looking» [3, p. 77]. In other words, modernist painting called avant-garde in its beginnings became a key to understanding of historic art, and as a consequence to the understanding of the art of the icon, because the modernistic/ avant-garde artists looked backwards, or wanted and had the ability to do that. That need, wish and willingness to look in the past can be traced in avant-garde painters' letters, articles and critical works. Here is a handful of statements, produced by van Gogh, Gauguin, Matisse, Kandinsky, Malevich and Mondrian.

Modernistic painters quotes:

Van Gogh

Fragments of correspondence with Emil Bernard, 1888.

«Do you know the painter called Vermeer, who, among other things painted a very beautiful pregnant Dutch lady. The palette of this curious painter consists of blue, lemon yellow, pearl grey, black and white; for that matter, in his countless paintings you can find all the riches of the full palette».

«The Japanese rejects reflections, puts one patch of colour next to each other and defines movement or shape with a characteristic contour» [11, p.18].

Paul Gauguin

Fragments of letter to Andre Fontains, 1899.

«Violence, monotony of tones, arbitrary choice of colours, etc. Yes, all of this must exist and does exist. Yet, are not these conscious or unconscious repetitions of tones – monotonous accords of colours understood musically – analogous to those wailing chants of Orient (...) You frequently visit Louvre: take a closer look at Cimabue having in mind what I have said. Think as well about the musical role that from now on, the colour will play in modern painting. Colour – which is vibration – similarly to music, may achieve what is most intangible in nature: inner force» [2, p. 30–31].

Henri Matisse

A fragment of the article «On Painting» from 1908.

«There are two ways to express something: it can be done either by showing it brutally, or by evoking artistically its image. And abandonment of direct reproduction of movement is actually the path to achieve beauty and greatness. Let us consider an Egyptian statue: at first sight, it seems stiff and rigid; yet we sense in it the image of a body capable of movement, a body that lives despite its stiffness.» «A work of art has to explain itself, and should impose its meaning on the beholders, even before they manage to grasp the subject. Looking at a Giotto's fresco in Padwa, I am not curious which scene from the life of Jesus I am watching; I feel and understand the mood that radiates from the fresco. I find it in the lines, in the composition, in the colour palette. Then, the title just confirms my impression» [8, p. 100, 103].

A fragment of an interview published in «Russkije Wiedomosti» during the visit in Moscow in 1911.

«Icons are the most interesting example of primitive painting (...) Never before have I seen such richness of colours, such cleanness, such directedness of expression. This is the most valuable richness of Moscow. Here should the painters come to receive learning, because the inspiration should be sought among the primitives.»¹ [5, p. 111.] [By primitive art – according to Albert Aurier's definition presented at his article *Towards the new form of expression* – modernist painters understood art which «was free of sacrilegious desires of realism and illusionism»]

Wassily Kandinsky

A fragment of his book titled «Concerning the spiritual in art» written in 1910, published in 1912.

«If we resigned from representation of objects in musical composition, and in doing that we exposed the fundamental forms of painting, we would regress deep into simplest geometrical figures, or arrangements of few lines subordinated to the general dynamics. Those dynamics repeat themselves in the parts of [the painting] and are sometimes modified even by single lines of shapes. Every line or form serves than different purposes. They can for instance create the same kind of effect that in music is called «fermata». [e.g., a mosaic

¹ The quotation from interview for «Russkije Wiedomosti» which Henri Matisse gave during his visit in Moscow in 1911.

from Ravenna, «Empress Theodora and her retinue», 4th c] The vibration that is the simple expression of the every constructive element of the composition is also a sound characteristic for the melody which the composition expresses. That is why I call them melodious. Due to Cézanne, and later Hodler, melodious compositions were revived. Already in our times they started to be called *rhythmical*. (...) Many paintings, woodcuts, etc. from the old times are examples of more complex «rhythmical» compositions (...). Let us regard the old Japanese and German masters, the painters of Russian icons and particularly – the folk printing artists etc.» [4, p. 130–131].

Kasimir Malevich

Fragments of the autobiography and «The world as non-objectivity» (manuscripts of the main work left in 1927 in Germany and published there in November, in the same year)

«My knowledge of the icon painting gave me assurance that it all depends on deep understanding of art and artistic realism rather than mastering anatomy and perspective or reproducing nature in the whole of its truth. In other words, I saw that the reality or subject matter is what should be transformed into ideal form born in the depths of the aesthetics. Thus, everything in art can be beauty. Everything that is not beautiful, becomes such when realised in the artistic plan of the art.» [6, p. 31]

«It seems to me that for the critics and the general public, the painting of Rafael, Rubens, Rembrandt etc. blended with the countless objects [they painted], and that is why its real value, namely the suggestive impression, remains hidden. What is admired is only their skill in depicting material objects. If removal of all sensation from the works of the great masters, and by that destroying of all their artistic merit, was possible – the critics and the public would never notice that removal. (...) No wonder that my square seemed to the public meaningless. If you want to judge a work of art by the degree of skill in depiction of real objects – by the suggestiveness of illusion; and you believe that a depicted object is a symbol of a convincing feeling, than you will never be granted the real happiness, which lies in the contemplation of the real meaning and content of a work of art. (...)»

«The suprematist's square and what it expresses can be compared to primitive lines (pre-human drawings, composition of which is not an ornament but an expression of the sense of rhythm.)»

«The antique temple is beautiful not because it served as a particular organisation of life but because its form arose from the pure sensation of visual relations. Artistic sensation (that took form of a temple) is alive and meaningful for us, forever. The organisation of life (that once existed around the temple) is already dead» [7, p. 76].

Piet Mondrian

Fragments of an essay in dialogue form «Natural reality and abstract reality.»

Characters:

X – naturalist painter

Y – art lover

Z – painter representing abstract realism [neoplasticism]

Z: (...) Naturalist painting tries to create an illusion of solids, but in fact it just enhances the impression of the surface.

X: Yes, all the great masters used more or less flat modelling in the frame of wide contours.

Z: That is why new painting grows more and more aware that painting needs flat surface.

X: But if you go too far, your art will become purely decorative.

Z: Still, art should not be ornamentation nor a show of skill and something that is called decorative art. Byzantine mosaics, for instance, and old Chinese paintings are flat, but not «decorative» in the contemporary meaning of the term. **What strikes us in those works is the enormous internal tension.** Moreover, just by looking around we can see

that natural dimensional form, natural solidity (or in other words – matter), gives us purely materialistic vision of objects, while their flat form shows us internal features. The supporters of new painting reached a conclusion that all modelling makes a painting too material» [9, p. 406-407].

The statements quoted above confirms the thesis that modernistic painters were enchanted by the past. Still, the question remains: **What caused this backward-looking, this «revival of the past»? In what needs was it rooted?**

The answer for that question should be preceded by a clarification of the term «revival of the past». Modernistic painters did not understand it as imitating past that is reproducing a particular historic style, manner or an artistic practice that existed before. «Reviving the past» was a term they used to express their care for artistic perfection and aesthetic value, their strive to preserve or reinstall continuity of the highest aesthetic standards of the past.

This having been said let us focus on the needs that created this attitude of looking backwards. It is worth noticing, that the focus of the careful, conscious looking was not limited to European art, but extended to art of various cultural backgrounds. There can be distinguished several needs which created such attitude of concern with the past. They are closely related together, but they are not presented here in hierarchical order.

One of them was the need of «the modern», where «the modern» was understood as a search for means to do better art – better that is fitting certain artistic and aesthetic standards – in order to preserve it from becoming banal, from being reduced to an elaborate form of entertainment. The next need was the need to refresh the means of the language of art, because the means that were characteristic of the literal realism seemed to have no prospects after the introduction of photography. The following need would be a need of self-awareness in applying the painter techniques - a need of professionalism expressed through workshop inquiry and critical consideration about the language, the «technique» of art. The technicalities of painting were no longer perceived the way the Romantics looked at them – the technique ceased to be taken as granted, as something that need not consideration. It is worth noticing that the «formalist» attitude was not a purpose for itself. «Form» was understood as a means of delivering «content» and both of those dimensions of a work of art were treated as a basis for creating the desired aesthetic value and merit. The last of the needs was a need to oppose the materialistic view of art. The view that simplified artistic activity to mere imitation of material objects and presented matter as something devoid of spiritual element. As Albert Aurier said, this was the need to create works that would be «a translation of a certain spiritual value into a special and yet natural language...», while the spiritual value would include «at least a part of the spirituality of the artist, and no more than all of this spirituality plus the basic spiritual content of various objective beings...» [1, p. 360]. This was a need to revitalize the metaphysical element of art and revive the spirituality that had been lost in the pursuit for the material gains, where all attention had been focused on the outer values of existence.

What was the result of the fulfilment of the needs specified above? Firstly, this was awareness and ability to expose the elements that are exclusive for the art of painting – features that this kind of art does not share with other types of artistic activity. These were: flatness, exposed by various means such as for example, putting together different patches of colour, exposing texture, simplifying, enclosing the basic forms with a strong contour; introducing different types of perspective to avoid creation of space associated with the three dimensional space of the ordinary life, etc. It is worth noticing that the concern for flatness is at the same time a pursuit of the new type of expression, visible in the use of pure colour and association of the appeal of a painting with juxtapositions of colours and construction of composition rather than a specific dynamic movement or a dramatic look of a figure depicted in the painting, visible in removing all the traces of the plot but not of the figuration.

Secondly, the fulfilment of the needs resulted in a tendency to keep the art of painting «pure», which caused a change in the manner of looking at paintings. The model supported by the art that continued the renaissance tradition in which the «eye» was influenced first by what was painted and than by the painting itself was reversed.

Third result was devolution (term introduced by Greenberg), that is abandonment of continuation and resignation from development of tradition originating from the Renaissance art. Actually, devolution happened a few times in the course of art history. For the first time, it occurred when the Greek-Roman art tradition was replaced by the Byzantine (the Greek-Roman painting that attempted to create the illusion of three dimensions through shading was flattened in a way similar to what was done in modernism). Then the Byzantine art was replaced by the Renaissance art. Differently to the Modernistic devolution, both of those devolutions were gradual, slow and resulted in a universal change of aesthetic tastes. The devolution made by modernist painting introduced the change of aesthetic sensitivity which was not universal, and yet thanks to that transition the existence of numerous artistic traditions was acknowledged. Moreover, it was realised that although the languages of art evolve, there is no one-way progress in art and any new painting tradition is not better than the preceding one.

It should be mentioned as well, that the Modernistic devolution enabled the possibility of noticing that the goal of modernistic painters was not progress/development of art, but better understanding of art.

In conclusion, I would like to underline once again that the basis for the understanding of the icon and its renaissance which had place in 20th century was prepared by the change in means of artistic expression that allowed restitution of the spiritual dimension to the work of art – the change which the modernistic painters introduced due to their attitude of backward-looking, and which caused a metamorphosis of artistic and aesthetic sensitivity. In other words, modernistic painters and their work made possible not only the observation that the icon is a work of art that employs the same means of expression they rediscovered (which was abovementioned flatness and «new» type of expression), but also that the icon is a work that – as Mondrian puts it – makes the spiritual dimension present. That this is a work fascinating in its mysteries, its peculiar aesthetics of silence different from everything that comes as a part of contemporary man's surroundings. And most importantly that the icon is a work that gives the possibility to be admitted to the mystery of God's face – the Man and the man. Thus, it can be said the gratitude for the modernistic painters is owed not only by professionals that is by contemporary iconographers and all those many scholars for whom the cultural and religious phenomenon of the icon became inspiration for study of theology, art history, sociology, culture and philosophy, but also by all those who open their hearts for the silent call of the icon.

Translated by Maciej Domagala

Bibliography

1. *Aurier, A.* K nowym formom ekspresji [Towards the new form of expression] / A. Aurier // *Moderniści o sztuce* [Modernists about art], PWN. Warszawa, 1971.
2. *Gauguin, P.* Do Andre Fontains (1865–1948, art. critic) / P. Gauguin. [To Andre Fontains in: Artists about Art].
3. *Greenberg, C.* Nowoczesność i po-nowoczesność [Modernity and Post-modernity] / C. Greenberg; translation Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska // *Obrona modernizmu. Wybór esejów* [Defence of Modernism. Selection of Essays], Universitas. Kraków, 2006.
4. *Kandynsky, W.* O duchowości w sztuce [Concerning spiritual in art] / W. Kandynsky; translation Stanisław Fijałkowski. Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi. Łódź, 1996.
5. *Konstantynów, D.* Drogi sztuki współczesnej i ruskie malarstwo ikonowe. Wokół wczesnych poglądów Nikołaja Punina [The ways of contemporary art and Russian iconic

painting. Early conceptions of Nicolai Punin] / D. Konstantynów // *Biuletyn Historii Sztuki*. 1998. № 1–2.

6. *Malevich, K.* Rozdziały z autobiografii artysty [The chapters from artist's autobiography] / K. Malevich // *Zeszyt Teoretyczny Galerii GN*. Gdańsk, 1983.

7. *Malevich, K.* Suprematyzm [Suprematism] / K. Malevich; translation Stanisław Fijałkowski // *Świat bezprzedmiotowy [Non – Objective Art]*. Gdańsk, 2006. P. 76.

8. *Matisse, H.* O malarstwie «On Painting» / H/ Matisse // *Artyści o sztuce [Artists about Art]*.

9. *Mondrian, P.* Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna [Natural reality and abstract reality] / P. Mondrian // *Artyści o sztuce [Artists about art]*.

10. *Podgórzec, Z.* Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim [Around the Icon. Interview with Jerzy Nowosielski] / Z. Podgórzec / PAX. Warszawa, 1985.

11. *Van Gogh, V.* List do Emila Bernarda [Letter to Emil Bernard] / V. Van Gogh // *Artists about Art*, edited by. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, PAN. Warszawa, 1971.

Резюме

Статья «Вглядываясь в прошлое: живопись авангарда как ключ к пониманию иконы» является попыткой ответа на вопрос: что привело к тому, что авангардная (современная) живопись смогла проторить пути для восприятия и понимания иконы. Почему начался процесс не только формально-живописного изучения иконы, но безмерно возросла ее роль в духовной жизни современного человека.

Данная проблема была инспирирована эссе «Современность и после-современность» известного и влиятельного американского критика XX столетия Клементя Гринберга.

Аналитика предложенного в статье материала позволила сделать следующие выводы. Живопись модернизма в начальной фазе определяемая именем авангарда стала дорогой для понимания искусства историзма (историцизма), а, следовательно, и иконы, потому что художники модернисты стали вглядываться в прошлое – древнее искусство «несожженное святотатственными пожеланиями реализма и иллюзионизма».

Справедливость и правильность тезиса о вглядывании, избрании идеалом искусства прошлого многими художниками-модернистами подтверждается (документируется) словами самих живописцев: Ван Гога, Гогена, Кандинского, Матисса, Малевича, Мондриана. Эти важные свидетельства представлены в их письмах, статьях и теоретических работах, посвященных искусству.

Основная проблема публикации потребовала от автора постановки и выдвижения смежных вопросов: почему у художников модернистов возникало желание обращения к прошлому, только ли от идеи «оживления минувшего». Какие потребности диктовали эти желания. В чем художники нашли выход своему вопрошанию, каких достигли результатов. К каким изменениям языка визуального искусства и художественно-эстетического сознания современного человека эти перемены привели. Как авангардные художники понимали термин «оживление прошлого».

БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА И АВАНГАРД

О. Баженова

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

Целью статьи является введение еще одного важного источника интерпретации авангарда, который до сих пор не был предметом внимания исследователей. Речь идет о примитивной белорусской иконе XVII–XIX вв. Это явление лучше обозначить понятием «белорусская архаическая икона»¹.

Проблема использования культурных традиций разных стран и народов не нова в искусстве авангарда [17, с. 267–364]. Также привычным стал тезис, что художники того времени не прошли мимо увлечения иконой. Об этом достаточно много написано в связи с творчеством Шагала, Малевича, Матисса и других мастеров первых десятилетий XX века.

Переход художественных практик авангарда в сферы герменевтики предметного и духовного мира выдвинул на первый план различные символические формы старого искусства [23, с. 463–495], в том числе икону. Она оказалась на первом и почетном месте. Историки искусства в этом случае обратили внимание на «классическую» византийскую и русскую иконы. Последняя, именно в начале XX века, была открыта реставраторами как некое «художественное чудо».

Но иконное искусство белорусских (вероятно, украинских и литовских) земель, кроме классических примеров, имеет и другие, отличные от уже известных, литургические образы. Многие десятилетия их существование было отодвинуто на периферию культурной ойкумены. Искусство авангарда позволяет увидеть этот феномен как бы «заново», под иным углом зрения, помогает обрести ему новое значение в древней и современной культуре. Собственно можно сказать, что авангард актуализирует феномен белорусской архаической иконы. С другой стороны, рассмотрение теоретических оснований архаической иконы позволяет окунуться в символические глубины искусства XX века.

В докладе, прочитанном в 1950 году в Чикагском университете, Марк Шагал выделил две наиболее существенные и повлиявшие на него художественные традиции: «самобытно-народную и религиозную». Он писал, что «имел счастье родиться в среде простого народа» и «всегда жаждал искусства из почвы, а не из головы». Но чтобы оценить значимость открывшегося этого народного искусства он должен был уехать, «припасть к роднику Парижа». Но ностальгия возвращала его к «бессознатель-

¹ Мои экспедиционные воспоминания 30-летней давности (1982–1989 гг.) позволяют утверждать, что в те времена архаико-примитивные иконы на досках и холстах в белорусских церквях и костелах занимали достаточно много места. Батюшки (священники) моих экспедиционных времен их ценили как «очень сердечные», по их словам, говорили, что это радостные и веселые образы, при этом русские иконы казались им слишком суровыми и темными. Сейчас в церквях идет активная перестройка и ремонт интерьеров, такие вещи стараются прятать, заменяют новыми. В белорусских музейных собраниях их тоже не очень много, поскольку такие иконы чаще оставляли на местах, не забирали в музеи.

ному» и «исключающему осмысление средств совершенствования» родному искусству [19, с. 247–248]. Почти о том же самом писал в своей автобиографии Казимир Малевич: «На меня ... сильное впечатление произвели иконы. ... Я учуял какую-то связь крестьянского искусства с иконным...» [14, с. 97].

Каждому, кто сталкивался с аутентичными формами иконной архаики и примитива в Белоруссии, понятны эти короткие фразы корифеев авангарда. Поэтому я совершенно уверена в том, что в зрелом возрасте Шагал (и Малевич), не конкретизируя, но вполне определенно указывали на влияние известной в Белоруссии (Украине) стихии народного архаического искусства.

Художники, рожденные и осваивающие белорусское художественное пространство в первые десятилетия XX века, могли видеть эти иконы в костелах и церквях своих местечек и городов. К примеру, Шагал – в Лиозно, Витебске; Сутин – в своих Смиловичах и окрестностях; Малевич – в музеях Витебска (украинских храмах). Наиболее популярным с 90-х годов XIX века и до 30-х годов XX века в Витебске являлся Епархиальный музей (с 1919 г. Витебский Губернский музей), где, например, хранились очень известные в современной белорусской музейной среде восемнадцать архаических икон из деревни Латыгово [21, с. 65–72].

Собственно присутствие иконного примитива и архаики в белорусском пространстве для нас как бы санкционирует возможность нелинейного понимания истории и отрыва от академической, классической традиции трактовки культуры. Это создает прецедент видения креативных начал белорусской культуры, которая, с точки зрения линейных норм, всегда была далеко не «центром цивилизации», носила «провинциальный» характер. Эта же ситуация может быть интерпретирована как наличие сил внутренней интуиции, рвущихся к творчеству. Искренность, выразительная экспрессивность этих неправильных, с точки зрения канона и академической «выстроенности», иконных образов обращает нас к каким-то глубинам внутреннего духовного видения.

Архаические примитивы не составляют некоего композиционного формата. Они могут быть набором опорных понятий: рука со стигматом, ухо, жест, взгляд, которые скорее обращают к знанию текста или какой-то хорошо и давно известной традиционной содержательности и обрядовости. Они являются фигуративной абстракцией со своим выразительным колоритом и формами.

Традиционно византийская и древнерусская иконы понимаются как символические феномены. Стилистику их иконного образа искусствоведы стараются понятийно не определять. Действительно, за сложностью канонических правил и различиями художественных школ «стиль» вроде бы вещь не существенная. На самом деле внутренне каждый знает, о чем идет речь: там, где кончается «геометрический абстракционизм», там кончается и икона и начинается религиозная сакральная живопись. Собственно кодификация русской иконописи во второй половине XVI века закрепила именно стилистику «геометрического абстракционизма», не набор канонических сюжетов.

В начальном приближении к белорусской архаической иконе я позволила себе макаронизм: назвала ее «примитивом». Это вполне устоявшийся термин в истории искусства. Более того, западноевропейскому и русскому примитиву посвящено достаточно много блестящих сочинений выдающихся историков искусства [24, с. 6]. Примитив предполагает отступление от утвердившихся с эпохи Возрождения академических правил искусства. Правила же связаны с подражанием действительности, ее воспроизведением («*imago*») в некоем новом порядке, который впервые Альберти в XV веке назвал композицией [7, с. 35–49].

Белорусский иконный примитив также существует и может рассматриваться как особое явление. Но вот архаическая икона – нечто другое.

Если искать ее начало и исток, то ближе всего она к раннехристианской живописи, и, на наш взгляд, может быть понята как еще один путь и вариант развития символической образности, планируемой еще ранневизантийскими богословами.

Дионисий Ареопагит (в V–VI веке) посвятил символу специальное сочинение «Символическое богословие». Последователи этого «родоначальника богослужебной символики» Иоанн Дамаскин и Максим Исповедник (VI–VII вв.) вообще писали о возможности символической «народной иконы»².

До наших дней «Символическое богословие» дошло в кратком изложении самого автора, известном как «Девятое послание к Титу Иерарху Дионисия Ареопагита». Максим Исповедник комментировал это послание.

Для Дионисия Ареопагита есть таинства или «ненаучимые тайноводства», которые открываются только символами и об этом может идти речь в мистическом богословии. А есть «истины говоримого», которым можно научить, и для этого философия, как он пишет «философское и аподиктическое», то есть логическое [8, с. 257]. Из этого следует два вида изображений. К первому мистическому и относится икона.

Для философского «убеждения» и «научания» пригодна логика. «Научание» обращается к чувствам. Мистическое «тайноводство», соединенное с иконным образом, противоположно «научанию» и воспринимается «неделимым целым». Что это такое, ни Дионисий, ни Максим Исповедник не описывают. В комментарии Максим Исповедник только уточняет: «оно может производить некоторое неявное эффективное божественное действие, каковое утверждает и как бы основывает во Христе способные к видению таинственного созерцательные души посредством мистических, или символических загадок...» [8, с. 257].

В состоянии символического «тайноводства» произведение как бы до конца чего-то не выговаривает, остается энигмой-загадкой, отсылающей к невозпроизводимому миру, как бы сохраняет вечное вопрошание, как писал Дионисий Ареопагит, – «Загадывание».

Загадка-энигма и есть центральная проблема архаического образа. Проявление энигматического состояния и составляет, на наш взгляд, близость феноменов архаической иконы и авангарда. Так, Марк Шагал для разгадки обращается к библейским текстам, а, например, Казимир Малевич, как показывают современные историки искусства, обращается к книгам физиков Маха и Авенариуса.

Загадка в структуре символического – давнишний предмет исследований, о ней писали в связи с богословием Дионисия Ареопагита В. Лосский [12, с. 107–122; 266–270], П. Минин [15, с. 349–357], Г. Флоровский [20, с. 95–117], А. Бриллиантов [4, с. 142–178], С. Аверинцев [1, с. 129–149], В. Бычков [2, с. 93–96], в связи с учением Максима Исповедника С. Епифанович [9], В. Живов [10, с. 15–39].

С. Аверинцев о сущности загадки апофатического символа размышлял на примере ранневизантийской литературы. Ученый видел в загадке (в фольклорном смысле) культурно-исторический архетип византийского мышления. По мнению С. Аверинцева, загадка является приемом сознательного запутывания и отрицания, становится выражением не просто нового, а архаического первобытно-наивного: «она не создает наглядность, а скорее умышленно разрушает ее», «только оспари-

² Преп. Максим Исповедник в «Мистагогии» указал на меру принятия истины сообразно способности каждого, при этом разница «количества» упраздняясь, поскольку Божество выше всякого разделения, истина сохраняет ценность во всякой мере, поскольку исходит от Бога, который «смягчая и умеряя... различия, возводит их (сущих) у единству с Собой». В связи с изобразительным искусством следует указать на народные (упрощенные), то есть примитивные примеры иконописания, которые могут возводить ум к истинным первообразам, давая каждому по мере «принятия истины». Этим ценным замечанием я обязана Т. Заверженец, которая в 2001 г. защитила диплом: «Образ Богоматери Одигитрии Смоленской XVI века» (науч. рук. Р.Г. Пашко) в Теологическом институте Белорусского государственного университета.

вающие друг друга слова, только противоборствующие друг другу метафоры создают, так сказать, силовое поле, косвенно порождающее в уме читателя нужный смысл или нужный образ», «это ассоциация не по смежности, это ассоциирование по противоположности» [1, с. 137, 139, 140]. Для С. Аверинцева это «самая последняя, сверхцивилизационная стадия тысячелетних путей.., ее приход к своему концу, к своему пределу – доведение себя самой до абсурда. Но одновременно это ее возврат к своему истоку и началу, к своей первоначальной наивности и невинности, к самому первобытному и первозданному, что только может быть, к поэтике энигмы-загадки» [1, с. 138–140].

В этой точке нуля («zero») – конца и начала – рождается новое в искусстве авангарда и проявляется глубинно-истинное в архаической иконе.

В иконе из Латыгова первой половины XVIII века «Рождество Христово» [11, илл. 97; 5, с. 83–86; 18, с. 72–76] обилие разнообразных деталей трудно свести к одному целому в силу их противоречивости, как бы сказали специалисты по символике и иконографии – антиномичности. Перед нами какие-то животные на переднем плане. Тут и большие по размеру изображения Богоматери и Иосифа. Последний стоит с посохом и поднял руку в благословляющем жесте, а Богоматерь вроде как опускается на колени. Тут и архангел Михаил, расположенный над всеми на облаке с мечом в руке, тут и некая восьмилучевая форма, и лесенкой стоящие три фигуры в митрах-коронах, и какое-то небольшое существо в овале над животными, и какая-то домина-хижина справа.

Если мы при всем нашем знании иконографических деталей попытаемся связать все увиденное на этой иконе общим смыслом, то все равно останется некоторое количество тайных и до конца не разгаданных деталей. Перед нами действительно некая тайна, загадка, определенное запутывание, начинающее процесс выделения деталей для отгадки. Для историков искусства это не только тайна смысла, но и тайна иконографии. Например, изображение архангела Михаила, о котором в каноническом тексте Евангелия не сообщается, но известно из древних рукописных изображений XIV века в галицко-волынских манускриптах [18, с. 72–76]. О Вифлеемской звезде, которая привела пастухов и волхвов и освятила место пребывания Христа, в таком ее графическом варианте не известно. А падающая на колени перед своим младенцем-сыном Богоматерь – это уже из видений святой Бригитты [22, с. 483–484], о которых явно могли не знать витебские (из Латыгова) богомазы. Собственно, собрание вместе всех этих деталей как бы «загадывает загадку» рождения Спасителя, при этом заставляя видеть «неподобное подобие» Рождества Христова, но открываемого нам как непостижимо глубокая тайна (энигма-загадка) евангельского события.

Еще интереснее энигмы икон «Троица Новозаветная» и «Бог Отец» [16, с. 126, 140].

В иконе, изображающей Бога Отца в окружении ангелов, возникает загадка многосложного акта творения, о котором идет речь в первой главе книги Бытия. То, что мы видим на полотне, удивительно: лаконично и в то же время сложно. Два синих деления: голубой вверху и иссиня-черный внизу. Между ними, занимая перпендикулярное положение, относительно этой плоской вертикали поднято красное полотнище. Что это? Загадка разрешается строками 1 главы Бытия: «И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделит она воду от воды. И создал Бог твердь; и отделил воду, которая над твердью, от воды, которая над твердью. И стало так. И назвал Бог твердь небом. И был вечер, и было утро: день второй» [Быт.1:6-8]. Собственно, если хотите, я такого удачного изобразительного ответа на загадку творения не предполагала найти. Посмотрите, возникает пространство тверди красного неба в своих геометрических параметрах и эти параметры носят совершенно первозданный характер.

Вот те первоосновы мира, квадратики или кирпичики Вселенной, которые будет искать Казимир Малевич в своих супремах, в своем желании найти и выразить пер-

возлементы мирового пространства. Вот они атомы, собранные божественной волей в первичные формы.

Энигма-загадка стала образной основой живописи как Шагала, так и Малевича. В первом случае это изведение-воссоздание деталей, часто взаимно отрицающих друг друга, дающих интерпретаторам довольно широкое поле деятельности. Относительно же Малевича, напротив тот лаконизм, который как бы сворачивает загадку в точку указания спрятанной истины, как спрятана в сказочном яйце жизнь Кощея Бессмертного. Белорусский архаический примитив стремится к некоей тотальной монументальности, в которой тема прочитывается как сумма знаков и кодов, позволяющих скорее воссоздавать внутренний текст, чем просто любоваться произведением. С точки зрения христианской догматики, это более точный и правильный подход, нежели эстетизация образа, пришедшая в искусство с эпохой Возрождения, и предполагающая наслаждение самой манерой и формой написанного живописного творения [3, с. 509–538].

В любой иконе (и тем более, в архаической) действие не должно обладать нарративностью, то есть размышлением о временной последовательности, время должно быть сжато в вечность. В работах М. Шагала, например, в его «Белом Распятии» 1938 года, которое анализировала профессор Иерусалимского Университета Мира Фридман в связи с иконными аналогиями в творчестве художника [25, с. 96], в симультанной композиции время как бы исчезает, хотя на поверхности вокруг креста разбросано множество разнообразных сцен: их сложение невозможно провести в нарративной последовательности, это энигматический выход в пространство вечности. Ответ может быть известен художнику, но никогда постороннему, потому что композиция не выделяет главного и не определяет порядка соединения элементов и сцен. Каждый может артикулировать содержание с нужными ему акцентами. Уровней интерпретации может быть довольно много.

Я не показала прямых иконографических купюр белорусской иконной архаики в произведениях авангарда. Но несмотря на это, причин сомневаться в таких связях у нас нет. Это явления не только иконографического подобию, но что гораздо важнее, – некоего мировоззренчески-ментального характера.

В заключение сошлемся еще раз на Миру Фридман, которая, после многих страниц перечисляемых совпадений написала: «Мы не можем убедиться точно, что именно названные нами примитивные иконы видел Шагал, и что именно они присутствовали в его мысленном взоре, когда он писал. Однако творил ли он от прямого впечатления, от копии или по памяти, в его работах, без сомнения, он продвигался по стопам примитивного искусства» [25, с. 97]. Будем думать, что это справедливо и для других авангардных художников.

Литература

1. *Аверинцев, С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. М., 1977.
2. *Бельтинг, Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. М., 2002.
3. *Бриллиантов, А.И.* Иоанн Скот Эригена / А.И. Бриллиантов. СПб., 1898.
4. *Бычков, В.В.* Из истории византийской гносеологии (к публикации сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита) / В.В. Бычков // *Философская и социологическая мысль.* Киев, 1989. № 12.
5. *Вакар, Л.* Барочная експресія народнага абраза (стылістычны аналіз абразоў з вёскі Латыгава) / Л. Вакар // *Віцебскі сшытак.* 1996. № 2.

6. Вакар, Л. К проблеме примитивизма в творчестве Юдея Пэна и Марка Шагала / Л. Вакар // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995) / редактор-сост. Д. Симанович. Витебск, 1996.
7. Данилова, И.Е. От средних веков к возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто / И.Е. Данилова. М., 1975.
8. Дионисий Ареопагит. Послание 9 Титу Иерарху [Вопросившему посланием, что такое дом Премудрости, что – чаша и что – еда её и питьё] // О церковной иерархии. Послания. СПб.: Алетейя, 2001.
9. Епифанович, С.Л. Преп. Максим исповедник и византийское богословие / С.Л. Епифанович. Киев, 1915.
10. Живов, В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа / В.М. Живов // Разыскания в области истории и предистории русской культуры. М., 2000.
11. Ікананіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў / аўтар тэксту і склад. Н.Ф. Высоцкая. Мн., 1992.
12. Лосский, В.Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие / В.Н. Лосский // Мистическое богословие. Киев, 1991.
13. Макраде, Ж.-К. Малевич и православная иконография / Ж.-К. Макраде // Малевич К. Классический авангард. Витебск-4. Посвящается 80-летию УНОВИСА (Утвердители Нового Искусства). Витебск, 2000.
14. Максим Исповедник. Мистагогия. М., 2003.
15. Минин, П. Главные направления древнецерковной мистики / П. Минин // Мистическое богословие. Киев, 1991.
16. Музей старажытнабеларускай культуры / уклад. А.А. Ярашэвіч. Мн., 2004.
17. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М.Г. Неклюдова. М., 1991.
18. Пуцко, В. Абразы з вёскі Лытыгава: архаічныя тэндэнцыі ў беларускім ікананісе сярэдзіны 18 ст. / В. Пуцко // Віцебскі сшытак. 1996. № 2.
19. Флоровский, Г.В. Восточные отцы V–VIII вв. / Г.В. Флоровский. Париж, 1933. Репринт – Москва, 1992.
20. Хмяльніцкая, Л. З гісторыі Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея / Л. Хмяльніцкая // Віцебскі сшытак. 1995. № 1.
21. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. М., 1999.
22. Хофман, В. Основы современного искусства / В. Хофман. СПб., 2004.
23. Шагала, М.З. Моя жизнь / М.З. Шагала. СПб., 2006.
24. Friedman, M. Icon painting and Russian popular art as sources of some works by Chagal / M. Friedman // Journal of Jewish Art. Reprint from. 1978. Vol. 5.
25. Panofsky, E. Early Netherlandish Paintings / E. Panofsky. Cambridge, 1958. T. 1.

«ФИЛОСОФИЯ ЦВЕТА» БЕЛОРУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XX ВЕКА: ФОРМА СТАНКОВОЙ КАРТИНЫ В ТРАНСЛЯЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫМИ ФУНКЦИЯМИ ЦВЕТА

Г. Горева

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

Белорусская станковая живопись XX века является продуктом развернутого осмысления художниками художественно-выразительных возможностей этого вида искусства, а их живописный опыт основывался на наследовании и переосмыслении традиций мирового искусства, перенятых и добытых секретах живописного мастерства, новаторских колористических поисках. Проблема цвета и формы является фундаментальной при исследовании живописи, так как позволяет уяснить сущность и характер феномена живописи через высветление его внутренней структуры, а для понимания роли и места цвета в белорусской живописи XX века она представляет собой просто краеугольный камень, так как белорусское станковое живописное произведение в XX веке может как включать, так и исключать примат изобразительного начала, из чего следует, что белорусским живописцам XX века свойственно разветвленное понимание художественной формы. Это делает неприемлемой в данном случае распространенную трактовку отношения цвета и формы в виде антитезы цвета и объемной формы изображаемого предмета [2, с. 52], то есть мы не можем понимать форму единственно как продукт репрезентации объемно-пространственных характеристик изображаемого объекта на плоскости. Более гибкий и дифференцированный подход к проблеме цвета и формы как к равноправным средствам изобразительного искусства предложен Л. Мироновой [6, с. 135–131]. Попытки уложить живопись в «ложе» схемы форма – содержание – смысл предпринимались искусствоведами Э. Панофски [7, с. 44–47], Х. Зельдмаером [3, с. 45–52], Б. Успенским [9, с. 232–238] в контексте решаемых ими искусствоведческих задач. За основу освещения проблемы цвета и формы белорусской станковой живописи XX века мы предлагаем взять семиотический подход к выделению формы, содержания и смысла картины, выдвинутый Э. Панофски как наиболее универсальный, и самостоятельно дополнить его определением роли и места цвета в этой структуре так, как это понимается белорусскими художниками-живописцами второй половины XX века.

Взяв за основу этот подход, необходимо исходить из того, что форма станковой картины, исключенная из сферы идеального, всегда одна: это раскрашенный прямоугольник или овал. Из этого следует, что художественная форма станковой картины идеальна по определению, так как предполагает для своего постижения сложный психический процесс по переводению плоскостных пятен краски в качественно иной информационный разряд. Каждый изобразительный элемент (пятно, линия и точка) преобразуются в человеческом сознании в изобразительный символ, обладающий самостоятельным образным значением и апеллирующий к практическому или идеальному

опыту человеческой жизни. На этапе постижения «первичного» или «натурального» сюжета картины [7, с. 45–47] форма определяет содержание работы и является с ним неделимым целым. Аспект ситуационной взаимосвязи («вторичный сюжет»), который зритель начинает улавливать на основе «первичного» сюжета, мы относим к категории содержания. Мы полагаем, что носителем художественной формы в живописи является цвет, так как им исчерпываются ее изобразительные и выразительные возможности. Таким образом, цветом как изобразительным средством, транслируется изобразительная и выразительная формы картины, то есть ее «первичный» («естественный») сюжет, который разделяется на «фактический» [7, с. 45] (простые формы определенных конфигураций, линий и точки) и «выразительный» [7, с. 45] сюжет (значения этих чистых форм, идентифицированные на основе предшествующего опыта). Другими словами, изобразительные функции цвета выполняют: во-первых, роль синтаксической композиционной организации картинной поверхности; во-вторых, репрезентацию объектов предметного мира и мыслимых форм, передавая их конфигурации и объемно-пространственные характеристики.

В терминах, иллюстрирующих особенности семиотической парадигмы, Б. Успенский называет «фактический» сюжет картины «изобразительной формой» [9, с. 232–238], а «выразительный» сюжет – «выразительной формой» [9, с. 232–238], но в ключе реальной художественной нагрузки этих сюжетов во многих произведениях белорусской станковой живописи XX века следует поменять эти дефиниции местами, так как именно на этапе компонования простых форм, цветовых пятен и линий, разных по масштабу, конфигурации, пластике, движению, белорусские «станковисты» стремятся заложить изначальную формальную выразительность произведений. Например, в картине М. Савицкого «Поле» (1974 г.) два масштабных желтых треугольника, символизирующих пространство житного поля, поданы в виде кулис в правой и левой частях холста. Центр взаимодействия этих динамичных по конфигурации и цвету фигур находится на центральной оси полотна. Поскольку эти две «резкие краски в остроконечной форме» [4, с. 48] сталкиваются своими «силовыми полями» в центре работы, они передают картине всю силу своего конфликта. Следующий формальный прием, направленный на подрыв статического равновесия и провоцирующий физиологический дискомфорт, – это черная горизонтальная полоска (небо) вверху холста. Интерес белорусских художников к выразительным эффектам на уровне фактического сюжета картины очевиден, что явствует из собеседований с ними [8]. В целях исследования мы будем называть фактический сюжет выразительной формой, а выразительный сюжет – изобразительной формой. Вторичный сюжет, или мотивы, воспринимаемые как носители вторичных смыслов: образы истории, аллегии [7, с. 45–47], можно отнести целиком к категории содержания. Интересным представляется использование ситуационных, аллегорических сюжетов белорусскими живописцами (например, Г. Скрипниченко, Вл. Ткачевым), но их главные колористические открытия пролегают, на наш взгляд, в другой области.

В XX веке череда общественно значимых событий уплотняется и для белорусского искусства время как будто начинает сжиматься: ему надо было успеть сказать человеку свое слово. Поэтому для поставленного в эти условия белорусского живописца понимание содержания единственно как развертывающейся системы ситуационных взаимоотношений на полотне уже не было исчерпывающим. Художественный образ в живописи, обедненный возможностями временного развития во все времена, должен был отлиться в еще более сжатый идейный сгусток. Белорусские художники понимали, что идея, невероятно спрессованная во времени, может постигаться людьми только за счет силы своей внутренней глубинной стратификации. Художественный образ белорусских колористов стратифицирован, но не дискретен, не постигается порционно. Перезагруженность холста однозначно воспроизводимыми вербально

образами при недозагрузке визуально постигаемыми идеями художники уничижительно называют «литературщиной». При этом они высказываются еще более категорично: «Хочешь быть художником – вырви язык» (М. Данциг). Белорусские живописцы второй половины XX века стремятся к художественному языку «тесному для слов, а не для мыслей». Актуальность этого принципа для современности можно понять на двух примерах, в нашем представлении, соответствующих неудаче и удаче автора.

Колорит картины В. Громыко «Звездных астр цветенье» (1988 г.) близок к классическому [6]. Тела изображенных, составляющие ее композиционный центр, выполнены натуралистично, без посягательств на художественное обобщение, и привлекают внимание, в первую очередь, к индивидуальным характеристикам героев, что приближает изображение матери и детей к жанровой сцене. Деталью, привлекающей внимание во вторую очередь, являются неожиданно темный верх полотна и лежащий внизу игрушечный автомат. Эти детали несогласованы между собой по принципу последовательности восприятия и диссонируют с настроением центра. Путем логического сопоставления элементов картины можно понять, что она посвящена борьбе за мир, но в первый момент она производит противоречивое и двойственное впечатление. Картина «Женщинам Великой Отечественной посвящается» (1972 г.) этого же автора строго композиционно выстроена, ее драматический пафос сразу же передается триадой красного, черного и желтого цветов. Уместный лирический нюанс передан сложностью разработки желтого цвета, богатством и нежностью тональной нюансировки и наслоений письма в женских телах. Каждое средство полотна выполняет одновременно несколько нагрузок. Триада красного, черного и желтого не только передает эмоциональное настроение, но и создает ощущение пространственности, т.к. изображение выстраивается ею в соответствии с представлениями о прохождении света через мутную среду [1, с. 292]. Плавные линии обнаженных фигур контрастируют по пластике с колючей чернотой оружия, что внушает идею о несовместимости женщины и войны еще до считывания «вторичного» сюжета.

Таким образом, кроме содержания как наличия компонентов и свойств, в лучших колористических образцах белорусской станковой живописи XX века существует некое идеальное содержание, не выводимое из значений его составляющих, а само определяющее эти значения, что точно соответствует общеутвержденному понятию смысла. Мы полагаем, что невоспроизводимые однозначно вербально смыслы станковой картины транслируются непосредственно выразительными функциями цвета. Они изолированы собственно воздействием цвета как таковым и выражаются в его сложном комплексе воздействия на все пласты психики и организм человека как психофизиологического фактора, суггестии и (или) знаковой системы (мифа, архетипа, символа, аллегии, образа, ассоциации и др. [5, с. 15–16]).

Итоги проведенных собеседований с художниками [8], а также многолетний опыт общения с ними позволяет утверждать о существовании у них общего коллективного регламентирующего знания о принципах работы с цветом, используемого ими и передаваемого между ними как изустная мудрость. Благодаря мировоззренческому подходу к формированию этих принципов, целостной структуре и наличию самостоятельных понятий, это знание может претендовать на роль своеобразной художественной доктрины. Если кратко охарактеризовать это знание, то можно сказать, что философские представления о культуре цвета сугубо функциональны, так как являются сводом концепций, на котором зиждется творческий метод живописца; они призваны в образной и доступной форме объяснить и дать почувствовать художнику, что необходимо видеть за явлением цвета для того, чтобы им писать, и таким образом облегчить его творческие муки. Эти представления применимы только к сфере творчества, они созданы художником для художника, или его ученика.

Проблемы философских представлений о культуре цвета – это место цвета в жизни человека вообще, взаимоотношения в системе художник-цвет и конечная проблема – место цвета в картине.

Философские представления о культуре цвета насквозь идеалистичны, также они ненаучны: это духовные представления, поэтому их отличает парадокс отвлеченных мыслимых конструкций: несмотря на высокую абстрактность понятий философских представлений о культуре цвета, они остаются образными и метафоричными и при всей своей глубине понятны даже ребенку. Здесь уместно сравнение с чистой озерной гладью, которая позволяет отчетливо увидеть дно озера, но никак не определить реальное расстояние до этого дна.

Интересны анимистические и анатомические аналогии, приводимые художниками для того, чтобы дать почувствовать значимость цвета в картине для творца. Картина одушевлена своим создателем, это – дитя художника, живущее впоследствии своей самостоятельной жизнью (Н. Бушик). Наделение картины теми или иными человеческими качествами носит индивидуальный характер, но как явление всегда присутствует в сознании художника. В отношении цвета в полотне существуют варианты: «цвет – это чувства, а рисунок – это рассудок картины» (Б. Казаков); «цвет – это кровь картины» (М. Данциг), это ее плоть, это ее сердце. Кроме телесной начинки, картина обладает духом и душой. Дух картины, по представлению белорусских живописцев, связан с ее пафосом и идейным содержанием, а душа с индивидуальностью ее создателя. Штапованная картина не имеет ни духа, ни души (Н. Бушик). В связи с изложенным выше необходимо еще раз оговориться, что это не патологические фантазии художника, а его прикладная «философия цвета», то есть она условна и помогает ему настроиться на творческий процесс, а не делает его оглашенным в реальной жизни.

Обобщив высказывания белорусских живописцев о роли цвета в произведении станковой живописи, можно понять, как (по представлениям художников) цвет организует художественную форму картины в том или ином случае.

Цвет – первоначальная сила воздействия картины, основа ее первообраза, действительный носитель ее притягательности. Будучи независимым природным фактором, цвет, вступая в соприкосновение с формой, неизбежно должен себя во что-то вместить. Другими словами, живописец, манипулируя с набором реальных или вымышленных форм, наделяет их цветом, и сила цвета уже становится силой изображения. Даже поэт не скажет просто «синий», а говоря «синий вечер», он уже что-то изображает. Таким образом, «выразить себя через цвет», ничего при этом не изображая, можно только в одежде.

«Движение есть цвет. Форма – охлажденная «оболочка действующего ядра цвета» [10, с. 22] – такими словами Р. Фальк характеризует пассивное начало, заложенное в форме. Несмотря на кажущуюся вторичность, форма может подчинить себе цвет, а также полностью трансформировать его действие (М. Шагал «Зеленый скрипач», 1915 г.). Подчинение цвета идет через два пути: через приоритет рассудочного, повествовательного построения композиции (П. Мондриан), а также за счет иллюзорности воспроизводимой реальности (Б. Казаков «Мир пенька», 1997 г.). Мы замечаем сухость, рассудочность такой живописи. Такие картины обладают другими ценностными качествами вследствие своей репрезентативности. Путь стремления к иллюзорности наиболее опасен для художника, так как может свести цвет просто к констатации факта его присутствия или превратить форму в «красивый» застывший памятник самой себе.

Равноправное соединение цвета и формы дает нам ощущение того, что мы в полном смысле этого слова называем «живописностью», когда образ, композиционные структура и пластика, ритмика пятен, мазок обретают себя в силу законов цветовой

выразительности (примером может служить пейзажная живопись А. Малишевского). Это то, к чему стремится художник в поисках своего индивидуального, неповторимого цветового языка. В этом случае правомерно говорить о синтезе цвета и формы.

Но синтез еще не есть абсолютное единство, так же как «мы вместе» еще не означает «мы одно целое». Ибо если при анализе большинства картин можно выделить выразительную, изобразительную и композиционную нагрузки цвета в них, есть вещи в живописи, в которых этого сделать нельзя (Б. Казаков «Посвящение матери», 1986 г.). Там, где художник настолько глубоко проникает в сущность предметов и явлений, что кажется, не отраженный цвет, а сама сущность вещей говорит сама за себя, и вычленив обозначенные нагрузки не представляется возможным. Это и есть тот случай, когда разум отступает перед тайной искусства. Таких произведений в живописи немного. Нетрудно увидеть, что каждый раз при написании картины на полотне художника происходит своеобразная космогония.

Таким образом, цвет и форма белорусскими живописцами XX века не представляются как антитеза, цвет понимается как носитель художественной формы в этом виде искусства. При этом цветом как изобразительным средством транслируется выразительная форма произведения, то есть художественная композиционная организация отдельных элементов на плоскости, особое внимание которой уделялось живописцами в различные исторические периоды. Также цветом как изобразительным средством транслируется изобразительная форма произведения, то есть репрезентируются объекты природного мира, а также абстрактные, мыслимые формы через конфигурацию, перспективу, комплекс светотени. Выразительными функциями цвета транслируются невоспроизводимые однозначно вербально смыслы картины, выразительные функции цвета изолированы собственно воздействием цвета как таковым и выражаются в его сложном комплексе воздействия на все пласты психики и организм человека.

Литература

1. Волков, Н. Цвет в живописи / Н. Волков. М.: Искусство, 1984.
2. Зайцев, А.С. Наука о цвете и живопись / А.С. Зайцев. М.: Искусство, 1986.
3. Зельдмайер, Х. Ян Вермер «Слава живописи» / Х. Зельдмайер // Вопросы искусствоведения. 1999. № 2. С. 13–53.
4. Кандинский, В.В. Точка и линия на плоскости / Василий Кандинский: [вступ. статья С. Даниэля]. СПб.: Азбука – классика, 2005.
5. Миронова, Л.Н. Учение о цвете / Л.Н. Миронова. Минск: Выш. школа, 1993.
6. Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л.Н. Миронова. Минск: Беларусь, 2002.
7. Панофски, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофски. СПб.: Гуманитар. агентство «Академический проект», 1999.
8. Собеседования с белорусскими живописцами по проблемам: художественного образования; цвета и формы в живописи; выразительных возможностей цвета; техники живописи; творческих методов и концепций / беседовала Г. Горева. Минск, 2006. Февраль–май.
9. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. М., 1995.
10. Фальк, Ф. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Ф. Фальк. М.: Сов. художник, 1981.

АВАНГАРД И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ВИЛЬНЮСА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА. ВИЛЬНЮССКАЯ ШКОЛА РИСОВАНИЯ – ÉCOLE DE PARIS

В. Градинскайте

Государственный еврейский музей им. Вильнюсского Гаона (Литва)

Вильнюс всегда являлся притягательным культурным центром на западе Восточной Европы. Столетиями здесь жили, развивали свои культуры и холили свои традиции разные национальные и религиозные общины: литовцы, поляки, русские, белорусы и евреи; православные, староверы, католики и иудеи. С середины XVIII века, благодаря великому учителю Торы и знатоку Талмуда Вильнюсскому Гаону Рабину Элию Залману Кремеру (1720–1797), Вильнюс прославился как центр еврейской ортодоксальной культуры и получил почетное название Литовского Иерусалима. Еврейский поэт Давид Эйнгорн писал: «Искать работы люди ехали в Варшаву, в Одессу, в Киев, – в Вильнюсе не было возможности заработать; в Вильнюс ехали учиться» [5, р. 42]. Интересно, что даже история еврейского светского искусства в Литве начинается с портретом Вильнюсского Гаона, которого изобразил его ученик и широко распространил в литографиях.

До конца XX столетия в истории литовского искусства культурная жизнь Вильнюса обобщалась, концентрируясь на польской и русской общинах, не учитывая вклада в развитие культурной жизни других этнических групп. Первый общий образ культурной жизни Вильнюса, объединивший разные национальные общины, нарисовал польский исследователь Ежы Малиновски¹. В 2002 г. вышла монография [6] литовского искусствоведа Лаймы Лаучкайте, в которой анализировалась художественная жизнь польской, литовской, русской и еврейской общин Вильнюса. Эта монография стала новым шагом в литовском искусствоведении и подтолкнула многих искусствоведов к тому, чтобы изменить метод анализа искусства от этноцентрического к многонациональному.

В истории культуры Вильнюса, а также современного искусства и в формировании нового поколения художников-модернистов важную роль сыграла Вильнюсская школа рисования (1866–1915), которая положила начало профессиональному художественному обучению в Литве. Но часто, в особенности зарубежные искусствоведы, не придают особого внимания периоду обучения знаменитых художников – Пинхуса Кремени (Pinchus Krémègne), Михаеля Кикойна (Michael Kikoïne), Хайма Сутина (Chaim Soutine), Эмануеля Мане-Катца (Emanuel Mane-Katz), Лазара Крестина (Lazar Krestin), Лазара Сегала (Lazar Segall) и многих других – в Вильнюсе, утверждая, что с новыми авангардными течениями эти художники могли познакомиться только в Париже или в Берлине.

Цель данной статьи: ссылаясь на образовательные программы школ, декларации товариществ, выставки и статьи в газетах, опровергнуть это мнение и показать, что в начале XX века Вильнюс стоял на перекрестке мировых событий в искусстве, был одним из центров, где переплелись идеи Западного и Восточного авангарда. А также

¹ *Malinowski J. Vilniaus dailės kultūra 1893–1945 // Kultūros barai. 1996. № 7, 8/9, 10.*

познакомить читателя с первыми шагами авангарда в Вильнюсе, представить первые выставки авангардистов и проанализировать, какое влияние они оказали на формирование и развитие как художников, так и всего вильнюсского общества.

Функции институтов и школ, а также проводимая в учебных заведениях национальная политика и образовательные программы, – все это показывает уровень либерального развития и прогресс населения города, региона или страны. С 1793 г. в Вильнюсском университете работали кафедры архитектуры, живописи, скульптуры и графики, деятельность которых была закрыта после поражения восстания 1832 г. После поражения восстания 1863 г. царская власть запретила литовскую печать и деятельность обществ, преподавание литовского языка в школах и т.д. В целях пропаганды русской культуры, ускорения процесса русификации, чтобы «местное искусство отлилось в русские формы» [2, с. 19], потому что «в крае не было ни одной русской художественной мастерской, нельзя было найти живописца для икон, иконостаса и стенной росписи православных церквей» [2, с. 19], царская власть в 1866 г. открыла Вильнюсскую школу рисования², которой много лет руководили русский художник Иван Трутнев (1827–1912)³ и его помощник Иван Рыбаков (1870–1942), оба ученики Петербургской художественной академии. Вместе с Трутневым и Рыбаковым в школе преподавали литовские, русские и польские художники – Тадас Даугирдас, Василий Грязнов, Сергей Южанин, Юзеф Балзукевич, Станислав Яроцкий, Николай Сергеев-Коробов; некоторые из них сами были учениками школы. В школе курс обучения был рассчитан на четыре года, парни и девушки учились отдельно. Ученикам преподавали уроки теории перспективы, историю искусств, черчение, рисование гипсовых моделей с натуры, живопись, акварель и лепное искусство [8]. По инициативе Трутнева каждый месяц проводились выставки работ учеников. После смерти Трутнева в 1912 г. его место занял Сергей Южанин, но после оккупации Вильнюса немецкими войсками в 1915 г. школа была перемещена в Могилёв.

Иван Трутнев был представителем реалистического искусства, несмотря на то, что совершенствовался он во Франции, Германии, Италии [1]. Он постоянно участвовал в выставках, организуемых художниками-передвижниками и Петербургской художественной академией. Особенно Трутнев любил писать пейзажи, жанровые картины и экспрессивные портреты близких ему людей, писал картины церковно-исторического содержания и официозные сцены, а также писал по заказу – официальные академические портреты царских чиновников и высших православных сановников. Художник занимался и религиозным искусством – писал иконы и расписывал иконостасы для церквей.⁴ Кроме творческой и педагогической деятельности, Трутнев активно участвовал в общественной жизни, был членом разных научных, художественных, просветительских и благотворительных обществ.

Иван Рыбаков также активно участвовал в общественной жизни. В 1912 г. после смерти Трутнева Рыбаков открыл свою частную школу, где поддерживались новые течения французского искусства, в особенности импрессионизм. В начале Первой

² Подробнее о Вильнюсской школе рисования см.: Budrys St., Budrienė V. Piešimo mokykla Vilniuje 1866–1915 metais // Iš lietuvių kultūros istorijos. T. 2. Vilnius, 1959. P. 333–337; Ran L. Vilna, Jerusalem of Lithuania. Oxford, 1987; Širkaitė J. Vilniaus piešimo mokykla ir Lietuvos dailė 1855–1915 metais. Vilnius, 1994; Vilniaus meno mokykla ir jos tradicijos. Red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janonienė, Vilnius, 1996; Agranovskis H. Ivano Trutnevo piešimo mokykla ir žydų dailininkai // Žydų muziejus. Vilnius, 2001.

³ Подробнее о Иване Трутневе см.: Миловидов А. И. Академик – художник Иван Петрович Трутнев: Юбилейное издание по поводу 50-летия художественной деятельности И. П. Трутнева, насадителя русского искусства в Северо-Западном крае. Вильна: Русский почин, 1908; Миловидов А. Академик – художник И.П. Трутнев (Некролог) // Виленский вестник. 1912 02.07. № 2592. С. 12; Širkaitė J. Nepažįstamasis Trutnevas. Krantai, 1995. № 70–72. P. 16–23; Ширкайте Й. О художнике Иване Трутневе. Вильнюс, 1997. № 4–5. С. 156–168.

⁴ Например, Вильнюсского Пречистенского собора.

мировой войны Рыбаков эмигрировал в Тулу, но его связь с Вильнюсом не оборвалась. Он переписывался с друзьями, вспоминая свою жизнь в Вильнюсе.

Очень важно, что в Вильнюсской школе рисования не было квот; здесь могла учиться молодежь всех национальностей, сословий и вероисповеданий, атмосфера внутри школы отличалась демократичностью. Хотя царская власть создала школу для пропаганды русской культуры, тем не менее она сыграла особенную роль в развитии еврейского искусства. Многие еврейские художники Восточной Европы свою художественную карьеру начинали в Вильнюсской школе рисования. В 1908 г. А. Милович в книге о Трутневке упомянул, что в год открытия школы в неё записалось около 100 учеников, и каждый год их число росло [2, с. 20]. По отчёту 1896 г. узнаём, что в 1895 г. в школе училось 167 учеников, из которых 67 были католиками, 53 – иудеями и 34 – православными, 13 – другими [4]. До 1908 г. в школе уже учились около 4 тысяч студентов [3, с. 12].

Сегодня нам известны фамилии больше 200 учеников школы, из которых около 50 были еврейской национальности. Трудно сказать точно, сколько художников еврейской национальности училось в школе, но можно предполагать, что они составляли 20–30 % от всех учеников, если не больше. Здесь учился скульптор Борис Шатц (Boris Schatz, до 1878 г.), создатель школы искусства Бецалел (Bezalel) в Иерусалиме, Йозев Будко (Jozef Budko, в 1902–1909 г.) и Лазарь Сегалл (до 1906 г.).

Первая декада XX века была исключительно богата еврейскими художниками, которые потом эмигрировали в Париж и стали сердцем *École de Paris*. В Вильнюсе образование получили П. Кремень (в 1909 г.), М. Кикойн и Х. Сутин (оба в 1910–1912 гг.), Иссай Кульвянски, Мане-Катц (Issai Kulvianski, оба в 1912 г.). В начале XX века здесь учились эмигрировавшие в Париж Жак Липшитц (Jacques Lipchitz), Моше Багель (Moses Bagel/Bahelfer), Йакоб Месенблум/Жак Мисен (Jakob Mesenblum/Jacques Missene), Абель Пан/Пфеферман (Abel Pann/Pfeffermann) и эмигрировавшие в Палестину Давид Беккер (David Bekker/Becker), Александр Боген (Alexander Bogen), Лазарь Крестин (Lazar Krestin) и другие.

Художники-мигранты из Вильнюсской школы рисования в Париж принесли свое специфическое понимание национального искусства, которое переплеталось с новыми авангардными течениями того времени – постимпрессионизмом, кубизмом, футуризмом, фовизмом и др., а также местными традициями. В результате этого синтеза сформировалось уникальное явление искусства – *École de Paris* или парижско-еврейский экспрессионизм. *École de Paris* (1910-1940)⁵ была создана благодаря Кременю, Кикойну, Сутину, Мане-Кацу, Сегалу, Багелю, Кодкину и другим. В целом, около 60 еврейских художников Восточной Европы и около 150 еврейских художников других стран мира развивали и поддерживали идеи и стиль *École de Paris*. Экспрессия *École de Paris* отличалась сдержанностью и элегантностью, монументальной плоской формой, густыми и светлыми красками, нюансированными тонами. В произведениях преобладала меланхолия, лиризм, ностальгия, поэзия и интимность.

В 1905 г. в Вильнюсе была создана художественно-промышленная школа им. Марка Антокольского для еврейской молодежи⁶, которой руководил Лев Антокольский (1872–1942), окончивший Вильнюсскую школу рисования и учившийся в Императорской академии искусств в Петербурге, в студии Ильи Репина, вследствие чего предпочитавший художественный реализм. В школе преподавались уроки рисования, черчения, архитектуры, основы композиции, история искусства и технология материалов [6, р. 90]. В школе учился известный график Лазарь Сегал, художники Авраам Палукст (Avraam Palukst), Соло-

⁵ Подробнее о *École de Paris* см.: Nacenta R. School of Paris: the Painters and the Artistic Climate of Paris since 1910. Greenwich, 1967; Nieszawer N., Boyè M., Fogel P. Peintres Juifs à Paris 1905–1939. Paris: Denoel, 2000.

⁶ Подробнее см.: Антокольский Л. Художественно-промышленная школа им. М.М. Антокольского // Восход. 1902. № 32. С. 7.

мон Стаж (Solomon Staż/Stazh) и другие. Инженер Авраам Клебанов основал еврейскую ремесленную школу *Гилф дурх Арбэт (Hilf durch Arbet, Помощь в работе)*, в которой преподавателями работали не только еврейские, но и польские художники, например Марианн Кулеша (Marian Kulesza, 1879–1943). Создание таких школ в Вильнюсе в начале XX в. подтверждает либеральную политику властей города и общественную демократию. Вильнюс являлся глотком свежего воздуха для представителей национальных меньшинств, и в первую очередь евреев западных губерний Российской империи.

В конце второго десятилетия XX в. политическая жизнь в Вильнюсе стала очень нестабильной (то немцы, то поляки, то Красная армия приходила к власти), но художественная жизнь развивалась всё интенсивнее. В 1919 г. был опять открыт университет. При университете была создана кафедра искусства, в которой студенты получали прекрасную теоретическую подготовку и знание консервации старых архитектурных памятников, также преподавались рисование, живопись, графика, скульптура, архитектура, сценография, фотография, полиграфия, проектирование интерьера и прикладное искусство. Преподаватели представляли самые разные художественные стили, течения и движения: классицизм и реализм, импрессионизм и постимпрессионизм, символизм и кубизм, фовизм и экспрессионизм. Художественные поиски студентов университета вильнюсская публика могла наблюдать в ежегодных отчётных выставках.

Согласно переписи 1875 г. в Вильнюсе было 82668 жителей, из которых 37909 было евреев, католиков – 27781 и православных – 13093. По данным переписи 1897 г. среди 154532 жителей Вильнюса насчитывалось 61847 (40,0 %) евреев, 47795 (30,9 %) поляков, 30967 (20,1 %) русских, 6514 (4,2 %) белорусов, 3238 (2,1 %) литовцев и 4171 (2,7 %) – других. После прихода немецкой власти демография Вильнюса резко изменилась. В 1915 г. в Вильнюсе проживало около 85000 поляков, 65000 евреев, 5000 литовцев и 400 россиян.

В начале XX в. художники Вильнюса не только собирались в разные кружки по национальностям, но и создавали общие товарищества. В 1901 г. по инициативе русских художников Трутнева и Рыбакова был основан Вильнюсский художественный кружок, в который приглашались все независимо от национальности. Очень активно проявило себя в культурной жизни города, созданное в 1908 г. Вильнюское художественное общество (1908–1915), которое призывало художников всех национальностей к активной культурной деятельности и заботе о культурном наследстве, в особенности памятников архитектуры. Членами совета общества были поляки Михаил Вецлавски (Michał Więclawsky), Станислав Филиберт Флёрри (Stanisław Filibert Fleury), Т. Бунинович (T. Buninowicz), литовцы Микалоюс Константинас Чюрлёнис (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis), Йарославас Римкус (Jaroslavav Rinkus) и София Гимбутайте (Sofija Gimbutaitė), россиянин Иван Рыбаков и еврей Лев Антокольский. Благодаря энтузиазму Рыбакова Вильнюское художественное общество до Первой мировой войны ежегодно устраивало весенние художественные выставки, вечера и пленэры.

Разнообразные поиски художников-авангардистов прекрасно отражает выставочная жизнь и салоны Вильнюса в начале XX в. Польские, еврейские, литовские, русские, белорусские и др. художники организовывали как совместные, так и персональные выставки. В 1897 и 1899 гг. в Вильнюсе состоялись первые интернациональные выставки, в которых принимали участие не только вильнюсские художники, но и представители Варшавы. Посетители выставки 1899 г. могли познакомиться с новым течением в искусстве – символизмом. 1903 г. выставка «Арс» ('Arts') особенно выделялась новой эстетической концепцией и новаторской стилистикой. Здесь были представлены поиски модернизма – не только уже известного в Вильнюсе символизма и импрессионизма, но и идеи сецессии и синтетизма, первые попытки экспрессионизма. В 1902 г. открылся первый салон в Вильнюсе, где можно было не только посетить выставки и познакомиться с разными новыми течениями в искусстве, но и купить произведения. Вильнюское художественное общество ежегодно устраивало выставки, в которых участвовали художники

Вильнюса, Варшавы, Кракова, Москвы, Петербурга, Киева, Парижа, Мюнхена. В 1916 г. (уже при немецкой власти) состоялась выставка «Ausstellung Wilnaer Arbeitsstuben» («Выставка Вильнюсских мастерских»), в которой были отделы польских, литовских, еврейских и белорусских художников; отдела русских художников не было.

Художники-авангардисты организовывали совместные выставки и разъезжали с ними по разным невзирая на национальности странам и городам, включая и Вильнюс, который как раз был на пути, соединяющем Восточную и Западную части Европы. Поиски авангардистов были широко представлены русскими художниками. В 1909–1910 гг. в Вильнюсе состоялась выставка «Треугольник» петербургской группы «Импрессионисты», которую организовал русский художник-авангардист, представитель кубофутуризма Николай Кульбин (1868–1917). На этой выставке свои футуристические работы представил сам Кульбин, братья Давид и Николай Бурлюки, другие русские художники. В 1921 г. в Вильнюсе можно было увидеть творчество художников из Варшавы и Кракова.

Часть художников Вильнюса после получения художественного образования уезжали учиться за рубеж, особенно во Францию и Германию. Некоторые художники оставались за границей навсегда, другие периодически навещали родину, третьи – возвращались домой. Хорошо ощутима разница между творчеством художников, которые побывали за границей и которые не были там. В творчестве Вильнюсских художников, у которых была возможность продолжать учёбу за границей, больше всего доминируют экспрессионизм и кубизм. Художники, которые получили лишь местное образование, больше следовали стилистике реализма, импрессионизма и символизма. Но с 1910 г., благодаря выставкам приезжающих художников, стилистика местных художников начала меняться. Новые выставки и беседы об искусстве подталкивали местных художников к новым идеям.

В 1914–1915 гг. публика Вильнюса могла познакомиться с немецким экспрессионизмом, свое творчество здесь представили Мариана Веревкина (1860–1938) и Алексей Явленский, тесно связанные с Вильнюсом. В 1914 г. на коллективную выставку свои работы из Парижа прислал Кремень, а также Яков Крюгер (Jakov Krüger) из Минска, Евгений Вжеща (Eugeni Wrzeszcz) из Киева и др.

Лазарь Сегалл регулярно (1908, 1910, 1912, 1917 гг.) посещал своих родителей в Вильнюсе. Здесь он встречался с друзьями, рисовал и, можно сказать, в своем лице представил публике Вильнюса стилистику «Die Brücke». Интересно то, что не только художественные тенденции Западной Европы влияли на художников Вильнюса, но и наоборот – местные тенденции тоже нашли отклик в искусстве приезжавших художников. Ежи Малиновски заметил, что после визита в Вильнюс, в творчестве Сегалла начала проявляться новая символическая манера [7, p. 64].

Следует отметить, что не только в Вильнюс приезжали художники, но и художники из Вильнюса приглашались на зарубежные выставки. Например, М. К. Чюрленис участвовал в выставке экспрессионистов «Die Neue Künstler-Vereinigung» (1910) в Мюнхене. Художники Вильнюса часто выезжали за границу и там публиковали свои впечатления в газетах, поэтому общество Вильнюса было хорошо информировано о выставках и новых течениях в искусстве за рубежом.

Конечно, публика Вильнюса и искусствоведы часто не принимали новые поиски художников, критиковали сюжеты, манеру рисования, сочетание красок и т.д. Но, надо упомянуть, что не только в Вильнюсе, но и в Париже новые течения в искусстве часто воспринимались негативно. В 1905 г. после открытия выставки фовиста Генри Матисса (Henri Matisse) в Париже консервативными студентами академии искусств было организовано шествие, где в гробу несли чучело Матисса и лозунги «Долой Матисса!», «Долой фовизм!». Шествие проследовало до площади Пантеона, где на костре было сожжено чучело Матисса [9, p. 154].

Однако в газетах печатались не только негативные, но и позитивные отклики о выставках, а также манифесты художников, их мысли об искусстве в прошлом и настоящем. То, что новые авангардные течения активно начали проявляться в Вильнюсе с 1910 г., подтверждают не только интернациональные выставки, но и печать. Так, в 1911 г. скульптор и архитектор Одон Добровольский в еженедельнике *Tygodnik Wileński* опубликовал статью «Моё кредо», в которой цитировал мысли Матисса об экспрессионизме. В 1913 г. газета *Przegląd Wileński* перепечатала «Манифест футуристов» написанный Маринети (Marinetti) в 1907 г. Многие статьи искусствоведов Вильнюса написаны профессионально, точно употребляя и свободно манипулируя новыми терминами, хотя иногда и путая течения авангарда.

Одним из важнейших особенностей авангарда является его интернационализм. В Вильнюсе жили и учились художники разных национальностей, но они принадлежали к одним и тем же товариществам, делали совместные выставки и вечера, вместе ходили на пленэры. Художников Вильнюса в начале XX в. в большей степени интересовало не создание национального искусства, а создание «искусства ради самого искусства». То, что художники и общество Вильнюса прекрасно знали о новых течениях искусства, подтверждают различные статьи и дискуссии в газетах. Проанализировав выставки можно сделать вывод о том, что художники Вильнюса искали новых путей для выражения своей индивидуальности. В конце XIX – начале XX в. их уже не удовлетворяли академические правила и реалистическая стилистика. Они стремились к новому, выразительному и экспрессивному. Это стремление подтолкнуло учеников Вильнюсской школы рисования эмигрировать в Западную Европу, в большинстве случаев в Париж, где синтез еврейского фольклора, искусства Восточной Европы и авангардных форм Западной Европы дал прекрасный результат – парижско-еврейский экспрессионизм – универсальное искусство.

Литература

1. Личное дело академика живописи И.П. Трутнева (1887). LVIA F. 18. Ap. 465. B. 567.
2. *Миловидов, А.И.* Академик – художник Иван Петрович Трутнев / А.И. Миловидов (Юбилейное издание по поводу 50-летия художественной деятельности И.П. Трутнева, насадителя русского искусства в Северо-Западном крае). Вильна: Русский почин, 1908.
3. *Миловидов, Академик-художник. И.П. Трутнев (некролог)* // Виленский вестник. 1912.02.07. № 2592.
4. 1896III8, Vilnius. 1895 m. Vilniaus piešimo mokyklos ataskaita. LVIA F. 567 Ap. 11 B. 4370 1.1–3.
5. *Bieliauskienė, R.* Nesudegę paveikslai / R. Bieliauskienė. Krantai, 1988.
6. *Laučkaitė, L.* Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje / L. Laučkaitė // Baltos lankos, 2002.
7. *Malinowski, J.* Vilniaus dailės kultūra 1893–1945 / J. Malinowski // Kultūros barai. 1996. № 10.
8. Vilniaus amatų mokyklos ir tapybos klasių programa. LVIA F.567 Ap.3 B.1832.
9. *Žmuidzinavičius, A.* Paletė ir gyvenimas / A. Žmuidzinavičius. Vilnius, 1961. P. 99–100.

ВАРШАВСКАЯ АРХИТЕКТУРА АВАНГАРДА: СТАТУС КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ, УРОВНИ ВОСПРИЯТИЯ И ПРОБЛЕМЫ ОХРАНЫ

К. Гутовска

Варшавский политехнический институт (Варшава)

В настоящее время вопрос восприятия и охраны модернистской архитектуры второй половины XX века приобрел чрезвычайную актуальность, и не только в Варшаве¹. Это многоаспектная проблема, относящаяся одновременно к эстетике, социологии², администрированию³ и вместе с тем к охране и управлению культурным наследием⁴. Сюда же относятся и различные формы восприятия культурного наследия. Они включают спонтанные общественные действия, напряженные отношения между учреждениями, которые занимаются управлением культурным наследием и современным искусством, а также сложившимся пространством городов⁵. С ними неразрывно связаны художественно-артистические действия и журналистские пиар-кампании.

Сегодня Варшава основательно преобразуется. Изменения ведутся очень быстро, пересматривается и переоценивается не только её культурное наследие, но и историческая идентичность. Конфликты в этом случае неизбежны. В перспективе реализуемых проектов настоящего и будущего облика города варшавская архитектура времени Польской Народной Республики кажется некрасивой, незаметной, карликовой, становится вроде бы ненравящимся и *«нежелаемым наследием»*. После недолгого, продолжающегося несколько лет, господства доктрины и практики соцреализма в архитектуре социалистической Польши (ПНР) архитектурной формой стал модернизм специфического рода, называемый сегодня соцмодернизмом. В рамках программы массового строительства реализовывались проекты, определенные функциональностью, дешевые и чаще всего стандартные. Пропагандируя эгалитаризм, здания были лишены индивидуального подхода и символичности; кроме иллюстрации идеи

¹ Разумеется, что ситуация с этой архитектурой в каждом городе и каждом районе различна.

² В области архитектурного наследия споры вызывает вопрос, является ли архитектура половины XX века (в стилях: соцреализм или модернизм) культурным наследием. И далее: желаемое ли это наследие, или только одобряемое, или может даже нежелательное.

³ С формальной точки зрения, согласно действующему в настоящее время в Польше закону об охране памятников истории и культуры эта архитектура может рассматриваться в качестве памятника и быть внесена в реестр памятников. В такой реестр, например, вписан жилой микрорайон Коло в Варшаве, построенный в 1947–1956 гг. по проекту Хелены и Шимона Сыркусов, являющийся воплощением идеи района, удовлетворяющего новые потребности общественной жизни. Также под охрану была взята социалистическая часть Кракова, Нова Хута того же периода, но другой архитектурной формы. Идет дискуссия, в которой принимают участие не только реставраторы, является ли такая форма охраны соответствующей.

⁴ Управление культурным наследием является сравнительно молодой дисциплиной. Профессор Збигнев Кобылински, развивая ее в последнее время в Польше, определяет эту дисциплину как «науку об охране памятников и их использовании в публичных целях».

⁵ Например, между воеводским консерватором памятников культуры, воеводой, Обществом польских архитекторов, Обществом охраны памятников истории и культуры, Объединением защитников памятников истории и культуры Варшавы, Главным архитектором города, экспертами и инвесторами.

равенства всех людей были они (по крайней мере, так казалось) идеологическими. Отсутствие идеологии предоставляло архитекторам шанс творческой свободы. В качестве служебной, осуществляющей общественную миссию, изменяющей традиционные модели жизни, эта архитектура находила одобрение у тогдашней политической власти. Спецификой модернизма периода ПНР являлось также низкое качество этой архитектуры, использующей чаще всего дешевые и низкокачественные материалы, которые некрасиво старятся.

В обиходе говорится о модернистской архитектуре как об архитектуре, радикально отбрасывающей историческую традицию, в особенности декор, накладываемый на фасад (так называемый орнамент) с намеренной символикой, метафоричностью, исторической памятью; и одновременно используется понятие авангарда в качестве синонима такой именно архитектуры [12, с. 114, 118–119].

«Нежелаемое наследие» – проблема, которая требует особого осмысления. Я предлагаю рассматривать ее в рамках уже существующих и хорошо разработанных интеллектуальных (философских) дискурсов: 1) философской Хайдеггеровской идеи забвения, феноменологии хранения и сокрытия (нечто хранит и скрывает); 2) идеи культурного перемещения Джеймса Клиффорда (например, из категории произведений искусства в категорию исторических источников, документов эпохи); перемещения без физического уничтожения предметности, с сохранением неписанных прав произведений искусства [3, с. 116 и следующие]. Такие подходы соответствуют принципам, принятым в управлении культурным наследием [5, с. 30 и следующие]. Однако практическое воплощение данных принципов в ходе реставрации произведений архитектуры требует особых стратегий. В ряде случаев отрицательные общественные эмоции, связанные с исторической ценностью отдельных конкретных зданий, бывают слишком сильными, что приводит к блокировке всех стараний по сохранению этих объектов для будущих поколений.

В конце прошлого года с карты Варшавы исчез торговый павильон, называемый Суперсамом. Открытый в 1962 году, он был первым магазином самообслуживания в Польской Народной Республике. Проект принадлежал группе Ежи Хрыневского, которая выиграла в свое время конкурс⁶. В то время Суперсам был эксклюзивным зданием, интересным и старательно продуманным как с точки зрения новых строительных технологий (новостью была конструкция подвесной крыши), так и градостроительного решения. Авторы проекта были награждены на Биенале в Сан-Пауло в 1962 году и получили мировое признание. Этот объект, построенный на одной из центральных площадей Варшавы между сохранившимися или восстановленными городскими особняками первой половины XX века, в апреле 2006 года был закрыт и определен под снос⁷.

Реакция варшавской общественности оказалась диаметрально противоположной – от радости до резких протестов. Молодой историк искусства Павел Гергонь за 2 месяца

⁶ Архитектор Мацей Красински, соавторы: Ева Красинска, Ежи Гриневески, Збигнев Карпински. Конструкция: Вацлав Залевски, Анджей Журавски, соавтор Станислав Кусь. Мария Лесняковска в своем каталоге-атласе (6, s. 134) характеризовала суперсам таким образом: «Один из лучших в послевоенной Польше и в Варшаве, архитектурная репрезентация так называемого «брюссельского стиля», характерного для архитектуры 1950–1960 гг. (наивысший взлет в павильоне ЕХРО'58 в Брюсселе): использование резных форм и гипербол благодаря новым конструкциям и статическим решениям. Новаторская в масштабе страны конструкция висящей крыши, опирающейся попеременно на наклонные столбы на подпорах».

⁷ Непосредственной причиной была проверка состояния безопасности объекта в связи с трагедией в выставочном павильоне в Силезии, где под тяжестью снега провалилась крыша и погибло 70 человек. Аргументом была экспертиза технического состояния здания, выполненная профессором Варшавского политехнического института Казимежом Шульборским (подвергнутая сомнению профессором С. Кусем).

ца собрал под заявлением о включении Суперсама в реестр памятников истории и культуры⁸ 2000 подписей⁹. Интернет-сервис *sztuka.net* документально фиксировал общественные действия в защиту Суперсама. Появились статьи¹⁰ в газетах: *Trybuna*, *Metropol*, *Gazeta Wyborcza Stołeczna*, *Życie Warszawy*, *Berliner Zeitung*. И только в одной из них категорически заявлялось: «Это здание должно быть снесено». Выступил также профессор Станислав Кусь, один из конструкторов Суперсама¹¹. События вокруг Суперсама были темой радио- и телевизионных передач¹², открытых встреч с публикой¹³, были привлечены к дискуссиям депутаты и члены сената¹⁴. Студенты Института прикладных общественных наук Варшавского университета провели анкетирование среди жителей района Мокотув, исследуя уровень «привязанности» к зданию Суперсама и мнения по вопросу его ликвидации. Более 90% опрошенных было против разрушения этого привычного торгового центра. Однако в широком общественном сознании культурно-архитектурно-конструкторские достоинства этого здания не были замечены, не хватало знаний на тему его уникальности и новаторского характера. Управление воеводского консерватора ничего не предприняло для объяснения этого вопроса, более того, заняло весьма формальную позицию, настаивая на том, что Суперсам не выполняет условий, необходимых для вписывания его в реестр памятников, а именно: формулировки «свидетельство минувшей эпохи». Основные аргументы Управления воеводского консерватора сводились к следующему: художественная ценность здания лишена уникальности, его пионерская конструкция встречается во многих современных постройках. Вопрос Суперсама, широко представленный в СМИ и общественных

⁸ В связи с этим делом было выслано около 1200 электронных писем представителям мира искусства, архитектуры, науки, культуры, местных СМИ, интернет-сервисов, музеев и галерей.

⁹ В течение первых трех недель – 1500.

¹⁰ Это были статьи: Павла Салаты «Спасти от уничтожения» (*Trybuna*. 8.3.2006 г.); Павла Розвода «Удастся ли спасти Суперсам для будущих поколений» (*Metropol*. 9.03.2006 г.); Дарьюша Бартошевича «Суперсам должен остаться, потому что он превосходный» (*Gazeta Stołeczna*. 22.03.2006 г.); Дарьюша Бартошевича «Суперсам – сносить или охранять памятник» (*Gazeta Stołeczna*. 23.03.2006 г.); беседа Дарьюша Бартошевича с Гжегожем Бучкем, вице-президентом Общества польских архитекторов «Суперсам – наше культурное наследие» (*Gazeta Wyborcza Stołeczna*. 24.03.2006 г.); 27.03.2006 – Дарьюш Бартошевич, «Пусть скажут люди, хотят ли они, чтобы был снесен Суперсам» (*Gazeta Wyborcza Stołeczna*); Марчин Хадай «Последние дни Суперсама» (*Życie Warszawy*. 28.03.2006); беседа Дарьюша Бартошевича с профессором Казимежом Шульборским «Приговор профессора на Суперсам» (*Gazeta Wyborcza Stołeczna*. 29.03.2006); Петр Розвод «Эксперты хотели бы разрушить Суперсам» (*Metropol*. 31.03.2006 г.); Михал Войтчук «Конец Суперсама» (*Gazeta Wyborcza Stołeczna*. 1.04.2006 г.); Магда Клодецка «Большой скандал с Суперсамом» (*Gazeta Stołeczna Wyborcza*. 7.04.2006); Михал Войтчук, Суперсам не дожидется Пасхи (*Gazeta Wyborcza Stołeczna*. 08.04.2006); Сыбил Корт Прощай Суперсам, *Berliner Zeitung*; 8.04.2006 Михал Войтчук, Новый бой за Суперсам, (*Gazeta Wyborcza Stołeczna*. 11.04.2006); Магда Клодецка, Большой переезд из Суперсама (*Gazeta Wyborcza Stołeczna* 1.12.2006 г.) и др.

Стоит заметить, что и раньше уже были попытки перестройки Суперсама, которые вызывали отрицательные отклики. (Ежи Маевски. «Суперсам – это не мусор!» – *Gazeta Wyborcza Stołeczna*. 3.11.2004). После сноса кинотеатра Скарпа и кинотеатра Москва 13 июня 2005 года прошли семинар и общественные дебаты: *Современные культурные ценности и принципы их охраны в политике благоустройства города Варшавы, а также их реализация в местных планах застройки*.

¹¹ Интервью Дарьюша Бартошевича с проф. Станиславом Кусем (*Gazeta Wyborcza*, 31 марта 2006 г.)

¹² Например, передача 27.03.2006 г. Радиостанции Eska; Телевизионный канал TVP3 посвятил полностью программу *Разногласия* событиям вокруг Суперсама; 3-минутный материал о Суперсаме показал телеканал TVP1 в вечернем выпуске новостей 9.04.2006 г.

¹³ Например, в редакции *Gazeta Wyborcza*.

¹⁴ Бюро депутата Юлии Питеры из Гражданской Платформы обратилось с письменной просьбой к Областному инспектору по строительному надзору о предоставлении экспертиз, сенатор Марек Рощи (Гражданская Платформа) внес во время заседания Сената заявление, направленное министру культуры. Редакция сервиса *sztuka.net* направила заявления с просьбой предпринять меры не только в адрес Министерства культуры, но и воеводского консерватора памятников, а также Варшавского отделения Общества польских архитекторов.

дискуссиях, показал с полной остротой проблему архитектуры модернизма времени Польской Народной Республики. Сложилась следующая шкала отношений к данному вопросу:

- непонимание различия в стилях модернизма и соцреализма, вызванное отождествлением их художественных и политических контекстов. Это выражается в распространенном использовании их в синонимичном ряду однопорядковых слов: «соцреализм», «соцмодернизм». Термином «соцмодернизм» подчеркивается своеобразие модернизма эпохи Польской Народной Республики; однако его звуковая и визуальная схожесть с термином «соцреализм» способствует объединению этих понятий. Использование же обоих терминов одновременно усиливает их теоретически необоснованную идентификацию;

- склонность к тому, что является модным, новым, свежим, «эстетичным» (в смысле банальной красоты). В усовершенствованном актуальном дизайном современном мире не хочется смотреть на некрасиво стареющие здания, разрушенные и запущенные. Прохожие отводят от них свой взгляд, или смотрят на них, не видя и не замечая. Но ведь будучи «неувиденными», эти здания не могут открыть своей ценности. Считая их ничего не стоящими, власти города стараются избавиться от них любыми способами;

- незнание и бесчувственность к художественным, а также эстетическим аспектам конструктивизма и функционализма 50-х годов. Можно отметить многие причины такого состояния. Во-первых, часто в результате необдуманных ремонтов или новой колористики фасадов¹⁵, достроек, коммерческих реклам и т.д. здания теряют свой первоначальный вид. Во-вторых, изменяется контекст существования памятников, которые первоначально проектируются для иного, но определенно однородного в стиле городского участка (ландшафта);

- восхищение точностью и чистотой форм, логикой и совершенством конструкции;
- удивление и увлечение недалеким, но безвозвратно ушедшим прошлым, воспринимаемым как что-то отличное от настоящего времени.

Из этого следуют выводы:

1. Смешение разнообразных перспективных задач: политических (идеологических), эстетико-художественных (историко-искусствоведческих), а также ошибочное понимание ценностей, определяемых различными точками зрения, создает парадоксы в польском мышлении о модернизме в архитектуре.

2. С политической перспективы¹⁶ в повседневном сознании не до конца удается разделить два отличных стиля: модернизм и соцреализм. Негативные идеологические оценки непродолжительного периода соцреализма удивительным образом переносятся на стиль модернизм, который на самом деле начинается раньше, чем эпоха Польской Народной Республики, а продолжается значительно дольше, в какой-то мере - и в настоящее время¹⁷.

¹⁵ Например, удаление деталей, как карнизы, колористики и графичных композиций. В наиболее авангардном произведении польской архитектуры конца 40-х – начала 50-х гг., в торговом центре «Смык» в ходе модернизации покрытые с внутренней стороны мрамором стены были заслонены пестрыми плитами из гипса и картона, а обложенные гранитом колонны скрылись за дешевыми жестяными плитами; построенная по проекту Лахерта и Юзефа Шанайцы почта на улице Таргова, фасад которой характеризовало соединение серого кирпича с крестиками и неполированным камнем на цоколе, после обновления лишилась террас, были сбиты кирпичные крестики, на их места наложены плиты из пенопласта, покрашенные в розово-коричневый цвет.

¹⁶ Демонстрируют это в особенности дискуссии на интернет-форумах

¹⁷ Художественные (историко-искусствоведческие) оценки модернистских произведений, даже эпохи ПНР, значительно выше, чем оценки произведений соцреализма, повсеместно считаемые специфическими формами китча идеологического характера. В общественной же перспективе (художественно-общественной утопии) оба эти течения оцениваются подобным образом – в качестве течений,

3. Для анализа вопроса сохранения модернистской архитектуры пригодна категория психологической и общественной потребности «стабильности обжитого пространства». «Место – это то, что мы ищем. Нас пугает мысль, что возможно было бы его не найти. Это означало бы самоуничтожение. Тревожная чуждость – *Unheimlichkeit* – сопровождает чувство пребывания не на своем месте или даже не у себя, предвещает царство пустоты» [9, с. 196]¹⁸. Речь идет, как предлагает Поль Рикер, о понятии города «как места» в категориях интертекстуальности: «Каждое новое здание вписывается в городское пространство [...] Город в одном пространстве объединяет различные эпохи, предлагая нам картину осажденной слоями истории вкусов и форм культуры». Разрушение сложившейся градостроительной среды вокруг Суперсама (например, кинотеатра Москва¹⁹), а потом и самого Суперсама, других интересных примеров модернистской архитектуры, бесспорно, лишило город исторического контекста; не привело ни к созданию нового «места»²⁰, ни к строительству нового архитектурного шедевра, ни к творению нового, более гармоничного ландшафта.

4. Дискуссии между людьми, умеющими восхититься чистотой, смелостью форм и конструкций скромных модернистических павильонов, и людьми, не замечающими этих ценностей, находится в рамках нормального разногласия по поводу художественных ценностей, что нормально проявляется в каждом обществе (множество вкусов, различное образование). Уровень образования общественной группы защиты (натиска), использование интернета для сбора подписей под письмами протеста, направленными административной властью, все это – обычные способы действия в демократических обществах. Это артикулирование взгляда в коллективе, в который эти люди объединились на основании общей позиции по данной проблеме.

5. Несмотря на общественную активность и высокую оценку, полученную Суперсамом по сравнению с другими объектами подобного периода и подобного стиля, Суперсам был разрушен. Это наводит на размышления о своего рода случайности

узурпирующих право на переоценку способа жизни человека, формирование человеческого поведения с помощью определения формы окружения человека, мест, в которых идет своим чередом жизнь. Однако соцреализм – разновидность этой утопии, сильно связанной с коммунистической идеологией и политикой, которые придавали ему зловеще-оптимистический характер; манифестировала в нем силу и своеобразный возвышенный монументализм (можем присмотреться с этой точки зрения к превосходным канделябрам с площади Конституции с их огромными подставками). Модернизм является выражением общественной утопии, которая программно старалась избегать показания связи с каким-либо идеологично-политическим представлением; но утонченность художественных ценностей архитектурных проектов (конструкция, форма) незаметна из-за дешевых материалов и некачественного исполнения в его ПНР-овской версии (разновидности). Также на другие аспекты, определяющие ситуацию архитектуры соцреализма, обращает внимание Анджей Басиста в своей книге *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu* [1, с. 19-29]. Это, например, высококачественное ремесло и традиционные строительные материалы, модное теперь историческое декорирование, традиционная урбанистская композиция и продуманная сеть инфраструктуры. Это приводит к тому, что соцреалистические объекты (несмотря на острые дискуссии политического и художественного характера на тему их отнесения к наследию, желаемому или нежелаемому), на пути занесения их в реестр памятников опережают своих ровесников, созданных в других стилях, например, модернистском. Исключение в связи вписания в реестр памятников составляет связанный с модернизмом жилой микрорайон Коло в Варшаве, который берет свои корни в довоенной концепции «города-сада».

¹⁸ Этот автор подчеркивает в своих размышлениях роль, которую сыграли в создании феноменологии «местонахождения» (*place*) или «места» (*lieu*) наблюдения Эдварда Касея, а также работы Мориса Мерло-Понти и Гастона Башляра.

¹⁹ Спокойное отношение общественного мнения к факту разрушения можно объяснить тем, что на оценку ценности этой архитектуры отрицательное влияние имело название кинотеатра. Поэтому факт его сноса имеет не только экономическую, но и политическую подоплеку, что наводит на размышления о взаимных отношениях неэстетических и эстетических ценностей.

²⁰ Хотя в последнее время некоторые наблюдатели жизни Варшавы замечают, что площадка возле львов (сохранившийся элемент окружения бывшего кинотеатра Москва) становится местом встреч варшавян.

того, что мы получаем в наследство от предыдущих поколений и решаемся принять в качестве нашего культурного наследия. *Случайность* эта не является характерной чертой нашего времени, а ее источник – это не только непредвиденное вмешательство природы в созданные человеком произведения.

Важной формой рефлексии-размышления (авангардной?) о потере разрушенного Суперсама оказалось превращение этого события группой молодых авторов²¹ в художественный проект. В конце февраля-начале марта 2007 года в галерее Кардегарда были собраны и показаны различные работы, посвященные исчезающему Суперсаму: фотографическая документация здания, кинофильмы с воспоминаниями бывших работников и клиентов, проекты, вдохновленные его специфической архитектурной формой. Также был фильм, снятый за два года до описываемых событий немецкими операторами, которые увидели в Суперсаме модель реализации утопического социалистического проекта.

В отснятых кадрах продавцы Суперсама повторяли заученные, подsunутые заранее сценаристами банальные фразы типа: «мы – одна большая семья», настолько недостоверные, штамповые и бумажные, как и сама идеология, которую они выражали. Но названная кинолента дала дополнительный аргумент в пользу того, что «Суперсам», бесспорно, исторический документ, памятник минувшей эпохе, свидетельство совершенно иного стиля жизни. Исторической формой «недавнего прошлого» является не только функционирование этого супермаркета, но и общественные отношения эпохи его постройки, а также способ осуществления покупок населением и т.д. Для авторов работ, показанных на выставке, эстетика 60-х годов – это эстетика их «родного пейзажа», их детства – они выросли среди так называемых «многоэтажек», на антресолях играли в «рыбалку», здесь собирали колпачки от бутылок. Этот ландшафт и архитектура стали темой их различных по жанрам произведений. Мы не найдем на этой выставке под названием *Здесь наступила перемена* выдающихся произведений искусства, но художники осуществили важный проект – на старинном восстановленном Краковском Предместье, в старинной восстановленной Кардегарде, их искусство актуализировало аутентичное наследие XX века, к которому повсеместно относятся или с нежеланием или с равнодушием. Немногим раньше Паулина Оловска полученные с продажи своих картин деньги предназначила на исключительную художественную идею, на акцию под названием «Картина – обмен – неон», т.е. на реставрацию неона «Волейболистка» 1961 года. Для неё неон был знаком и свидетельством жизни ее поколения. Ее ровесники в детстве играли, считая световые шарики, составлявшие эту световую картинку²². Кроме того, неон был красивым и с формальной точки зрения, представляя когда-то важный элемент культурного пейзажа города.

Недавно на выставке в той же Кардегарде Юлита Вуйчик (род. в 1971 г.) представила вязанную крючком картину, изображающую комплекс жилых домов, соединенных между собой, форма которых и расположение балконов напоминают волны (здания такого типа строились в Польше в 1960–1970-х годах). По ее мнению, вид этих зданий – прекрасный и в то же время страшный. Живописец Мария Киснер по своему увидела архитектурные объекты 1960 и 1970-х годов. Она их показала на своих полотнах в формах минималистических скульптур.

²¹ Определение «группа» я использую в свободном смысле; артисты, её составляющие, не были объединены в коллектив, тесно сотрудничая между собой в разных ситуациях.

²² Это не первый пример отношения к искусству как к инструменту охраны памятников старины, например, в 2001–2003 годах японский художник Тадаши Кавамата в рамках собственного художественного проекта отреставрировал погреб XIX века – цистерну для воды – на площади перед Уяздовским дворцом (Центр современного искусства) [4, с. 109–125].

В рассмотренных проектах художественный язык, язык искусства, использовался со смирением в качестве инструмента общественно-полезного просветительского действия. Его главной целью являлось изменение общественного сознания, а также сознания ответственных лиц, решения которых представляют наибольшую угрозу для уникальных и пионерских произведений XX века. Эти проекты как бы «заменяли» собой выступления критиков и историков искусства. Именно последние были ответственны за формирование мнений специалистов и так называемых наблюдателей искусства. Именно от этих экспертов всегда ждут анализа художественных и общественных проблем, затрагиваемых конкретным направлением искусства (например, постимпрессионизм, абстрактный экспрессионизм или поп-арт), помощи в понимании этих проблем. А в этот раз искусство само взяло на себя роль критика, принимая вызов архитектуры модернизма послевоенного периода Польской Народной Республики. Молодые художники как бы «открыли» городской пейзаж (ландшафт), создаваемый модернистскими архитектурными объектами²³.

Пример с защитой и сносом Суперсама и последующими воспоминаниями о нем в концептуальных проектах польских художников, весьма показателен со всех точек зрения.

В период быстрых общественно-политически-экономических перемен и переоценки истории архитектура также оказывается предметом оценок (как субъективных, так и интересубъективных)²⁴. Обнаруживается натянутость между новой (или может только возвращенной) общественной, национальной, исторической идентичностью, основанной на коллективной памяти (унаследованной, переданной предыдущими поколениями и чужими людьми или извлеченной из архивов), и между единичной идентичностью, основанной на индивидуальной памяти (воспоминаниях фактически пережитых событий, собственного опыта). В этой сложной ситуации изменения моральных ценностей не должен прерываться нелегкий диалог с прошлым и традицией; диалог должен продолжаться, его течение и результаты имеют влияние на сегодняшний и будущий облик городов. Эва Ревеерс перечисляет четыре возможные стратегии:

1) стратегия вытеснения из памяти, вычеркивания следов событий, о которых жители данного города не желают помнить или не желают включать в свою традицию – разрушение и на этом месте строительство чего-то нового;

2) стратегия перестройки, запутывание традиции, чаще всего основанное на преобразовании существующих объектов в другие, служащие, например, для потребительских целей или развлечений;

3) стратегия повтора: в диахроничном смысле восстановление, в синхроничном аспекте – добавление очередной части или подобного здания, соединение, преумножение. Это может быть поверхностное повторение внешних элементов или частей, имеющее механический характер, а может быть повторение глубокое²⁵;

4) стратегия определения рамок, обозначающая «построение нового урбанистично-архитектурного контекста для исторических форм городских построек» [8, с. 249–254]. Новый контекст интерпретирует, но также и выделяет. Обратным действием является сокрытие.

²³ Это немного напоминает ситуацию, когда стали замечать прелести недоцененного раньше пейзажа высоких скальных гор. На эту тему пишет J. Woźniakowski [13].

²⁴ Например: Дворец культуры и науки, MDM, модернистские торговые павильоны, кинотеатры или железнодорожные вокзалы.

²⁵ Пользуясь различиями Ж. Делеза, можно в рамках этой стратегии заметить двойственный стимул: плоские повторения того, к чему привыкли – стимулированные идеей: «так было всегда» и глубокое повторение памяти: «это было когда-то, и было важно» (или: это для меня/нас важно; или: быть может это будет важным для будущих поколений) [2, с. 398].

Принятие стратегии рамочного определения, а тем более стратегии повторения, потребовало бы более высокой оценки модернистской архитектуры, чем она оценивается в настоящее время. Все названные стратегии выходят за рамки пассивной позиции по отношению к архитектурным объектам, предполагают активную позицию, вложение новых инвестиций, создание условий, подчеркивающих достоинства конкретного здания, распространение его ценностей и форм или, по крайней мере, приспособление новых объектов к этим ценностям, создание нового гармонического порядка.

Но восприятие модернизма жителями Варшавы амбивалентно; например, значительная группа с разочарованием и недовольством приняла решение жюри международного конкурса по строительству модернистского минималистического проекта Музея современного искусства авторства швейцарского архитектора Христиана Кереза. А это значит, что в Польше в настоящее время склонность к эстетическим ценностям этого стиля не соответствует «духу эпохи», т.е. проще говоря, «вышло из моды»²⁶. Даже стратегия перестройки, сохраняющая старые здания, осуществляется часто таким образом, что в результате непонимания ценности этих архитектурных произведений они фактически уничтожаются. К разрушению как отдельных построек, так и ансамблей или урбанистических композиций приводят такие действия, как модернизация (чаще всего термоизоляция), влекущая за собой изменение фасадов, фрагментарное развитие и надстройки объектов, а также добавление элементов к однородным функционально и пространственно ансамблям построек. К немногочисленным положительным примерам ремонта, не разрушающего ценностей архитектуры, относится бар Венеция (Алея Солидарности, 128). Инвестор признал ценность здания, которое является ярким примером архитектуры модернизма.

Для городских властей и инвесторов более всего приемлема стратегия разрушения, вытеснения, вычеркивания из памяти и строительство новых объектов. Но когда исчезают архитектурные объекты, вписанные в материю города, разрывается культурная последовательность. Прошрое, а также лишенное этого прошлого настоящее, становятся непонятными. А ведь последовательность существования города, материализованная память о прошлом, помогает людям узнать, кем они являются; единичная и общая память создают их идентичность²⁷.

В Варшаве можно найти многочисленные выдающиеся примеры модернистской архитектуры как межвоенного периода, так и после второй мировой войны. Превалирует мнение, что Варшава – это модернистский город, и в этом заключается ее идентичность²⁸. Если принять сказанное за правильный тезис, то это означает (и как тогда понимать историю со сносом Суперсама), что Варшава является городом, жители которого в значительной мере не одобряют того, что для нее наиболее характерно, что отличает ее от других городов, т.е. городом, находящимся в несогласии с самим собой.

Разрешением этого парадокса и должна быть продуманная стратегия управления культурным наследием. В Польше наследие XX века может охраняться двумя способами – или с помощью вписания в реестр памятников, предусмотренное законом об охране памятников истории и культуры от 23 июля 2003 г. или с помощью записи в Законе о планировании и застройке территорий города от 27 марта 2003 г., учиты-

²⁶ В истории были уничтожены многие сооружения по причине пренебрежения и отсутствия понимания целей и ценностей (достижений) предыдущих периодов, замещая их «более красивыми» в современном понимании (об этом пишет, например, E. Małachowicz [7, с. 27–31].

²⁷ Конечно, управление культурным наследием не означает задержку развития, только основывается в том числе на управлении изменениями – невозможно задержать эти изменения; необходимо, чтобы они осуществлялись благоразумно и не быстро, но медленнее.

²⁸ *Столица – это метрополия, со своей душой*. [Беседа Ежи С. Маевского с архитектором Марком Дуниковским] // *Gazeta Wyborcza Stołeczna*. 2007. 24–25 марта. С. 5.

вающим охрану ценностей современной культуры в плане урбанистики²⁹. Однако местное самоуправление, принимающие планы, не всегда располагает компетентными специалистами и не принимает решений по охране «только что минувшей современности». Обычно также отсутствуют принятые и действующие (на правах закона) местные планы. По большей части только существуют записи в подготовительных материалах по принятию плана (анализ условий и направлений застройки для данной территории). Закон о планировании и застройке территорий в практике не является действенным и достаточным инструментом охраны современных культурных ценностей. Однако для некоторых объектов охрана современных культурных ценностей путем внесения в реестр является слишком ограниченной – слишком строго определяет рамки потенциальных изменений и возможности приспособления объекта к новым условиям.

Стоит обратить внимание на просветительский аспект проблемы – необходимо всех управляющих недвижимым имуществом уведомлять по вопросу ценности памятников, а также о достоинствах ценных объектов, не являющихся памятниками. Значительное осознание этих ценностей, бесспорно, спасло бы не один объект, уничтоженный по причине невежества их владельцев, которые часто не отдают себе отчета в том, чем они владеют.

Варшавское отделение Общества архитекторов SARP подготовило список объектов построенных в период 1945-1981 годов, которые должны быть под охраной³⁰. Были выбраны следующие критерии:

1. Критерий новаторства, в контексте как архитектурных, так и пространственных и технических решений.
2. Критерий контекста.
3. Критерий традиции места.
4. Критерий символа (в общем значении, например, для приезжающих).
5. Критерий признания современниками – награды, отличия, плебисциты.
6. Критерий проверки временем сохранения пространственных и эстетических достоинств, несмотря на деградацию, эффект технического использования (халатность управляющего недвижимостью) или также «спонтанное» развитие застройки прилегающих территорий.
7. Художественный критерий.
8. Критерий уникальности, например: единственный уцелевший, единственный полностью сохранившийся, единственный сохранившийся в неизменной форме [11, с. 31–35].

Хочется верить, что этот список станет существенной помощью для всех субъектов, вовлеченных в процесс решения проблем будущего облика городов.

Литература

1. *Basista, A.* Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu / A. Basista. Warszawa; Kraków: PWN, 2001.
2. *Deleuze, G.* Różnica i powtórzenie / G. Deleuze. Warszawa, 1997.

²⁹ Необходимо обратить внимание, что эти законы пользуются различными понятиями – один: понятием памятник, второй – понятием современные культурные ценности. На закон о планировании и застройке территорий города в области охраны современных культурных ценностей большую надежду возлагал Гжегож Бучек в письме: Как охранять наследие современности? // *Architektura. Murator* 2005. 4 апр. С. 23–24.

³⁰ Этот список рассматривается в качестве помощи для учреждений и ведомств, правительственных органов, органов самоуправления и владельцев при принятии решений в области охраны современных культурных ценностей, планировании и застройке территорий, управления и администрации.

3. *Gutowska, K.* Niechciane dobra kultury: chronić czy niszczyć / K. Gutowska // *Dziedzictwo kulturowe – konteksty odpowiedzialności.* Warszawa: Kolegium Nauk Społecznych i Administracji Politechniki Warszawskiej, 2003.
4. *Gutowska, K.* Rekonstrukcja: znikanie sztuki w lochach Zamku Ujazdowskiego / K. Gutowska // *Sztuka i Filozofia.* 2006. № 28.
5. *Kobyliński, Z.* Teoretyczne podstawy konserwacji dziedzictwa archeologicznego / Z. Kobyliński. Warszawa: Fundacja Res Publica Multiethnica i Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, 2001.
6. *Leśniakowska, M.* Architektura w Warszawie Lata 1945–1965 / M. Leśniakowska. Warszawa: Arkada. Pracownia Historii Sztuki, 2003.
7. *Małachowicz, E.* Konserwacja i rewitalizacja architektury w zespołach i krajobrazie / E. Małachowicz. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 1994.
8. *Rewers, E.* Postpolis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta / E. Rewers. Kraków: Universitas, 2005.
9. *Ricoeur, P.* Pamięć, historia, zapomnienie / P. Ricoeur. Kraków: Universitas, 2006.
10. *Rymaszewski, B.* Kształtowanie się ochrony zabytków w Polsce na tle europejskim / B. Rymaszewski // *O zabytkach. Opieka. Konserwacja.* Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2005.
11. *Sołtys, M.* Problemy ochrony warszawskich dóbr kultury współczesnej / M. Sołtys // *Urbanista.* 2004. № 11.
12. *Tarnowski, J.* Pojęcie awangardy w refleksji towarzyszącej architekturze oraz w historii i teorii architektury / J. Tarnowski // *Wiek awangardy;* red. L. Bieszczad. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2006.
13. *Woźniakowski, J.* Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej / J. Woźniakowski. Kraków: Znak, 1995.

Выступление в дискуссии по докладу К. Гутовской

Ю. Лисай

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

В связи с докладом доктора Гутовской хотелось бы добавить, что вопрос сохранения культурного наследия, и особенно того, которое связано с памятью сердца, поднимался еще в XIX веке. Это выразилось как в программах по инвентаризации памятников архитектуры, так и в ряде лично предпринятых инициатив. В последнее время предметом моих исследований стали видовые графические альбомы Наполеона Орды и его современников, которые наводят на размышление о сохранении культурного наследия.

Во многих издательских проектах второй половины XIX века были заложены идеи сохранения памятников архитектуры хотя бы в рисунках. Эти идеи были сформулированы как самими художниками, так и их современниками. Например, Ян Казимир Вильчинский, издатель «Виленского альбома», представляющего достопримечательности Вильни и ее околлиц говорил о том, что его побудило начать проект: «Являясь свидетелем гибели многих памятников и желая сохранить оставшееся хотя бы в рисунке, предпринял издание» [2, с. 303]. Это было в 1845 году. Несколько позже, в 1852-м, Михал Кулеша издает альбом под названием «Папка Михала Кулеша», так же представляющий как древнюю архитектуру, так и места, связанные с жизнью знаменитых соотечественников – деревянная усадьба Тадеуша Костюшко в Меречевщине. Кулеша осмысливает свое дело как акцию сохранения памятников, говоря, что занимается «собираением отечественных местных видов и памятников истории, которые ежедневно исчезают с наших глаз или изменяются в удивительные формы» [4, с. 255].

Этот пробудившийся интерес к отечественным древностям и их сохранение в бывшей Речи Посполитой рассматривался в качестве «морального долга нации», как писал в 1962 году Ю. Лепковский, председатель краковской Комиссии по охране памятников, в связи с реставрацией Вавельского собора [1, с. 244]. Например, «Album Lubelskie» Адама Леру являлся результатом участия художника в инвентаризации памятников Королевства Польского и содержал достаточно подробные описания архитектурных особенностей памятников и состояние их сохранности.

Все это проекты, связанные с исторической и культурной памятью нации. В «Альбоме видов Польши» Наполеона Орды, ставя его в ряд с уже указанными альбомами, можно увидеть еще одну дополнительную окраску. Путешествуя с карандашом в руке, Орда запечатляет не только памятники архитектуры, имеющие высокую художественную ценность, но также и места, дорогие памяти его сердца – родовые имения его друзей, памятники знаменитым людям, места рождения, крещения, жизни или смерти выдающихся деятелей культуры и науки. Например, слыша еще в Париже от Мицкевича о гостеприимной усадьбе Холовиньских и о «той липе», Орда во время путешествий отыскивает эту липу и рисует ее [3, с. 216]. Это только один из многих возможных примеров.

Этим проектом Орда формулирует значимость тех мест, с которыми он связан эмоционально, связан впечатлениями и воспоминаниями. Может быть поэтому его «Альбом» имеет такую большую популярность у современников, т.к. им дается возможность быть сопричастными к личным переживаниям художника, что связывает их с памятью нации в целом. Получается, что Орда ставит проблему сохранения того наследия, которое имеет отношение к сфере частного, личного.

Литература

1. *Свирида, И.И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно: художник в культурном пространстве, XVIII – середина XIX вв. / И.И. Свирида. М.: ОГИ, 1999. 357 с.
2. *Jaworska, J.* Album Wileńskie i jego wydawca Jan Kazimierz Wilczyński w świetle korespondencji z Konstantym Świedzińskim / J. Jaworska // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa, 1972. T. 16. S. 289–403
3. *Rola, T.J.* Napoleon Orda i jego album / T.J. Rola // Tygodnik illustrowany. 1875. T. XVI. № 405. S. 216–217.
4. *Rosińska-Derwojed, A.* Z twórczości malarza białostockiego Michała Kuleszy / A. Rosińska-Derwojed // Rocznik Białostocki. Białystok, 1961. T. I. S. 254–271.

МАКС ЛИБЕРМАН И ЕГО ОТНОШЕНИЕ К ЕВРЕЙСТВУ

Г. Зимон

Директор фонда «Новая синагога Берлин – Центр иудаики», Берлин

Что касается моего отношения к еврейству, то могу сказать, что всегда оставался верен религии, в которой родился и был воспитан.

Макс Либерман

Томас Манн в своём дневнике назвал Макса Либермана (20.07.1847 – 8.02.1935) одним из величайших художников Германии. Не сомневаюсь, что творчество Макса Либермана известно и здесь, в Минске, где мне сегодня выпала честь выступить с докладом. А вот что касается такой темы, как отношение Либермана к еврейству, то тут, полагаю, дело обстоит несколько иначе.

Но сначала я хотел бы показать вам одну из картин художника. Речь идёт об одном из его многочисленных автопортретов. Для нас эта картина имеет особое значение. Когда я говорю «для нас», я имею в виду организацию, которую я представляю, – берлинский фонд «Центрум Юдаikum», который считает себя преемником прежнего Еврейского музея в Берлине.

«Центрум Юдаikum» расположен в здании Новой синагоги – некогда самой красивой и великолепной синагоги Берлина. Она была построена в 1859–1866 годах, осквернена во время «Хрустальной ночи» и сильно разрушена в результате бомбардировок в ноябре 1943 года. Лишь в 1988–1995 годах нам удалось заново отстроить это здание. Теперь в нём помещается наш фонд. В соседнем здании, рядом с Новой синагогой когда-то находился берлинский Еврейский музей.

Этот музей (теперь в это даже трудно поверить) был торжественно открыт 24 января 1933 года. Спустя шесть дней Гитлер был назначен рейхсканцлером и ситуация в корне изменилась, что не могло не отразиться на Еврейском музее. С одной стороны, музей получил новый импульс, поскольку изгнание евреев из всех сфер культурной жизни Германии привело к тому, что они с ещё большим интересом обратились к своей собственной культуре. С другой стороны, он стал подвергаться давлению со стороны властей, которое все время усиливалось.

Открытие музея 24 января 1933 года было одним из важнейших событий в еврейской культуре довоенной Германии. На нём присутствовал и художник Макс Либерман. Он сидел рядом с этим автопортретом, написанным им специально для Еврейского музея.

Сколько печали выражено в этой картине! В настоящее время она принадлежит фонду «Центрум Юдаikum», куда она попала после многочисленных перипетий. Но сейчас я хочу рассказать не о драматичной истории этой картины, а о художнике и его отношении к еврейству. Коснусь лишь нескольких аспектов этой темы.

Разумеется, существует обширная литература о жизни и творчестве художника Макса Либермана, однако книг на русском языке, насколько я знаю, нет, хотя статьи, наверняка, имеются.

Если обратиться к немецкой литературе о художнике Максе Либермане, то можно найти несколько работ на тему «Либерман и еврейство». Впервые эта тема была затронута в 1917 году Людвигом Гайгером.

Следует упомянуть, что Гайгер был не только знаменитым специалистом по Гёте, но и, прежде всего, ответственным редактором газеты «Алльгемайне цайтунг дес юдентумс» – одной из самых влиятельных еврейских газет в Германии.

Свою статью о Либермане Людвиг Гайгер озаглавил «Макс Либерман – художник своих» [9].

С момента выхода этой по-прежнему интересной статьи в 1917 году прошло 90 лет. Сколько событий произошло за эти десятилетия! Берлинские евреи, как и все остальные евреи Европы, были практически полностью уничтожены, была сделана попытка стереть саму память об их существовании и достижениях. Я не собираюсь подробно останавливаться на этой печальной главе в истории европейского еврейства, однако считаю необходимым упомянуть о ней, поскольку без этого трудно понять, почему еврейская составляющая в жизни и творчестве Макса Либермана оказалась, в общем-то, забытой. Лишь в последние годы, особенно в юбилейном 1997 году (а с той поры прошло опять-таки уже 10 лет), исследователи стали осторожно возвращаться к этой теме. В этой связи позволю себе сослаться, в частности, на свои работы и работы Ханы Шюц [2].

Насколько Макс Либерман был евреем? Можно ли вообще ответить на этот вопрос, более того, допустима ли сама его постановка? Да, допустима, но вот дать ответ на первую часть поставленного вопроса трудно, может быть, даже невозможно.

Ситуация с источниками, увы, оставляет желать лучшего. Это связано, в частности, с тем, что архив Еврейской общины Берлина бесследно исчез. Я уверен, что когда-нибудь он обнаружится в одной из стран Восточной Европы, но это, впрочем, уже совсем другая история. А пока нам его очень не хватает, и не только в связи с нашей сегодняшней темой. Так, например, мы точно не знаем, какую из берлинских синагог посещал Либерман, где состоялась его бар-мицва и т. д. Его отца, правда, как-то видели в нашей Новой синагоге.

Дед Макса Либермана, Йозеф Либерман, пожертвовал первой берлинской синагоге, которая была освящена в 1714 году, занавесь для шкафа со свитками Торы. Либерман вспоминал об этом, даже когда ему было 85 лет. Макс Либерман умер 72 года тому назад, 8 февраля 1935 года. Ему было 88 лет. Три дня спустя его похоронили в фамильном склепе на кладбище Еврейской общины Берлина на Шёнхаузер-алле. «Я родился евреем и умру евреем», – как-то сказал Либерман. Незадолго до смерти в беседе с художницей Кете Колльвиц он подчеркнул, что хочет быть похоронен на этом кладбище: «Вчера я поздравил свою подругу Кете Колльвиц с шестидесятилетием. Из окон её квартиры видно старое кладбище на Шёнхаузер-алле. Глядя на него, я сказал себе: «Там похоронены твои дедушки и бабушки, твои родители; приятно всё же знать, что там будешь похоронен и ты»» [8, s. 399]. Так оно и было. Вопросу о том, кто присутствовал на похоронах Либермана, посвящено отдельное исследование [3]. Впрочем, каким бы интересным ни был этот вопрос, я не могу детально остановиться на нём. Скажу лишь, что на похороны, информация о дне и времени которых передавалась исключительно из уст в уста и которые проходили под наблюдением гестапо, пришло всё же около ста человек. Конечно, это было очень немного по сравнению со значением творчества художника. Одна еврейская газета опубликовала заметку о похоронах, которая заканчивалась следующими словами: «Бренные останки Макса Либермана стали отныне частью берлинской земли, которая была и остаётся его родиной» [1, s. 2]. Чтобы написать такое в то время, безусловно, требовалось политическое мужество. Смерть Макса Либермана не осталась незамеченной и за границей. Так, например, берлинский художник Герман Штрук написал по случаю

открытия выставки памяти Либермана в Тель-Авиве 22 февраля 1935 года, что Либерман «гордился своим еврейством, и его бессмертные произведения умножают честь и славу еврейского народа».¹ Я ещё вернусь к Штруку, когда речь пойдёт о еврейских сюжетах в творчестве Макса Либермана. Для изложения этой темы я воспользуюсь двумя примерами.

1. Скандал вокруг картины «Двенадцатилетний Иисус в Храме». После длительного пребывания в Венеции с целью совершенствования мастерства Либерман в 1878 году переехал в Мюнхен и снял там мастерскую. Здесь, в Мюнхене, Макс Либерман впервые подвергся антисемитским нападениям из-за одной из своих картин. На выставке Академии изящных искусств в Мюнхене в 1879 году его полотно «Иисус в Храме» вызвало бурную реакцию со стороны публики.² Макс Либерман отважился изобразить Иисуса мальчиком из народа, который на равных беседует с книжниками в Иерусалимском храме. Либерман реалистично изобразил эту сцену и таким образом показал, что Иисус был евреем. Баварский кронпринц был возмущён, картина Либермана публично обсуждалась в баварском ландтаге [11]. Весьма неприятное впечатление оставили после себя дебаты, которые состоялись 15 января 1880 года, в ходе которых явно звучали антисемитские ноты.

Макс Либерман не забыл этого случая. 30 лет спустя в своём письме к Альфреду Лихтварку, директору гамбургского музея Кунстхалле, от 5 июля 1911 года он писал, что принял тогда решение «никогда больше не писать картин на библейские сюжеты» [6, s. 407]. Дискуссии вокруг картины «Иисус в Храме» продемонстрировали Либерману, что он зашёл чересчур далеко в своём реализме. Но не это было истинной причиной критики в адрес картины. В действительности дело было в том, что противники данного произведения в глубине души считали, что еврей не имеет право изображать Иисуса евреем. А вот художник Фриц фон-Уде, например, который тоже писал Иисуса, никогда не подвергался нападениям. Этому нееврейскому художнику немецкая публика, по-видимому, разрешала делать то, чего не позволяла делать еврею Либерману, как впоследствии заметил историк-искусствовед Генрих Штраус [4, s. 301].

После «Иисуса в Храме» Либерман никогда больше не обращался к темам из Нового Завета, весьма немногочисленны и его произведения на ветхозаветные сюжеты.

2. «Автопортрет с кухонным натюрмортом». Вторая картина Либермана, на которой я хотел бы остановиться в связи с нашей темой – это его «Автопортрет с кухонным натюрмортом», который художник написал в 1873 году. В 1936 году семья художника, которой принадлежала эта картина, предоставила её для выставки в Еврейском музее в Берлине. Эта выставка была приурочена к первой годовщине смерти художника и проходила на фоне полного игнорирования факта смерти Макса Либермана широкой общественностью. В 1997 году наш фонд «Центрум Юдаикум» воссоздал выставку 1936 года. Свою экспозицию мы назвали «Всё, что остаётся от жизни – это картины и истории». «Автопортрет с кухонным натюрмортом» с его необычной судьбой³ был одной из картин, которые нам удалось разыскать и выставить в Новой синагоге.

¹ См.: Каталог выставки «Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten», Max Liebermann zum 150. Geburtstag, Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936 Stiftung Neue Synagoge Berlin - Centrum Judaicum, gemeinsam mit der Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin und dem Museumspädagogischen Dienst. Berlin, 1997 S. 160.

² См.: Katrin Boskamp, Studien zum Frühwerk von Max Liebermann. Mit einem Katalog der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889, Hildesheim-Zürich-New York, 1994. S. 75–115.

³ См.: Anja Galinat. Каталог выставки «Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten» (в указанном месте. С. 178.)

Особое значение этой картины заключается в том, что она показывает, насколько глубокой была связь художника с религией своих отцов. Как уже упоминалось выше, в 1917 году вышла статья Людвиг Гайгера, в которой речь шла о еврейской тематике в творчестве Макса Либермана. В этой статье Гайгер первым обратил внимание на одну небольшую деталь – красную печать, которая находится у нижнего края картины рядом с головой курицы, которая лежит на столе. Для Гайгера эта печать является доказательством того, что Либерман ощущал свою связь с еврейскими традициями, ведь на натюрморте «отчётливо видна бирка со знаком кошерности» [9, s. 452]. То есть красная печать подтверждает, что курица была зарезана в соответствии с ритуальными требованиями.

Ранее я уже упоминал Германа Штрука. Через несколько дней в помещении фонда «Центрум Юдаikum» откроется выставка его работ, создателем которой является Хана Шюц. Так вот, этот известный художник, очевидно, знал о «бирке со знаком кошерности», поскольку по случаю открытия уже упоминавшейся выше выставки памяти Либермана в Тель-Авиве в 1935 году он сказал: «Чтобы порадовать свою небожную маму, он изобразил на переднем плане картины курицу со знаком кошерности!» [5, s. 159.]

Позже вся эта история полностью выпала из поля внимания историков-искусствоведов. Она нигде не упоминается в литературе, знак кошерности не увидишь ни на одной из фотографий картины, поскольку на всех снимках отсутствует её нижний край. Поэтому нам пришлось набраться терпения до того момента, когда представится возможность взглянуть на картину собственными глазами.

И вот когда мы, наконец, распаковали картину, то установили следующее: если хорошо присмотреться, то на печати можно различить три буквы еврейского алфавита: каф, шин и реш. Эти буквы составляют слово «кошер», которое означает, что животное было забито в соответствии с ритуальными правилами. Сам Либерман, вероятно, никогда не жил по законам кашрута (существительное от «кошер»).

В целом складывается впечатление, что Либерман практически не соблюдал еврейских обычаев. После смерти своих родителей он никогда больше не бывал в синагоге. «Да и вообще, религия, – сообщает он читателям одной из еврейских газет, – это состояние души. Об этом бессмысленно говорить, ты или чувствуешь это, или нет».

Из найденных нами неопубликованных материалов видно, что Либерман пытался оказать помощь жертвам кишинёвского погрома, который произошёл 6–7 апреля 1903 года. Однако его усилия по сбору средств в пользу жертв погрома не увенчались успехом.

На фоне дискуссии, которая сейчас идёт в еврейских общинах Германии, считаю важным подчеркнуть здесь, в Минске, что Макс Либерман положительно относился к восточноевропейским евреям и их культуре, так же, кстати, как и Альберт Эйнштейн, который назвал их своими «восточноеврейскими братьями». К сожалению, в этом отношении они оба отличались от большинства немецких евреев.

К сионизму Либерман всю свою жизнь относился отрицательно. И лишь под впечатлением событий в Германии он написал в своём письме к величайшему ивритскому поэту современности Хаиму Нахману Бялику: «Вы, может быть, помните наши беседы, во время которых я пытался объяснить, почему я всегда держался в стороне от сионизма. Сегодня я думаю иначе: хоть это и далось мне нелегко, но я пробудился ото сна, который длился всю мою долгую жизнь» [10].

Я хочу завершить свой доклад цитатой из письма, которое Макс Либерман написал в 1925 году в ответ на просьбу редактора одного швейцарского еврейского журнала Оскара Грюна рассказать о своём отношении к еврейству. В своём письме Либерман сообщал, что ему приятно, что этот журнал собирается опубликовать статью о нём. «Что касается моего отношения к еврейству, то могу сказать, что всегда оста-

вался верен религии, в которой родился и был воспитан... Антисемитизм, который возник в конце семидесятых годов прошлого столетия [то есть XIX века – Г. З.], чрезвычайно укрепил мою приверженность к еврейству. Я считаю оскорбительным, когда иноверцы пытаются представить меня как исключение среди моих единоверцев, когда делают мне мнимый комплимент: «Да, если бы все евреи думали так, как Вы», – на что я отвечаю словами [поэта] Бертольда Ауэрбаха: «Нет, если бы все христиане думали так, как я»» [6, s. 3].

Литература

1. C.V.-Zeitung. 14.02.1935.
2. Chana Schütz und Hermann Simon, Max Liebermann: German Painter and Berlin Jew // Max Liebermann. From Realism to Impressionism, ed. by Barbara C. Gilbert, Skirball Cultural Center Los Angeles 2005. S. 151–165.
3. Ernst Braun, Die Beisetzung Max Liebermanns am 11. Februar 1935: Umstände, Personen, Überlieferungen, Pressereaktionen, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Band 17 1985. S. 168.
4. Heinrich Strauss. Judentum und deutsche Kunst (Zum Problem Max Liebermann) // Deutsches Judentum. Aufstieg und Krise, hrsg. von Robert Weltsch. Stuttgart, 1963.
5. Hermann Struck. Каталог выставки «Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten», Max Liebermann zum 150. Geburtstag, Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung des Berliner Jüdischen Museums von 1936 Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum, gemeinsam mit der Max-Liebermann-Gesellschaft-Berlin und dem Museumspädagogischen Dienst Berlin, 1997. S. 160.
6. Jüdische Presszentrale Zürich und Jüdisches Familienblatt für die Schweiz, 2.7.1925.
7. Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, hrsg. von Else Cassirer Berlin, 1919.
8. Lise Leibholz, Besuch bei Max Liebermann, C.V.-Zeitung 15.07.1927.
9. Ludwig Geiger, Max Liebermann als Maler der Seinigen // Allgemeine Zeitung des Judentums 81 (1917) S. 452–454; 462–464.
10. Max Liebermann an Ch. N. Bialik und Meir Dizengoff, 28.6.1933.
11. Verhandlungen der Kammer der Abgeordneten des bayerischen Landtages im Jahre 1879/80. Stenographische Berichte Nr. 103–155. Von der 103. Sitzung am 30. September 1879 bis zur 155. Sitzung am 21. Februar 1880. IV. Band S. 595.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА ХАИМА СУТИНА 20-х годов

Е. Каризно

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

В отечественной искусствоведческой науке проблемы творчества Хаима Сутина пока не получили должного отображения. За исключением немногочисленных журнальных статей, книга Б. Зингермана «Парижская школа: Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал» представляется единственным искусствоведческим трудом, вскрывающим ряд художественных проблем и интерпретаций, связанных с деятельностью данного художника: проблемы театральной природы сутиновского искусства, гуманизма и народности Сутина и т.д. Данная статья представляется попыткой исследования одной из ключевых проблем, связанных с творчеством Хаима Сутина, – проблемы влияния еврейского социокультурного контекста, из которого вышел художник на его художественную деятельность.

Хаим Сутин родился в 1883 году (а некоторые исследователи называют 1884) в местечке Смиловичи, где прожил около пятнадцати лет, перед тем, как в 1908 году отправиться в Минск, затем в Вильно и, наконец, в 1913 году – в Париж. Документальные источники конца XIX века¹ дают следующую информацию по местечку Смиловичи: в центре волости Игуменского уезда около 400 дворов, два народных училища, две церковно-приходские школы, три еврейские школы, две церкви, костел, мечеть и пять еврейских молитвенных домов, суконная фабрика, медоваренный завод.

Промежуточное состояние местечка (на идише – «штетл») в целом проявляется в том, что в экономическом плане оно стоит между деревней и городом. Если разнообразие занятий населения в местечке резко отличает его как социально-экономический тип от сельских поселений, то мелкий характер ремесленничества, торговли, отсутствие экономического размаха все же оставляет его на уровне, недостающем до уровня города. Основной функцией местечка в XIX веке было торговое посредничество между деревней и городом. В данном плане значительную роль играли ярмарки.

В Национальном историческом архиве Беларуси сохранились данные о периодичности проведения ярмарок в Игуменском уезде и непосредственно в местечке Смиловичи за 1901 год [5]. В целом же к концу XIX века Смиловичи представляли собой местечко с незначительным уровнем развития ремесленничества и торговли.

Характерной особенностью национального состава местечкового населения был перевес еврейской массы. В еврейском обиходе понятие «местечко» подразумевало

¹ См.: Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба / сост. И. Зеленский: в 2 ч.: Минская губерния – Санкт-Петербург: Военная типография, 1864.; Труды Минского губернского статистического комитета: Историко-статистическое описание девяти уездов Минской губернии. Вып.1 Минск, 1870.

самый характер своеобразного быта восточноевропейского еврейства, его религиозно-культурную обособленность и духовно-социальную автономию общины.

Бедность и бесправие являлись основными признаками, характеризующими еврейского местечкового жителя. «Наиболее тягостным для еврейских народных масс проявлением национального неравноправия» [1, с. 7] была так называемая «черта оседлости», правовая и территориальная ограниченность, выражающиеся в выделении определенной территории и принудительном привязывании человека к ней без права свободного выбора места жительства за пределами данной территории (в конце XIX века в Российской империи в черту оседлости входило 15 губерний (из 86!)). К сожалению, пока не найдено документов, освещающих поэтапно весь процесс переездов Сутина как в пределах Российской империи, так и за границу. Тем не менее характерный и неизбежный вопрос прохождения непростого бюрократического пути для еврея, покидающего, либо возвращающегося в родные места, можно проследить на примере обнаруженных автором документов в деле учителя Сутина Я. Кругера, «выбывшего в 1888 году за границу без законного вида и ныне ходатайствующего о разрешении ему вернуться на родину» [2].

Законодательно оформленная изолированность от остальной части общества придавала евреям статус «иногородцев» [7, с. 60]. Вместе с тем в повседневной жизни евреи опять же сталкивались с неприязнью со стороны уже местного населения, с бытовым антисемитизмом, с ужасами периодических погромов.

Бытовая сторона жизни еврейского населения была тесно связана с экономической, с характером занятия, величиной дохода. «Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба», точно характеризуют род занятий местечкового еврея: «Зная же нерасположение их [евреев] к земледелию, вы невольно зададите себе вопрос: какие же средства существования этого многочисленного класса населения, и если оно живет мелочною торговлею и ремеслами, то где же находить потребителей? <...> Спросите первого встреченного в местечке Минской губернии еврея, об его занятии – вы, скорее всего, получите один из трех ответов: «я мастер», – скажет вам один, я «фактор», – скажет другой; но чаще всего вам дадут ответ, невольно вызывающий улыбку: «я так соби»» [3, с. 650].

В семье Сутина, состоящей из тринадцати человек, где основным источником доходов было только портняжное дело отца, достаток был далеко не велик. Подтверждением тому многочисленные отрывки из воспоминаний самого художника о нищем и голодном детстве. Современница Сутина художница Маревна в своей книге уделяет большое внимание описанию жизни Сутина в Смиловичах, основанному на том, что рассказывал сам художник: «Его отец, бедный еврейский портной, с трудом зарабатывал на жизнь своей семьи, где было одиннадцать детей. Хаим, самый младший и самый слабый, был некрасивым болезненным ребенком, которого отец не любил и часто бил. Ему жилось тяжелее, чем десяти старшим детям. Он всегда был голоден. От недостатка еды часто болел» [9, р. 13].

Жизнь еврея в штетле ограничивалась немногим: домом, синагогой и рынком. Тем, что давало «нравственный и физический отдых, поддерживало силы бедного еврея, которые часто напрягаются до болезненности в борьбе за существование» [6, с. 35], были праздники. Таким было празднование у евреев субботы, время шаббата, когда еще в пятницу перед заходом солнца женщины зажигали маленькие сальные свечи, а «мужчины, положив руки на плечи друг другу, начинали с медленного распева, слегка раскачиваясь из стороны в сторону, постепенно ускоряя ритм пения и танца, так что молитва становилась похожей на рыдающий стон, а фигуры сливались в единое целое» [9, р. 15], что так будоражило воображение еще маленького Сутина,

а после на всю жизнь запечатлелось в душе и так или иначе нашло свое отражение в его произведениях.

Отчужденность от окружающей нееврейской среды, экономический и бытовой уклад местечка с его ограниченными возможностями для торговой и ремесленной деятельности, с его устойчивой приверженностью традициям, во многом формировали своеобразный облик восточноевропейского еврейства со свойственным ему психологическим складом.

Культура и образование в местечке как таковом, как правило, носили ярко выраженный национально-религиозный характер. Во многих источниках, посвященных жизни и творческому пути художника², рассказывается один и тот же случай о том, как, еще подростком Сутин решил написать портрет раввина, за что был избит до смерти, поскольку в Смиловичах – местечке ортодоксальном и консервативном, где строго соблюдались законы религии, – рисовать было категорически запрещено, дабы реальность действительная не оказалась подмененной реальностью изображенной, что грозило привести к идолопоклонству. Кроме того, несмотря на то, что местечко Смиловичи имело довольно яркую историю (владельцами его в разные времена были Бакштанские, Кежгайлы, Сапеги, Завиши, Огинские, Монюшки), время не оставило практически ничего из того, что в былые времена составляло богатство культурной и духовной среды именитых родов (исключением стал лишь дворец с прилегающим парком, построенный к началу XIX в. в стиле неоготики с элементами модерна). Тем не менее ни отсутствие наглядных примеров, способных сформировать художественный вкус юного художника, ни бесконечные запреты и угрозы не смогли подавить в Хаиме Сутине желание стать художником.

Вырваться из атмосферы затхлости и застоя, свойственной местечковой жизни, Сутину удалось в 1909 году. Поездка в Минск открыла новый этап в жизни, а главное – стала наградой, полученной в борьбе за право стать художником, а не портным, ремесленником и т.д. Здесь Сутин получает первые уроки рисования в школе художника Якова Кругера. В 1910 году Хаим Сутин вместе со своим другом Михаилом Киикоином перебирается в центр художественной жизни региона – в Вильно, отличающемся от Минска иным – латинским – типом культуры, более интересной и насыщенной художественной жизнью.

Евреи, в основном с западных губерний Российской империи, для которых другие школы (в том числе и Академия Художеств в Петербурге) часто были недоступны, приезжали именно сюда, в Вильно, и поступали в Виленскую школу рисования. Для учащихся в школе не было никаких квот, ограничений для поступления не существовало. Тем не менее Сутин лишь со второй попытки проходит на трехгодичные курсы в школу, и в этом многие исследователи (к примеру, Альфред Вернер [8, р. 167]) видят вину Кругера, не способного дать ученику азов построения картины, не вложившего в сознание молодого художника базы традиционной европейской культуры. То, что Сутин не освоил общепринятых правил художественных школ того времени (он протестовал против занятий копирования, скрупулезного исполнения заданий), лишь подтверждает его неукротимый талант и доказывает то, что «его ум и сердце были настолько своеобразны, что он нигде не вписывался в окружающую реальность» [9, р. 16].

Жизнь в Париже, где в начале XX века культурная среда отличалась одновременным существованием разнообразных течений и направлений в искусстве (кубизм,

² См.: Зингерман Б.И. Парижская школа: Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал. М., 1993. 335 с.; Tuchman, M «Chaim Soutine (1893 – 1943). Life and Work» // Chaim Soutine: Catalogue Raisonne / Maurice Tuchman, Esti Dunow, Klaus Perls. 2 T – Köln : Benedikt Taschen Verl., 1993. 780 p. и др.

фовизм, экспрессионизм и др.), где шедевры Лувра и других музеев демонстрировали весь тот художественный опыт, что накапливался в течение многих столетий, во многом повлияла на изменение живописной манеры и колорита произведений Хаима Сутина, однако еврейская традиция, присутствующая в скрытом виде, все же осталась доминирующим фактором всех художественных проявлений творчества художника.

Детские годы жизни Х. Сутина представляются одним из самых тяжелых, голодных и бедных периодов его жизни, и тем не менее довольно немалую часть всех его работ составляют изображения детей («Портрет ребенка» /»*La pauvrete*»/ 1937; «Девочка в голубом» /»*La petite fille en bleu*»/ 1934-35; «Девочка с куклой» /»*La petite fille à la poupée*»/ 1919; «Мать и ребенок» /»*Mère et enfant*»/ 1942; «Девочка у изгороди» /»*La petite fille a la barrière*»/ 1939 и т.д.). Несмотря на неоднородность работ данной тематики (исполнялись на разных этапах творческой карьеры), во всех картинах прослеживаются одни и те же характерные черты – дети всегда безмянны и никогда не показаны играющими. Ребенок в картинах Сутина редко изображается с матерью, и никогда в кругу семьи. Ребенок одинок, предоставлен самому себе, словно брошен на произвол судьбы и поэтому так внутренне напряжен, поэтому так деформируются руки, тянущиеся к матери («Мать и ребенок» /»*Mère et enfant*»/ 1919), так пытлив и в то же время потерял взгляд («Девочка с куклой» /»*La petite fille à la poupée*»/ 1919). Детские фигуры в работах Сутина не вписываются в формат картин, практически все они зажаты, стиснуты рамами полотна, и этой внешней силе противостоит внутреннее напряжение одинокой души, боли, страха, молчаливого страдания, беспомощности и т.д. Очевидно, что создавая каждый из этих образов, Сутин вновь и вновь проживал собственное тяжелое детство.

Работы раннего периода творчества художника, недавно приехавшего в Париж, выделяются своими колористическими решениями, пока еще только развивающимися в том направлении, которое станет доминирующим в более зрелых произведениях. Речь идет о коричнево-серой («Пейзаж», /»*Paysage*»/ 1918; «Пейзаж», /»*Paysage*»/ 1919) и оливково-фиолетовой («Пейзаж в Каннах», /»*Paysage a Cagnes*»/ 1918; «Натюрморт с супницей», /»*Nature morte a la soupiere*»/ 1916 и др.) гаммах с пока еще несмелыми («Красные дома», /»*Les maisons rouges*»/ 1917; «Стол», /»*La table*»/ 1919) проявлениями того красного цвета, что впоследствии наряду с предельной динамикой изображений станет основным подтверждением того, что Хаим Сутин является самым ярким представителем экспрессионизма в рамках Парижской школы.

Подобная приглушенная неяркая гамма его ранних работ, их внутренняя напряженность вновь находят свое объяснение в скрытом проявлении того самого еврейского местечкового контекста. Характерным является то, что данная тенденция проявлялась в живописи в латентном виде, а не в рамках выбора тем либо сюжетов, связанных с еврейской культурой. Сутин в отличие от Шагала не обращался к сюжетам местечковой жизни, писал пейзажи Франции, портреты современников, однако более глубокое исследование этих работ вскрывает неимоверную внутреннюю силу, формирующую определенным образом живописную манеру художника, принципы формообразования, формирования колорита. И данная сила происходит непосредственно из переживаний, приобретенных в детстве, из того жизненного и культурного опыта, что был впитан Х. Сутиным в смиловичском штетле.

Литература

1. Анищенко, Е.К. Черта оседлости: Белорусская синагога в царствование Екатерины II / Е.К. Анищенко. Минск: Арти-Факс, 1998.
2. Дело о разрешении вернуться на родину из-за границы мещанину города Минска Я. Кругеру // НИА Республики Беларусь. Фонд 299. Оп. 2. Д. 10166.

3. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба / сост. И. Зеленский. Ч. 1: Минская губерния. Санкт-Петербург: Военная типография, 1864.
4. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба / Сост. И. Зеленский. Ч. 2: Минская губерния. Санкт-Петербург: Военная типография, 1864. С. 242–259.
5. Сведения о ярмарках и базарах, существующих в Игуменском уезде (1901 г.) // НИА Республики Беларусь. Фонд 299. Оп. 2. Д. 11153. Л. 33об.
6. *Субботин, А.П.* В черте еврейской оседлости. Отрывки из экономических исследований в западной и юго-западной России за лето 1887 г. Минск, Вильна, Ковна и их районы. Вып. 1. С-Петербург: Тип. «Севернаго Телеграфнаго Агентства», 1888.
7. *Функ, Ю.В.* Евреи Беларуси в конце XIX – начале XX в. / Ю.В. Функ. Минск, 1998.
8. Chaim Soutine / Text de Alfred Werner; Trad. par Marie-Odile Probst. Paris: Ed. Cercle d'Art, 1986.
9. Marevna Life With the Painters of La Ruch – New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1974.

**МАЛЕВИЧ И ЛИСИЦКИЙ: ВИТЕБСК – БЕРЛИН
В ИУДЕЙСКО-ХРИСТИАНСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ
(к проблеме супрематизм vs конструктивизм:
«Для голоса». Берлин, 1923)**

Л. Кацис

Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

Проблема взаимоотношений между двумя выдающимися представителями русского авангарда Казимиром Малевичем и Эль Лисицким в аспекте их отношений к двум видам эсхатологии – иудейскому и христианскому – рассматривалась нами ранее при анализе различия символики супрематических квадратов у двух художников. В результате мы пришли к выводу, что как одежда участников «Уновиса» с черными квадратами на рукавах, так и супрематическая символика на картинах и объектах «Уновисовцев» были связаны с проблемами осмысления эсхатологической проблематики в форме иудео-христианского диалога [1; 3].

Ярче всего это выразилось в двух надписях К. Малевича Илье Чашнику и позднее Даниилу Хармсу, где Малевич предлагал обоим «останавливать прогресс»: «Идите и останавливайте культуру. И. Чашнику. Культуре, как и верблюду, трудно пролезть через ушко иголки, ибо она стремится умом, разумом и смыслом пройти в то, что не имеет ни разума, ни ума. Разумный или умный не войдет в безумного. К. Малевич. Витебск апрель 1922».

Если подставить сюда слова Христа о том, что то, что не дается верблюду, не удастся богатому, и он не войдет в царство небесное, то слова Малевича можно, похоже, изложить на обыденном языке. То есть, искусству не надо стремиться в царство небесное, в область Духа. Ранее мы обосновывали свою точку зрения на этот текст, считая, что и Чашник, и Хармс были близки Малевичу тем, что не стремились перейти за пределы Третьего Завета, так называемого Завета Св. Духа, принципиально оставаясь в рамках традиционного представления о Ветхом и Новом Завете, хотя, разумеется, много позднее Хармс и Введенский пытались, по крайней мере, в художественных текстах типа «Лапы» или «Кругом возможно Бог» [2, с. 680–707; 718–728] осмыслить в терминах Третьего Завета жизнь и смерть Маяковского [4, с. 467–488].

Эль Лисицкий сумел найти замечательный выход из положения, волновавшего К. Малевича, осмыслив «Черный квадрат на черном фоне» в качестве тфилин, т.е. еврейского традиционного молитвенного предмета – черного куба на черном квадрате. Причем, у евреев этих предметов два – для головы и для руки. Тогда, если учесть, что традиционное положение ручного тфилина на предплечье манифестирует Завет Бога Отца, если квадрат, помещенный на рукаве уновисовцев над кистью, манифестирует Завет с Богом Сыном, тогда запрет на помещение черного квадрата на правой руке означает запрет на вхождение в Завет Св. Духа. Между тем существует фотография, на которой стоят Малевич и Эль Лисицкий, а у последнего квадрат наклеен как раз внизу правого рукава, т.е. на символическом месте запретного для Малевича Завета Св. Духа.

Для Эль Лисицкого в этом нет ничего страшного. Ведь у евреев нет не только Третьего, но и Второго Завета. Следовательно, где бы иудей ни помещал свой нарукавный квадрат, он может символизировать лишь Завет, полученный на Синае. Более того, у иудеев есть возможность использовать второй – головной тфилин, который, тем не менее, никак не символизирует никакого Завета, кроме единственного. Поэтому, как мы предположили ранее, знаменитая Печать Уновиса из «Сказа про два квадрата» представляет собой перевернутый головной тфилин, который уже по-иудейски символизирует Новое время и Новый мир, параллельный Революции Духа, провозглашенной футуристами. Таким образом, и Малевич, и Лисицкий находятся в Новом мире, только каждый в своем.

Не возвращаясь к подробной аргументации этих положений, сделаем следующий шаг. Рассмотрим берлинскую рецепцию витебского супрематизма в работах Эль Лисицкого 1920-х гг. Здесь нас будут интересовать: «Сказ про два квадрата», фигурины «Победы над солнцем» и иллюстрации к сборнику В. Маяковского «Для голоса». Как нетрудно видеть, в центре нашего внимания оказывается имя и фигура Маяковского, чья «Трагедия», напомним, была поставлена вместе с «Победой над солнцем» в 1913 г. А в «Победе», как мы помним, на костюме одного из героев впервые появился «Черный квадрат». Следовательно, в определенном смысле в послевоенном Берлине 1923 г. восстановилась ситуация Петербурга последнего предвоенного года.

Начнем с работы Эль Лисицкого и Маяковского, опубликованной в Берлине «Государственным издательством РСФСР» в 1923 г.

Каждый, кто видел эту книгу, помнит ее странноватую двойственность: конструктивистские иллюстрации к стихам Маяковского на полосах и разворотах книги и откровенно супрематические значки на «клавишах», должны символизировать этими значками соответствующие стихотворения, заменяя традиционное содержание. Разумеется, можно, не долго думая, решить, что раз книга предназначена «для голоса», то «клавиши» должны обозначать «музыкальное» сопровождение. Что-то вроде «для голоса с фортепьяно», если не с аккордеоном. Однако остановиться на подобном рассуждении мешает тот факт, что «супрематическое сопровождение» никак не заменяет собственно содержания книги. Ведь ряд названий стихотворений Маяковского даются действительно полностью, некоторые – сокращенно, а остальные вообще точно на клапанах, призванных, по-видимому, конструктивно заменить традиционное содержание книги, не названы. Вместо этого используется то слово, которое, по мнению Эль-Лисицкого, больше подходит для очередной «клавиши».

Все это заставляет нас считать «аккомпанемент» самостоятельным произведением художника на темы Маяковского, но в своей собственной идеологической системе. А точные названия стихов Маяковского даны как раз на конструктивистских иллюстративных полосах и разворотах, часто являясь элементами иллюстрации.

Сказанное позволяет нам попытаться прочесть текст «клавиш» и вербальный, и иконический как единый текст. Или, говоря в терминах «для голоса и фортепьяно», «исполнить» и осмыслить аккомпанемент отдельно. А вербально-иконическому подходу ни в коей мере не мешает предположение, что один «аккомпанемент» исполняют несколько «клавишных инструментов».

Пройдем все «клавиши» по порядку.

Итак, первое стихотворение символизирует слово «марш» и черный круг, в то время как это «Левый марш». Второй значок красный прямоугольник с надписью, соответствующей названию стихотворения Маяковского «Наш марш». И здесь читателя ожидает сюрприз. Перед текстом стихотворения большую часть полосы занимает Красный квадрат с подписью Б о Й и Б е Й. Эти два слога и их графическое

исполнение явно отсылают к «Сказу про два квадрата», хотя слова «бей бой» есть в стихах Маяковского. Или напоминает «Красным клином белых бей», впрочем, к нему же отсылает и черно-белый знак на контртителе «Для голоса»¹.

Следующее стихотворение «Мой май» символизируется маленьким вертикальным прямоугольником с правильным названием стихотворения. Сам прямоугольник, видимо, должен изображать римскую единицу. В любом случае символика единицы гарантируется тем, что Май бывает у коммунистов только Первомаем. Интересно, что предыдущая подпись под скрытым от «слушателя» аккомпанементом красного квадрата переведена в конструктивистский регистр в слогах Мой и Май.

Затем следует стихотворение «Сволочи», изобразительный код которого требует наиболее подробного рассмотрения. С одной стороны, это плакатного типа изображение символов трех столиц – Лондона, Парижа и Берлина (отличие от двух предыдущих названий столицы Германии – готический шрифт). Символы городов представляют собой красный свет светофора, долженствующий символизировать отказ от оказания помощи голодающим Поволжья. Затем – игра в слова: СаМаРа, СМР:А (типа *Смрад), наконец, – крик А А А в сочетании с тремя черепами. Достаточно понятно, что черный цвет символизирует здесь смерть, а красный жизнь. Да и слово «сволочь» имеет в виду исторически «сволакивание трупов». Правда, красные круги в символах столиц нарисованы как красный круг, белая полоска, тонкий контурный круг, а в «клавишном» значке мы видим тот же прямоугольничек, что в предыдущем стихотворении. Только стоит он не вертикально, а ближе к левому нижнему углу «клавиши» и под 45 градусов, закрывая меньший, чем в «Марше» красный круг, и цвет у прямоугольника не красный, а черный. А в «Марше», напомним, черным был сам круг.

Подведем теперь некоторые итоги прочитанного и «прослушанного». Первый черный кружок обозначал что-то «не наше», какой-то «*Не наш* марш», хотя и названный в итоге на картинке «Левым». Слова же «Наш марш» относятся явно к чему-то «нашему», а не просто «левому», и обозначены «положительным» красным цветом. Большой «Наш марш» превращается в небольшой, но «*МОЙ* май», естественно, красный. И именно «нас», красных, придавливают падающий черный прямоугольник «сволочей».

И если бы у нас не было следующего хода Эль-Лисицкого, мы бы могли сказать, что ничего специфически супрематического во всей этой игре нет. Однако следующее стихотворение называется на «клавиатуре» «интернационал» и обозначено оно тремя красными квадратами. Скажем сразу, это даже поболее, чем известные нам «Два квадрата», кстати, красный и черный. Следовательно, черный квадрат в этой системе имеет явно отрицательные коннотации. А здесь стихотворение очевидным образом названное «Третий Интернационал», называется одним словом «интернационал», но сопровождается тремя красными квадратами, стоящими в ряд. Напомним, что до двух черных квадратов Малевича, висевших в ряд на плоской стене Русского музея, было еще очень далеко.

Итак, следуя логике «аккомпанемента», мы дошли до победы трех красных Квадратов.

Следовательно, Эль Лисицкий продолжает размышлять о своем времени во вполне супрематических терминах и символах.

¹ Вообще говоря, соотношение красно-черного Уновисовского плаката Эль-Лисицкого 1921 г. «Красным клином белых бей» необходимо соотносить с семантикой черно-белого знака на втором титуле «Для голоса». Это предмет специальной работы.

Теперь у нас появляется возможность проверить все сказанное о мировой политике на примере символики искусства. Ведь за Третьим интернационалом следует снова тройной цикл, который, на наш взгляд, вновь дает нам эсхатологическую вариацию, раскрывающую понимание Эль Лисицким супрематической символики. На следующей «клавише» читаем «Армии искусств» и видим красный круг с белой точкой посередине. Понятно, что это известный «Приказ (№ 1 – Л.К.) по армии искусств», однако для Эль Лисицкого важно эту единицу скрыть, ведь следующее сочинение Маяковского – снова Приказ по той же армии, только с символическим № 2. Тем интереснее его символика – это красный крест, то есть символ Второго Завета, христианского или Нового. При этом, задав в иллюстрации Первого Приказа фонетическую тему, Эль Лисицкий для изображения звуков, отображаемых «хорошими буквами Эр, Ша, Ща», предлагает конструкцию, напоминающую технологию изготовления партитур Шенбергом. Только вместо нотных полосок мы видим полосы «фонетические», а при изображении «Ш» используется символика римской тройки из «III Интернационала». Говоря музыкальными терминами, возникает лейтмотив сочинения.

И лишь под всей этой конструкцией мы видим знакомый супрематический знак: красная полоска, чуть сдвинутая относительно середины черного тонкого отрезка. При этом юмор не покидает Эль Лисицкого. На полосном вступлении к «Приказу № 2» мы видим два креста: один красный, на который указывает рука черного цвета, такая же точно, которая указывала «Сволочам» из западных столиц на голод в Поволжье. И второй крест, стоящий как знак умножения, то есть под тем же углом, что черный прямоугольник, прижимающий красный круг в том же стихотворении, но на «клавише». А черно-красная супрематическая конструкция использована для сопровождения указания направления руки и разложена на две планки креста. В любом случае, если отвлечься от сопоставительного анализа основных полос и «клавиш», нет никаких сомнений в том, что красный супрематический крест означает то, что он должен означать, применительно к смыслу цифры 2. Напомним, что Илья Чашник, изготовивший объект в виде черной книги типа Библии с супрематическим крестом наверху, символизирующим два завета, заслужил похвалу Малевича за остановку прогресса. А Эль Лисицкий, как мы знаем, мечтая о Новом Завете в иудейской перспективе, делал то, что с христианской точки зрения выходило за пределы дозволенного. И все же третий крест поставлен так, что он означает в изложенной перспективе невозможный крест смерти, а не крест Третьего Завета вечной жизни и Святого Духа. Здесь Эль Лисицкий вновь продемонстрировал глубинное понимание позиции своего коллеги и «остановил» буржуазный «прогресс».

Наконец, если совместить смысл трех красных квадратов и III Интернационала, то мы приходим к выводу о том, что за III Интернационалом должен по логике приказов по армии искусства следовать Интернационал искусства. Однако четвертый интернационал в 1922 г. еще никто не предсказывал. А троцкистский Интернационал получил номер – 3 ½. Следовательно, мы вновь приходим к проблеме четвертого Завета, который по-христиански и назвать трудно. Однако, если вернуться к нашей идее о том, что иудею Эль Лисицкому было абсолютно все равно, где и с какой стороны находится ручной тфилин, а «запасной» головной тфилин позволял изобразить будущий иудейский приход Машиаха, как чаемый Второй Завет после Синая, то с «христианской» точки зрения, мы получали как раз Четвертый Завет. Однако его менее всего боялся сам Эль Лисицкий, который даже сумел этот завет определить в своем тексте «Супрематизм миростроительства» из АЛЬМАНАХА Уновиса № 1. Первым Заветом там был Завет с Богом Отцом, вторым – Завет с Богом Сыном, затем – Завет

Коммунистический и, наконец, супрематизм и коммунизм должны были разойтись после вывода человечества из-под владычества труда (а это цитата из песни «Красное знамя» «Долой тиранов прочь оковы/ Не нужны цепи рабских пут / Мы к счастью путь укажем новый / Владыкой мира будет труд»), возникнет Завет супрематический.

Поэтому и вопросительный знак, призванный символизировать смысл вопроса в стихотворении о ноктюрне «на флейте водосточных труб» выражен как «А Вы?». Не соотнося это с содержанием стихотворения, а связав этот вопрос с последовательностью предыдущих знаков и символов, мы можем сделать вывод о том, что Эль Лисицкий почти в духе авангардных манифестов спрашивает читателя, готов ли он к участию в Новом мире в новом Интернационале искусств, наследующем Революции Духа?

Таким образом, практически не остается сомнений в том, что супрематический «текст» Эль Лисицкий строит в рамках своего давнего диалога с Малевичем, начавшегося еще в Витебске.

Следующий клапан – «кадет» – вообще не имеет связи с названием стихотворения «Сказка о Красной Шапочке». Слово же «кадет» постоянно встречается в конечных слогах, в рифменных парах. При этом под полным названием стихотворения изображены три красных круга, а после черного слова «Сказка» слова «Красная Шапочка» написаны, естественно, красным. И еще большее значение для нас имеет буква «О», представляющая собой красное кольцо – то самое, которое находится, на первый взгляд, немотивированно на обложке книги в рамке из черного кольца. Теперь остается сопоставить три черных полосы на обложке и с тремя квадратами «Третьего Интернационала» и с тремя кружками красного цвета под заголовком интересующего нас стихотворения, чтобы понять, что случайных элементов в книге «Для голоса» нет. И это настойчивое повторение то трех полосок, то трех кружков, то трех колец, то трех квадратиков, на наш взгляд, демонстрирует эсхатологический смысл супрематической составляющей оформления книги Маяковского «Для голоса».

К такого же рода пространственно-графическим экспериментам относится и шапка, надетая на кадета. Шапка похожа на кораблик, который как бы «предсказывает» последующую «военно-морскую любовь». Однако в плане прямоугольник-цилиндр и стоящая на малом основании трапеция – края шляпы, загнутые вверх – дают как раз круг и широкое кольцо с кольцом меньшим. Но это в несколько иной цветовой гамме те самые три круга, что изображены на обложке книги с ее тремя черными косыми полосками.

Теперь обратимся к клапану и увидим на нем два следующих друг за другом красных прямоугольника – побольше и поменьше. Помимо того, что два супрематических знака очевидным образом манифестируют принадлежность «кадета» миру безо всякой революции духа, последовательность двух прямоугольников отражает и содержание стихотворения, где написано: «Жил припеваючи за кадетом кадет, и кадетов отец, и кадетов дед». Так что два прямоугольника являют собой знак двух поколений кадета. Теперь отвлечемся от стихов и вернемся к «аккомпанементу». Рассказ о том, как волки «освеживали» кадета, продолжается текстом «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала безо всякого ума. Старая, но полезная история».

На первый взгляд, изображение двух красных кругов интерпретируется с трудом. Однако рассказ о том, как будто Троцкий с Лениным куда-то бежали на аэроплане, с одной стороны, и итоговое возвращение «бабы» «из рая» Врангеля в рай РСФСР, с другой стороны, заставляет счесть два красных круга символами земного рая в реальной и земной РСФСР. Ведь кума, поверившая Врангелю, никак не может оказаться в мире даже не просто революции, но революции Духа, которая бы манифестиро-

валась тремя кружками или квадратами. Однако учтем и излюбленный прием Эль Лисицкого, который всегда учитывает переход от клапана-клавиши к содержанию следующего стихотворения, наряду с изобразительными рифмами к симметрично расположенным стихам книги «Для голоса». Так, описанные нами два красных кружка являют собой иллюстрацию к «Военно-морской любви», следующей за «бабой», где находим: «Вдруг прожектор, вздев на нос очки, / Впился в спину миноносочки». В итоге, миноносец задевает ребро миноносочки и миноносочка остается вдовой. Следовательно в антимире сборника «Для голоса» происходит забавное событие: противоестественная связь миноносца и миноносицы заканчивается прямо обратно грехопадению, где Всевышний сделал будущую соблазнительницу Адама из его ребра. Здесь же железное ребро «миноносной» анти-Евы оказывается убийственным. Не исключено, что из мира Третьего или даже Четвертого Завета это выглядит именно так. При этом мы не знаем, о чем думал Маяковский в 1915 г., когда явно в связи с Первой мировой войной сочинял свое стихотворение для «Нового Сатирикона» (кроме того, нам не конца ясна конструкция «миноносочки»). Однако Эль Лисицкий играет в свою игру: и клапан с вертикальным прямоугольником красного цвета, обозначающим, очевидно, жизнь, стоит на черном горизонтальном прямоугольнике, должном изобразить утонувший миноносец.

Однако клапаны «Для голоса» продолжают играть свою тему. И следующий клапан дает нам после слова «любовь» – «к лошадям». То есть опять намек на противоестественность очередной любви. Хотя, разумеется, стихотворение, о котором идет речь, к любви отношения не имеет и называется «Хорошее отношение к лошадям». Но, как это иногда случается, аккомпанемент «заглушает» голос и слышен сам по себе.

Поэтому понятно, что и две полоски будут располагаться под углом в 45° к полосе. Хотя, если речь идет о реальной жизни, красная полоска будет располагаться над черной.

Последнее слово на клапанах – «солнце». И здесь нетрудно догадаться, что речь будет идти о «Необычайнейшем приключении, бывшем со мной и с Владимиром Маяковским на даче...». Казалось бы, надо просто изобразить, пришедшее к поэту Светило, и дело сделано, да и книга закончена. Однако Эль Лисицкий вместо круглого солнца изображает свой красный квадрат, который в «аккомпанементе» четко противостоит черному кругу первого стихотворения. И этот ход художника мог бы просто объясняться построением симметричной картины – противоположности черного круга красному квадрату. Мешает этому, однако, как раз огромный полосный красный круг, скрытый внутри иллюстрации. С такого рода приемом мы уже встречались, когда анализировали изображение также скрытого красного квадрата в «Нашем марше». Там наряду с красным прямоугольником на клапане мы видим две – красную и черную – полоски на поле со стихотворным текстом – тем самым, который отзовется в клапане к «Хорошему отношению к лошадям» и в продолжающем его красном квадрате «Солнца» в «Необычайнейшем приключении».

Если же теперь отбросить черный круг, как «не наш марш», противостоящий «нашему» красному «маршу», то скрытый красный квадрат окажется «рифмой» к последнему, несколько неожиданному для непосвященных, квадратику «солнца», изображенному на клапане. В этом случае симметрия приведет к тому, что посредине клавиатуры окажется не красный крест, а красный крест и вопросительный знак. С теми смыслами, которые мы описали ранее.

Теперь вернемся к нашей трактовке «Черного квадрата» и черного креста. Как мы писали ранее, черный крест без особого труда появляется при развертке черного ку-

ба-тфилина, символизируя совмещение двух Заветов – Нового и Ветхого. При этом, если учесть, что в тфиллин куб стоит на квадрате, то белого центра не будет. И мы получим дальнейшее развитие малевичского символа. Однако Эль Лисицкий постоянно противопоставлял свои произведения квадратам и супрематизму Малевича. Поэтому и в «Для голоса» красный крест противопоставлен кресту черному. Развитие этих образов ждет нас в «Сказе про два квадрата», где красные квадраты победят черных собратьев. Мотивы же фигурин берлинской «Победы над солнцем» находятся на титуле «Для голоса», завершая цитатный ряд оформления книги художника и поэта. Кстати, вопрос о том, как изображают при помощи красных и черных квадратов луну и солнце, К. Малевич и Эль-Лисицкий, и какую символику они при этом имеют в виду, также не тривиален и может быть разрешен лишь при системном анализе берлинских работ Эль Лисицкого, «прототипами» которых стали творения Малевича. Однако это уже тема следующей работы об осмыслении Эль Лисицким в Берлине супрематизма Малевича, долгие годы не отпускавшего двух художников.

Литература

1. *Кацис, Л.* «Ягвизм» Эль-Лисицкого и «моисеизм» К. Малевича / Л. Кацис // Messianic Ideas in Jewish and Slavic Cultures. Jews and Slaves. Jerusalem–Sofia, 2006. Vol. 18.
2. *Кацис, Л.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи / Л. Кацис. 2-е изд., доп. М., 2004.
3. *Кацис, Л.* Идеология витебского Уновиса, Иерусалимский Храм и Талмуд (квадраты К.С. Малевича и Эль-Лисицкого) / Л. Кацис // Quadrivium. Festschrift in Honor of Professor Wolf Moskovich. Jerusalem, 2006.
4. *Кацис, Л.* Прологомены к теологии Обэриу (Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа) / Л. Кацис // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЕЛАРУСИ 1920–1930-х гг. ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ И СОХРАНЕНИЯ

Е. Морозов

Институт искусствоведения, этнографии и фольклора
Национальной академии наук Беларуси (Минск)

Сегодня, по прошествии уже практически века, архитектурное наследие авангарда 20-х гг. XX в. вызывает значительный интерес у историков архитектуры стран Европы. Наиболее значимые постройки того периода описываются, исследуются и берутся под государственную охрану, становясь частью национального культурного наследия. К сожалению, в Беларуси все еще сохраняется мнение о вторичности отечественной архитектуры, которое было в значительной степени вызвано отсутствием исследований и публикаций на эту тему. В действительности же стилевые черты, витавшие в европейской культуре тех лет, воплотились и в постройках на территории современной Беларуси. Характерно также, что авангардные течения нашли своё отражение в архитектуре как западных, так и восточных регионов, несмотря на то, что в те годы (1920–1930-е гг.) территория современной Беларуси входила в состав Советской Беларуси и Второй Речи Посполитой – государств с совершенно различными экономическими и политическими системами.

Для обозначения новаторских течений в европейской архитектуре 1920-х гг. используется масса различных терминов: модернизм, авангард, конструктивизм, современное движение, интернациональный стиль и т.д. В искусствоведческой литературе, главным образом французской, итальянской, голландской и немецкой чаще всего применяется термин «функционализм». Использование выглядит наиболее удачным, так как, во-первых, он отражает формальные качества архитектуры, определяя принцип, по которому преимущественно организовывалась архитектурная форма тех лет. Во-вторых, этот принцип не противоречит творческим доктринам лидеров отдельных архитектурных течений. Для «позднего конструктивизма» функциональный принцип стал идейным стержнем [6, с. 512], а за произведениями западноевропейских школ этот термин уже давно закрепился в искусствоведении.

На территории, находившейся в то время в границах Второй Речи Посполитой, постройки функционализма можно датировать серединой 30-х гг. XX в. Объясняется это тем, что западные белорусские регионы (в польской культуре называемые Восточными окраинами) в те годы представляли из себя относительно слабо экономически развитый регион, фактически лишенный крупных строительных инвестиций. Формы современной архитектуры тех лет в основном проявились в архитектуре особняков для имущих слоев. В западных регионах Беларуси к ним в первую очередь относились государственные чиновники. Именно для этой относительно процветающей прослойки общества архитекторами создавались односемейные городские дома, повторяющие рафинированные формы загородных вилл политической, артистической и финансовой элиты, выполненных в стиле европейского функционализма и Арт Деко.

Стилистические особенности архитектуры этих особняков иллюстрируют слова российского историка архитектуры В.Л. Хайта, который отмечал: «Утопии новаторов 1920-х гг. не могли быть, и не были осуществлены. Вместе с тем их формальные приемы, хотя и не сразу, были ассимилированы господствующей культурой, коммерциализировались и превратились в элементы, а затем и символы истеблишмента» [4, с. 175].

Для определения стилистических особенностей этих особняков подходит термин направление «люкс» (*nurt luksusowy*), который предложил польский исследователь Т.С. Ярошевский, определяя им «солидную архитектуру, очень высокого строительного стандарта, отмеченную тщательной обработкой каждой детали, оснащенную новейшим техническим оборудованием, обеспечивающую приятную жизнь и самый высокий комфорт обитателю» [7, с. 273]. Впоследствии, войдя в искусствоведческий обиход в Польше, термин направление «люкс» стал пониматься шире, сегодня им принято определять позднюю фазу развития стиля функционализма (модернизма), ограниченную периодом 1933–1939-х гг. [9, с. 38–40].

Широкое распространение направления «люкс» совпало с преодолением международного экономического кризиса. Возможно, поэтому в общественном сознании формы новой архитектуры связывались с шиком и элегантностью, с развитием техники, обеспечивающей всевозможные удобства и необыкновенный комфорт жизни. Требования функциональности потеряли первоначальную декларативность манифеста, теперь функциональность и комфорт рассматривались и с бытовой, чисто житейской позиции. В особняке в Гродно (ул. Кирпичная, 10) внутренняя планировка обеспечивает значительно больший комфорт при сравнительно небольших размерах комнат. Прихожая, зал, жилые комнаты имеют удобные размеры, функционально связываются проходами и коридорами, в них удачно располагаются печи, а в цоколе здания размещается автомобильный гараж. В прихожей изначально предусмотрено место для одежды, для чего окна расположены под потолком, прямо над вешалками и полками. Участок земли, на котором стоит особняк, имеет довольно большой уклон. Для удобства жильцов архитектор запроектировал ступени, а также подпорные стенки, поддерживающие террасы с газонами и цветниками. Сами эти элементы обладают несомненной эстетической ценностью и, кроме того, выполнены из монолитного железобетона достаточно качественно, что позволило им сохраниться от разрушения в течение семидесяти лет.

Высококачественную отделку сохранил особняк в Гродно (ул. Ленина, 18). Штукатурка стен здесь, как и во многих постройках направления «люкс», выполнена с добавлением слюды, что придает ей определенный блеск при освещении прямыми солнечными лучами. Фундамент со стороны улицы отделан гранитными блоками. Примечательно решение проезда на участок – въездные ворота пристроены к дому, композиционно объединены с ним и воспринимаются как единое целое. Сущность направления «люкс» также раскрывает особняк в Кобрине (ул. Суворова, 4), в котором вдоль одной из стен размещена клумба, сознательно включенная в архитектуру здания, построенная из того же, что и цоколь, материала.

Развитие новых идей в искусстве и архитектуре происходит в крупных городах, высших учебных заведениях, где сосредоточиваются значительные творческие силы, идет процесс разработки форм нового стиля, дискуссии и активный культурный обмен. Подобная ситуация была характерна для формирования стиля функционализма, центрами развития которого на определенных этапах являлись различные европейские города. В их числе находится и белорусский город Витебск, который на короткий период (с 1918 по 1921 г.) стал, пожалуй, одним из самых значительных центров модернизма. Этот кратковременный период существования витебской художественной школы связан со всемирно известными именами художников М. Шагала, К. Малевича, архитектора Эль Лисицкого и их учеников.

Силами объединения УНОВИС в течение двух лет Витебск был превращен в полигон испытания эстетики супрематизма. Лозунги и супрематические росписи покрывали стены домов, интерьеры общественных зданий, а также витебские трамваи [1, с. 59–60]. В 1919–1920 гг. в Витебске был создан Музей современного искусства. К сожалению, реальных архитектурных построек, за исключением нескольких временных трибун, так и не было создано [1]. Сохранились лишь некоторые проекты, в том числе проект трибуны В.И. Ленина и эскизы росписи трамваев. Однако к 1923 г. почти все представители «нового искусства» покинули Витебск. Витебский художественно-практический институт был превращен в Витебский художественный техникум, где прочные позиции занял реалистический метод. Таким образом, не было преемственности Витебской школы, художественные и архитектурные принципы супрематизма, воплощавшиеся К.С. Малевичем, Эль Лисицким и их учениками, так и не оказали непосредственного влияния на белорусскую архитектуру. Временные трибуны и декорации были разобраны, росписи на стенах закрашены, основная масса учеников переехала в Санкт-Петербург (Ленинград), где возник «супрематический конструктивизм» [6, с. 537–541]. Уже в Петербурге К.С. Малевичем и его учениками из Витебска Н.М. Суетиным, И.Г. Чашником, Л.М. Хидекелем, Л.А. Юдиным были созданы гипсовые «архитектоны» – отвлеченные пространственные модели архитектуры будущего. А в 1926–1927 гг. супрематизм нашел воплощение в архитектуре клуба при стадионе КСИ (Красный спортивный интернационал) в Петербурге. Это здание, спроектированное А.С. Никольским вместе с Л.М. Хидекелем, не сохранилось до нашего времени.

Проникновение функционализма в конце 20-х гг. XX в. в архитектуру восточных регионов Беларуси происходит через непосредственное строительство зданий по проектам известных архитекторов Москвы и Ленинграда. Здесь следует упомянуть архитектора А.К. Бурова, построившего клуб пиццайов в Минске (1930 г.), петербургского архитектора А.А. Оля, выполнившего проект драматического театра в Бобруйске (1932 г.), молодых московских архитекторов Г.П. Гольца и М.П. Парусникова, спроектировавших здание Госбанка в Минске (1929 г.).

Выпускники центральных вузов СССР, которые приезжали как молодые специалисты в города восточных и западных белорусских регионов, развивали в своем творчестве воспринятые за годы обучения доктрины функционализма. Московский ВХУТЕИИ окончили А.П. Воинов, И.И. Володько, Г.Л. Лавров, Ленинградский инженерно-строительный институт – Н.Н. Маклецова.

В современную искусствоведческую практику введено представление о существовании в советском архитектурном авангарде школ рационализма и конструктивизма, которые различались теоретическими подходами к созданию формального языка архитектуры. Основу конструктивизма составляло следование логике конструкции зданий, в рамках же рационализма на первый план выдвигалось понятие пространства, изучаемого на основании закономерностей психофизического восприятия, а конструкция признавалась вторичной.

Наверное, одним из немногих реализованных проектов рационализма можно считать павильон торгового представительства СССР во Франции, построенный в 1929 г. По результатам конкурса, проведенного АСНОВА, был выбран проект молодого архитектора, выпускника ВХУТЕМАСА 1928 г., ученика Н.А. Ладовского – И.И. Володько. Впоследствии И.И. Володько, уроженец деревни Плебанцы Минского района, переехал в Минск, где в начале 30-х гг. XX в. работал архитектором в Белгоспроекте.

Наиболее примечательной постройкой И.И. Володько, в которой стилистика рационализма проявилась в большой степени, является павильон Белгоскино, возведенный в 1930 г. на Всебелорусской сельскохозяйственной выставке в Минске.

Композиция этого сравнительно небольшого здания построена на использовании двух групп прямоугольных объемов, ритмично восходящих к входной части. Такое активное применение в постройке «ритма», который становился основным выразительным свойством всей архитектурной композиции, роднило этот павильон с конкурсным проектом павильона архитектора Н.А. Ладовского и другими работами архитекторов-рационалистов на Международной выставке декоративных искусств в Париже. В первоначальном проекте минского павильона Белгоскино в низкой части предполагалось выполнить параллелепипеды поочередно сплошными и остекленными, что при реализации, по всей видимости, осуществить не удалось. Был несколько изменен рисунок и второй группы объемов, о чем свидетельствует фотография с натуры. Судя по тексту из путеводителя выставки, композиция павильона имела и символическое значение: «первая часть павильона – низшая – отвечает первому году пятилетки, вторая – высшая – второму и т. д.» [3, с. 19].

Довольно необычные объемно-пространственные решения отличали и другие павильоны выставки. Архитекторами выставки в литературных источниках указаны А.П. Воинов, И.И. Володько, Н. Гиляров, А.Н. Крылов, Г.Л. Лавров и др. [2, с. 51], на основании же архивных материалов можно утверждать, что И.И. Володько являлся автором главного павильона выставки [12]. О проектном замысле можно судить по опубликованному перспективному рисунку здания. Этот павильон был реализован частично и со многими изменениями, искажившими первоначальный облик. Характерной для рационализма чертой здесь следует считать стремление организовать пространство при помощи объемов корпусов, формы которых порой далеки от функционального предназначения. Так, абсолютно нефункциональны преувеличенные лестничные марши, а также металлическая ферма, переброшенная над главным входом на выставку. Примечательно, что именно от этих деталей и пришлось отказаться в реализованном варианте.

Характерный для зрелого конструктивизма павильонный принцип проектирования был последовательно воплощен в комплексе зданий университетского городка в Минске, наверное, самого первого объекта в белорусской архитектуре, выполненного в стиле конструктивизм. Общесоюзный конкурс проектов этого комплекса был проведен в 1926 г. В нем участвовали многие известные архитекторы тех лет. К реализации был принят проект архитекторов И. апорожца и Г.Л. Лаврова. Комплекс университета состоял из отдельных корпусов, отведенных для различных факультетов, расположенных среди зелени на довольно обширной площадке. Корпуса имели высоту двух–четырёх этажей, их композиция была подчинена внутренней планировке, основанной на функциональной логике. По фотографии 30-х гг. XX в. с макета можно судить о том, что в проекте предполагалось расширить площадку университетского городка в сторону железнодорожных путей, построить дополнительные учебные корпуса, жилые дома для работников.

Четкое разделение помещений на функциональные группы можно проследить и в первоначальном проекте Политехнического института, созданного архитектором Г.Л. Лавровым в 1930 г. [10]. Крылья этого здания расходились по трем направлениям от главного входа: слева располагался актовый зал, прямо и направо – кабинеты и классы. По крытому переходу на уровне второго этажа, переброшенному над проездом, учебный корпус предполагалось соединить со студенческим общежитием. Примечательно то, что подобное решение повторяет композицию здания школы Баухауз в Дессау (1925–1926 гг.).

Для рабочих клубов, построенных при промышленных предприятиях в годы первой и второй пятилеток, также характерна свободная, подчеркнута функциональная планировка. В состав помещений этих зданий входили залы, фойе, классы для кружков с отдельным входом. Их сочетание создавало развитую пространственную композицию, причем все помещения имели естественное освещение, а их размеры жест-

ко ограничивались проектным заданием. Таковы клубы металлистов в Витебске (ул. Энгельса, 2), химиков в Борисове, бумажников в Добруше и так далее.

Конструктивизм в белорусской архитектуре не был копией какого-либо архитектурного стиля или прямым воплощением концепций своих теоретиков. Его специфика происходила из особенностей той экономической и административной модели, которая реализовывалась советской властью в середине 20–30-х гг. XX в. Особенность этой модели заключалась в государственном инвестировании строительства, жестком нормировании его стоимости и используемых материалов. В советском хозяйстве тех лет ощущался дефицит металла и бетона, производство рулонных изоляционных материалов для устройства плоских крыш не было налажено, а импорта строительных материалов практически не было. Кроме того, после гражданской войны и долгого периода экономической разрухи значительно снизилась квалификация архитекторов, инженеров и рабочих-строителей. Все это приводило к отказу от передовых строительных технологий, максимальному упрощению архитектурных решений и инженерных конструкций. На практике строительства эти требования сочетались с использованием форм и принципов конструктивизма, привнесенных молодыми специалистами, что приводило к выработке определенного архитектурного языка, для которого сегодня можно предложить термин «упрощенный конструктивизм».

Как иллюстрацию такой архитектуры можно привести здание бывшей школы в Минске (ул. Маяковского, 96). Эскизный проект 1933 года [11] уже изначально предполагал использование кирпичных несущих стен, деревянных перекрытий и высоких скатных крыш, в то же время предусматривались две открытые террасы, на одну предполагалось устроить выход из библиотеки, на другую – из спортивного зала. Однако уже на стадии проработки проекта террасы были ликвидированы [11]. Отказ от них, конечно же, повлиял и на стилистику здания, в котором к признакам стиля можно отнести лишь применение больших широких окон и отодвинутых вглубь простенков, имитирующих ленточное остекление. План здания причудливой распластанной формы, основанный на принципах функциональности и инсоляции, свидетельствует о принадлежности к стилю конструктивизма.

Можно привести много примеров «упрощенного конструктивизма», большинство этих зданий не имеют какой-либо эстетической ценности в глазах обывателей и даже архитекторов, в то же время их облик, пожалуй, является наиболее точным отражением эпохи.

Охрана архитектурного наследия понимается сегодня как сохранение артефакта, осколка культуры минувших лет, отражающего мировоззрение, уровень развития технической мысли и т.д. В этой связи часто проводимая модернизация зданий 1920–1930-х годов, которую сегодня многие воспринимают как реставрацию, выглядит неубедительной. Можно привести множество примеров замены аутентичной оконной столярки на современные пластиковые стеклопакеты, использования яркой металлочерепицы и касочных отделочных материалов. Эта проблема, можно сказать, актуальна не только для Беларуси, но и для других европейских стран. Следует отметить, что наиболее характерные здания 20-х – начала 30-х гг. XX в. сегодня требуют столь же тщательной реставрации, как и памятники глубокой древности. Можно даже предположить, что сохранение архитектурного наследия функционализма даже несколько важнее, так как зачастую эти постройки сохраняют относительно аутентичный вид и существуют в характерном для них градостроительном окружении.

Постройки 20–30-х гг. XX в. вследствие бурных процессов урбанизации середины XX века сегодня очутились в центрах исторических городов, как впрочем, и памятники архитектуры других эпох. Современная реконструкция городской инфраструктуры представляет реальную угрозу их существованию, а также сохранению перво-

начального вида, что сегодня особенно заметно на примере города Гродно, где в 2006 году сильно пострадала жилая застройка 1930-х гг. на улице Горького.

Таким образом, особенности архитектурного наследия функционализма 20–30-х гг. XX в. в Беларуси проявились в направлении «люкс» и «упрощённом» конструктивизме. Мероприятия по охране памятников архитектуры тех лет должны учитывать эти особенности, которые проявились не только в архитектурных формах, но и в характерных строительных и отделочных материалах.

Литература

1. Витебск: классика и авангард: История Витеб. художеств. училища в док. Гос. арх. Витеб. обл. (1918–1923) / Отд. по арх. и делопроизводству Витеб. облисполкома. Витебск: Обл. тип., 2004. 293 с.
2. *Воинов, А.А.* История архитектуры Белоруссии: Советский период: учеб. пособие / А.А. Воинов; науч ред. В.А. Чантурия. Минск: Выш. шк., 1975. 217 с.
3. *Сяргейчык, П.* Як трэба аглядаць выстаўку / П. Сяргейчык. – Мн.: Выданьне Менгарсавету і рэд газ Рабочій. - 109 с.
4. *Хайт, В.Л.* Об архитектуре, ее истории и проблемах / В.Л. Хайт. М.: Едиториал УРСС, 2003. 456 с.
5. *Фрэмpton, К.* Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / К. Фрэмpton; пер. с англ. Е.А. Дубченко; под ред. В.Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1990. 535 с.
6. *Хан-Магомедов, С.О.* Архитектура советского авангарда: в 2 кн. / С.О. Хан-Магомедов. М.: Стройиздат, 1996–2001. Кн.1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. 709 с.
7. *Jaroszewski, T.S.* Od klasycyzmu do nowoczesności: O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku / T.S. Jaroszewski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. 340 s.
8. *Jaroszewski, T.S.* Od klasycyzmu do nowoczesności: O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku / T.S. Jaroszewski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. 340 s.
9. *Sołtysik, M.J.* Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego / M.J. Sołtysik. Gdynia: Alter Ego, 2003. 259 s.
10. Государственный архив Минской области. Фонд 351. Оп. 2. Д. 21.
11. Государственный архив Минской области. Фонд 351. Оп. 2. Д. 61.
12. Государственный архив научно-технической документации. Фонд 105. Оп. 1. Д. 35.

FROM ST. PETERSBURG TO BERLIN: ROUTES OF AVANT-GARDE INFLUENCES IN LATVIAN THINKING ON (NATIONAL) ART (1910–1925)

S. Peļše,

Institute of Art History, Latvian Academy of Art

First it seems appropriate to clarify the terminological issue related to avant-garde and modernism in the context of Latvian art and theory. It has long been common to identify avant-garde with the revolutionary, even anarchic element (whatever formal means may be used) in art and culture, often opposed to modernism as an institutionalised, even reactionary practice closely linked to abstract idioms of expression. However, speaking about the first decades of the 20th century in Latvia, the terminological question is rather that of the scholar's individual choice or preference. There are some reasons that might endorse the term «modernism» to a greater degree. The formal innovations (attempts to distort, abstract and simplify the image) always have been somewhat marginal and short-lived (restricted to the early 1920s and resurfacing since the 1970s) in comparison with the mainstream practice of more or less accurate Realist approach. Although avant-garde influences never became «official» enough to be called «modernism» in the sense of the ruling cultural ideology, Latvian art, like other provincial schools, featured a quite reserved attitude towards most radical tendencies (like abstraction or Dada), instead striving for «a harmonious formalism» [6, p. 121] with classical overtones that seem more corresponding with «modernism» than «avant-garde» terminology. The term «Classical Modernism» adapted from the German art history literature has also turned very useful to structure the local art scene according to some dominant trends, like Expressionism, Cubism, Constructivism, Futurism, New Objectivity; an excellent example of this approach is the recent monograph by art historian Dace Lambergā [11]. At the same time, the broader definition of avant-garde artists as being «ahead of their time or in the vanguard of artistic, and usually, political change» [3, p. 328] may fit the purpose of the present article as well, especially if related to the early and most pronounced phase of transformative processes. (Whether artistic phenomena since the mid-1920s could be treated as a «classicalised» or Neo-Realist modernism or «modernised» realism is an open question in most cases).

Russian and German national schools were important factors in the training of first professional artists of Latvian origin already before any avant-garde trends appeared on the art scene – Latvian Academy of Art was founded only in 1919 and opened in 1921, so since the late 19th century it was common for Latvians to study at St. Petersburg Academy of Art, acquiring a set of academic and Realist skills enriched by Impressionist, Symbolist, etc. influences. In the field of theoretical ideas German sources of art literature were more important; so the artist Janis Rozentāls, the most prolific and competent theorist of the early 20th century, complemented his articles with excerpts from several authors popular at the time (Richard Muther, Kurt Mūnzer etc.). However, the idea of «new art» current in the first decade of the 20th century did not go beyond the critique of academic and naturalist inertia to be replaced by emotionally interpreted, enriched and transformed impression of nature and the artist's nearest surroundings. More radical European turns in the creation and interpretation of art were sometimes echoed in newspaper publications, like in sculptor Gustavs Šķīlteris critical reflections on such latest artistic trends

as Cubism, Futurism or Expressionism, but they did not bring a real change in the overall Neo-Romanticist scene of thinking on art.

The situation started to develop in the 2nd decade of the 20th century. Avant-garde impacts upon Latvian artists, who were most often the first theorists and critics of visual art as well, came from a variety of sources. It has been established that French phenomena, especially late Cubism and Purism in the early 1920s, played a major role in shaping the concept of new art that would be both national and modern. Neither German Expressionism nor Russian radical Suprematism or Constructivism could stand as models for this purpose, not least because of historical reasons. The nearest regions of influence, associated with the German landed gentry and Russian tsarist rule, were treated with suspicion in the newly founded (1918) independent state.

However, the first most radical reassessment of both German and Russian academic and turn-of-the-century traditions had paradoxically originated from the Eastern links. Volde-mārs Matvejs (1877–1914), internationally better known as Vladimir Markov, a crucial figure in the St. Petersburg artists' group «The Union of Youth», could be said to lay the foundations for what became the main cluster of ideas upheld by the Riga Artists' Group – the most pronounced propagators of local avant-garde with a classicised flavour in the inter-war period. Matvejs' works, especially *Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура* (Creative Principles in the Plastic Arts. Faktura) (Санкт-Петербург, 1914) and *Искусство негров* (Negro Art) (Петроград, 1919) invited to value the artist's attitude towards nature instead of accurate depiction and extol the elements of picture form (colour, texture, line, composition) and their «plastic values» which later became a theoretical basis for an up-to-date national art. However, firstly his ideas were not widely accepted in the educated circles of the Latvian public. In 1910 there was an exhibition of the «Union of Youth» in Riga; Matvejs' declaration of its principles in the article «The Russian Secession» was followed by the first local public discussion in the press on the relationships between art and reality, on what does it mean to «copy» or «study» nature and is it acceptable to give up fundamental principles of academic training system. Matvejs stated: «We do not paint nature but only our relationship to nature . . . we search only for beauty . . . skill is a cheap matter. Beauty is sensed most where skill is in an embryonic state» [13, p. 5–6]. Applied artist Jūlijs Madernieks, one of the most active art critics over several decades, approved of Matvejs' idea that nature should only be a point of departure, something to be «studied», not «copied». Madernieks' support for these statements reveals an important moment of continuity – allowing for a more free interpretation of nature, the next logical step taken by later innovators was to diminish radically nature's role and deform it to a much higher degree: «Matvejs' relations to the object as a starting point left the way open for a more intrinsic and non-objective art» [5, p. 63]. But several prominent local writers on art, mainly proponents of St. Petersburg-type academic realism, objected to Matvejs' stance as untenable and even harmful. So the graphic artist Rihards Zariņš complained that «the new artistic trend not just rejects but even hates studying nature.» [20, p. 6]. He admitted that Matvejs' ability to draw inspiration from the most insignificant subjects testify to his active imagination, still «imagination and compositional principles are two different things» [21, p. 1]. But Gustavs Šķilters, opposing Madernieks' attempts to draw the boundary between the copy and study of nature, identified these approaches: as no exhaustive, accurate copy is ever possible, «the representation of nature is already a subjective interpretation of it» [19, p. 5]. Stating that an accurate depiction is also an interpretation, he allowed the artist to choose the degree of abstraction (or degree of nature's transformation). In other words, the artist should have the right to stay with natural impressions, and Šķilters' opinion could be seen in the context of the 19th century scientific discoveries that art has nothing to offer in respect to how things «really are», dealing with appearances only. But this idea turned equally useful for departure from visual accuracy as well.

Although Matvejs' ideas and works in Latvia were little known and even less understood during his lifetime, his theoretical statements, especially «relationship to nature», were much read and reiterated later by almost all (not so many) writers on art supporting more advanced languages of artistic expression that opposed the officially backed naturalistic standards. For instance, artists Romans Suta and Uga Skulme who considered writing on art an important aspect of their creative careers, still in the 1930s wrote about the necessity to support more lasting, deeper plastic values and resist naturalistic imitation and empty mannerism of illusion-making, although they, as most artists, had already abandoned Cubist, Constructivist, Purist etc., experiments in favour of individual versions of painterly realism.

A more radical phase of avant-garde thought entering the local scene was represented by the versatile and prolific Latvian artist **Niklāvs Strunke** (1894–1966). His art is known by a peculiar blend of Cubist and Constructivist influences with a distinct leaning towards the Italian trend of *Pittura Metafisica*, unique in Latvian context, but his theory, largely preceding his artistic output, is not to be seen as significantly «embodied» in his works or «explaining» them. Strunke studied in St. Petersburg from 1909 to 1915 and clearly echoed Futurist ideas in his several passionate manuscripts (1917–1918). The most extensive essay titled «Content and Form» consists of short definition-type notes with numerous corrections and deals with the evolution of art, the role of traditions, assessment of particular trends, etc. A shorter and more accurate version titled «Painterly Form + Content» largely repeats the previous theses. Art's relativity and historical dimension was rather important for Strunke: «Each period has its own form + content» [15, p. 1]. Still he was not a consistent relativist as, for example, Alois Riegl who maintained that no epoch should be valued higher than another or designated as that of decline. Strunke went on to assert: «The period of quattrocento is primitive. . . . Renaissance period form + content burst with abundance», «Form and content of the Rococo period expresses spiritual bankruptcy – its content is tendentiously narrative, form is pretty but theatrical in its artificial emptiness» [15, p. 1]. Here one can sense a distant echo of the biological, cyclical conception begun in Giorgio Vasari's *The Lives of the Artists* when early Renaissance was likened to childhood, High Renaissance with full maturity and subsequent periods manifest an inevitable decline. Diversity in form and content derives «from the social and artistic prism through which one sees the Universe. The Universe provides content and it creates the necessary form. . . . A painting is a concretion where content highlights form and vice versa» [15, p. 1–2]. Strunke statements are rather close to Wassily Kandinsky's ideas found in his article «Content and Form»: «In art, form is invariably determined by content. And only that form is the right one which serves as the corresponding expression and materialisation of its content» [2, p. 19–20]. However, different nuances might be sensed as well – if Kandinsky continued that «Form is the material expression of abstract content» [2, p. 20], Strunke treated contemporary form as a kind of new realism corresponding or even imitating the present – speaking of the «split and broken» social and economic life, it becomes clear that «the broken, piercing content is expressed in split and sharp forms» [15, p. 3]. The centuries-old theory of art as representation was paradoxically used to defend formal innovations.

Campaigning against traditions and academies as the most harmful ballast for artistic development involved the typical Futurist contempt for historical and cultural heritage, relating it to death and destruction. Strunke repeated several times: «Present academies of art work in close contact with the 1st All-Latvian and other funeral offices. Offices bury the dead bodies, academies dig them up. Let the first world-wide crematory be created!» [16, p. 2, 14]. Here one can recall the «father» of Futurism Filippo Tommaso Marinetti's dictum in the Founding Manifesto of Futurism: «Set fire to the library shelves! Turn aside the canals to flood the museums! . . . Oh, the joy of seeing the glorious old canvases bobbing adrift on those waters discoloured and shredded!» [12, p. 148]. In the manuscript essay titled «Kas ir māksla?» («What is Art?») that also has been published with minor revisions and additions

[18], Strunke sang praises to the urban civilisation, saying that the new art expresses cannon and street noises and the motorcar's momentary movement's architectonic simplicity, adding that «art is the most subversive revolution and the most liberating freedom. Art is anarchy!» [17, p. 1]. Still later on he described the «new art» in a seemingly different tone: «It has its feet firmly attached to the ground, the 'real ground' – no astral images but the realism of our land is found there» [18, p. 54], stressing that «the new art is the triumphant conclusion of technical culture and simple man of the earth» [18, p. 54]. This might seem a contradiction and lack of clear thinking, but it is worth recalling that praise of «the man of the earth» was an important part of Futurism as much as it refuted Symbolist idealist metaphysics. Only later was the simple peasants' world outlook more or less sharply contrasted with the technical advances of modernity.

Looking for the genesis of Strunke's radical statements, one finds he had indeed met Marinetti and other Italian cultural figures but these contacts developed later, in 1923, when Strunke came to Italy for the first time to return many times later. (Since 1922 many Latvian artists had their first chances to visit Paris, Berlin, Rome etc. thanks to financial support available from the Latvian Culture Foundation). So the origins of the above-mentioned radical views are to be found in St. Petersburg where Strunke studied at the Royal School of the Society for Promotion of the Arts, Mikhail Bernstein's Art School, and Wassily Mate's studio (1909–1915). The late 1900s – early 1910s are also remarkable for the activities of local Russian Futurist groups visited by Marinetti in 1914. Similar statements are mentioned in the «Union of Youth» declaration from 1913, which criticised both the Realist heritage as espoused by the Wanderers, the group «World of Art» and other backward cultivators of «spiritual experiences», announcing: «We do not consider as an honourable task to convert ourselves into similar foolish ghosts from the past, fruitless fabrications of non-existent things. We do not strive for being remembered after death. There is enough devotion to cemeteries and the deceased» [22, p. 228].

Still there is more in Strunke's texts than historical relativism or simple calls for anarchy. After claiming that content and form of various historical periods differ radically, he repeated the already familiar idea that the artist's task is not the accurate perpetuation of reality because a photographer can do this better. Strunke asserted once more that «protocol-type real» images are the photographer's business because «the camera is more perfect than an academically trained eye» [16, p. 4]. Refuting this function of imitating nature, he assumed an analytical view of a picture's formal elements, generally corresponding to the specific modernist attitude with formalist overtones. According to Strunke, the «elements and means» of painting are: colour, colouring, texture, line, form-volume, composition-construction: «Colour is a material for painterly tasks; treatment of the colour on a flat surface is colouring; rendering of the structure of material and paint on the surface makes up texture; the outline of colours on the surface is line; volume of line, colour and texture creates form; the overall construction of colours, texture, lines and forms is composition» [16, p. 6]. In Russian avant-garde circles such definitions of particular formal elements and their relationships was not uncommon, pointing towards some sources of theoretical literature, probably familiar to Strunke from his stay in Russia. For example, the Russian Futurist David Burliuk included the following theses in his work titled *Cubism* (1912): «Painting is coloured space. Point, line, and surface are elements of spatial forms. The order in which they are placed arises from their genetic connection. The simplest element of space is the point. Its consequence is line. The consequence of line is surface. All spatial forms are reduced to these three elements. The direct consequence of line is plane» [2, p. 70].

Similar to Voldemārs Matvejs', Alexander Shevchenko's and other like-minded contemporaries' writings, Strunke's texts also feature «Oriental» perspective as an important factor for the genesis of new art, contrary to «linear-geometrical» element»: «Oriental perspective is not concerned with either linear or painterly recession; it attains the necessary illusion, creating and balancing contrasts, regardless of the European theoreticians' geometric realism» [16, p. 8]. Describing avant-garde trends – Cubism, Futurism, Suprematism – Strunke voiced the rather paradoxical

conclusion that Cubism is the greatest heir of academic art, of its «conclusions and expressions», at the same time stating that academic art is «shallow» but Cubism – «deeply intellectual». The key seems to be hidden in the popular Cubist sentence that «Impressionism abolished form – Cubism recovered and emphasised it» [16, p. 1]. Cubism continues academic traditions as far as it reacts against Impressionism's «formlessness», envisaging also the later re-establishment of classical traditions in the course of the 1920s that to a great extent flattened out opposition between academic and modernist art. Strunke's attitude towards Suprematism was ambivalent as well – on the one hand, it had brought painting to the absurd, disparaging everything except «non-objective colour construction». Nevertheless, Strunke asserted that «this way Suprematism provided a pure understanding of the value of a painterly element and undoubtedly singled out the undeniability of objective nature» [16, p. 11]. The above-mentioned «bringing painting to the absurd» was also conceived as a necessary extreme at a certain stage of development. Still Strunke's statements are but a fleeting phase in his long artistic career; after W W II he went to exile as many Latvians, and later wrote rather conservative remarks about the necessity to oppose the cosmopolitan modern art with Latvian national specificity derived from the peasant origins of most artists and corresponding Neo-Realist attitudes.

The writer, poet and theoretician **Andrejs Kurcijs** (1884–1959) is known in local thinking on art by his shortly but widely propagated theory of Activism as the chosen paradigm for national art. During the Soviet period he was always typified as «a representative of working class culture», author of poetry and stories as well as of leftist theoretical essays on theatre and literature easily adaptable to Marxist interpretation, but the phase of Activism was interpreted as a short-lived and formalist deviation from the «true course». Kurcijs may have been inspired to write his book *Aktīvā māksla (Active Art)* during his studies of philosophy and art theory at the Berlin University in 1922–1923. But he had received a serious background in classical philosophy before. Alongside medical studies and literary endeavours, Kurcijs also studied the works of Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Tolstoy, Marx and other major authorities of the 19th and 20th centuries. Already in 1917 he reflected on art's relationships to social issues and historical development, writing on proletarian art as a further development of qualities derived from the past: «That is why we should strengthen the most potent sprouts of today's art in order to cultivate the mighty baobab of democratic art that would shelter mankind in the future and satisfy its thirst for beauty» [10, p. 445]. An article from 1921 also features radical ideas of Proletcult-type collectivism: «The authoritative and individualist spirit is alien to the proletarian class. The proletarian class finds its power and freedom in collectivism. So the art of the future should be collective in its spirit» [8, p. 34]. Quite similar accounts on the collective creativity of the proletarian masses are found in the Russian «communist futurism», the so-called KOMFUT declaration that describes something of a transitional period between the apolitical pre-war avant-garde and post-war utilitarian Constructivism [7, p. 308].

Aktīvā māksla (Active Art) published in 1923 is one of the few avant-garde manifestos in Latvia focused on the principles of a certain movement and analysis of contemporary European and Latvian visual arts. Kurcijs was also the editor of the short-lived avant-garde magazine *Laikmets (Epoch)* published in Latvian in Berlin (four issues appeared in 1923). Even if Kurcijs was not a practising artist who could rely on his own creative experience, he nevertheless asserted that «Activism is most clearly manifested in contemporary fine arts, and that is why these branches of art are most helpful to elucidate the essence of active art» [9, p. 5]. Synthesis of classical philosophy with the avant-garde ideas «in the air» during the early 1920s has resulted in a rather difficult text with many outdated terms. The backbone of his arguments consists of peculiar definitions of what Activism is not, distinguishing it from formalism, meta-aestheticism, Cubism, Kantianism, naturalism, Romanticism, and blending together various terms from the visual arts and philosophy.

One of the most important aspects relates to relationships between Activism and formalism. Artistic form was for Kurcijs a sign of intellectual activity, contrary to the passivity of Naturalism and Impressionism: «The artist aspires to delve deeper into [art's] essence and finds in his art, a formal means of expression that can be absolutely free from naturalist conventions» [9, p. 19]. Kurcijs also quoted from the French Purist Amédée Ozenfant, suggesting, for example, not to look for gods or beautiful nudes in either Michelangelo's or Ingres' works but to see «peculiar formal achievements, excellent sources of inspiration for the human spirit» [9, p. 13]. Commenting on the role of Cubism, Kurcijs remarked: «The Cubist represents objects as they are, not in the naturalist vein but according to their visible and invisible formal laws. A table as it is. Nothing else. Not its surroundings, nothing related to that table, like impressions of lighting and colouring. He does not paint appearances but «things in themselves» True, one has to ask where a Cubist-Activist should stop, how far he should go away from Impressionism and Naturalism? Is it Cezanne's method or that of Corot, as many think today?» [9, p. 18]. The question of how far one should proceed along the path to abstraction brought by foreign influences seems to be one of the eternal questions for a small nation's cultural problems, equally hard to answer and to avoid. Although Kurcijs mentioned that Suprematists might be the most consistent on their way towards «things in themselves», he nevertheless considered their path as leading towards emptiness «from where there is no way back to life» [9, p. 18]. Typifying Suprematism as the extreme point of formalism and a symptom of its crisis, Kurcijs concluded that «chasing after elementary formal simplicity, it loses higher artistic mathematics. But without this higher mathematics in art, without *amor intellectualis* there is no art at all . . . form and formalism that is not inspired and cannot inspire, regardless of its appearances and the branch of art in which it appears, cannot create a living and contemporary artistic organism» [9, p. 7-8]. «Artistic mathematics» was clearly distinguished from philosophical rationalism and was described as an architectonic handling of form, whose foundations are «biological and social». This position was close to Le Corbusier's and Ozenfant's declaration of Purism published in the 4th issue of the journal *L'Esprit Nouveau* in 1920. Admitting that plastic art has to address itself to the senses, Purists stressed that «. . . there is no art worth having without this excitement of an intellectual order, of a mathematical order. . . .» [4, p. 238]. In Kurcijs' conception though, this «artistic mathematics» was opposed not to the senses or sensual perception but to «empty», «abstract» formalism. There is an unmistakable link with many later statements targeted against formalism, both by the local Latvian authoritarian regime and Soviet censorship. Of course, Kurcijs directed this criticism towards one particular avant-garde trend but the similarity of reasoning is obvious. Kurcijs proceeded: «Both Futurism and Suprematism are much concerned with movement and dynamics in general. But this movement is not **organised** (emphasis mine) as in the ancient classics and works by the present Constructivists, like those by Léger and Kārlis Zāle, but mechanical and cinematographic. . . . Non-objective construction thus turns into a superficial game» [9, p. 21]. Similar statements against Suprematism as an empty, schematic play with geometrical figures were voiced in the former Suprematist Ivan Puni's publication *Современная живопись* (*Contemporary Painting*, 1923) where he found Kasimir Malevich's works dominated by unorganised, fragmentary and cinematographic movement.

Although in Kurcijs' texts there are no direct references to the German literary trend from which the name might be taken, some of his statements correspond to some German authors' views on the nature of form and art's functions, for instance, writer Wilhelm Michel's dictum in his essay «Tathafte Form» («Active Form») that «form is the only thing that never dies. . . . Clear, lucid power and laws rule in it» [14, p. 150] directly coincides with Kurcijs' thesis that «great artworks are marvellous constructions of form. Form is what makes them immortal» [9, p. 19]. At the same time, he criticised formalism, aestheticism and art for art's sake as unacceptable and espoused a certain social pathos: «Activism

is borne by the social will» [9, p. 15]. This sort of active formalism or formalist activism was not unknown at the time; comparisons might be made also with the Hungarian Activism that matured in 1913–1915: «Has this art anything in common with the Art for Art's sake of bygone eras? Certainly not, since Activist Art is an expression of life raised to the *n*th power. . . . Does this art have a social relevance? . . . Art is a full expression of mankind, and it follows that the art of social mankind must be social» [1, p. 450].

If in the Soviet period Activism was seen as consisting of two incompatible parts – «formalist» and «revolutionary» elements of which only the second was praised as progressive, Kurcijs' theory, in fact, might reveal the initial stage of their inseparability. Looking at this work from the viewpoint of art theory, one could possibly bridge the divide between Activism's «formalist» and «revolutionary» nature. Later Kurcijs became a convinced Marxist (as shown by his works in literary theory: *Teātris (Theatre)*, 1925, and *Par mākslu (On Art)*, 1932) but he continued to support contemporary artistic language, for instance, in exhibition reviews, as the truest realism of the present. The illustrations of the book might convince that the chosen examples of «active» art might be quite dissimilar, starting from Van Gogh and Cezanne to Pablo Picasso, Fernand Léger, Juan Gris, Albert Gleizes, Carlo Carrà, Ivan Puni and young Latvian artists from their forefather Voldemārs Matvejs and radical geometrical experiments by Strunke or sculptor Kārlis Zāle to rather moderate simplification of form by the later famous master of lyrical landscapes Konrāds Ubāns. In short, Kurcijs' thought belongs to the early phase of theorising on national art – what is best and most «active» in our art should be regarded as national, not vice versa – promoting national themes or ethnographic derivations.

By the mid-1920s the concept of national art became increasingly related to classical and (in different senses) retrospective idioms, but avant-garde ideas – linked to the destructive Communist revolution. For the few local Marxist authors, however, the same experiments of form signalled the decadence of bourgeois society, regardless of the avant-garde's social aspirations. On the one hand, radical campaigning against traditions was but a brief episode in Latvian thinking on art; on the other, moderate interpretations of innovative ideas from the 1910s and early 1920s survived in the emphasis on picture's formal qualities and gradually revived during the late Soviet era.

Bibliography

1. *Benson, T., and E. Forgacs, eds., Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930, The MIT Press, 2002.*
2. *Bowlit, J.E., ed. a. transl., Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934, Thames and Hudson, 1991.*
3. *Fernie, E., sel. and com., Art History and its Methods, London, Phaidon, 1998.*
4. *Jeanneret, Ch. E. (Le Corbusier), and A. Ozenfant, «Purism,» 1920, in: Ch. Harrison and P. Wood, eds., Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1995.*
5. *Howard, J., The Union of Youth: An Artists' Society of the Russian Avant-Garde, Manchester, Manchester University Press, 1992.*
6. *Kļaviņš, E. Unconceived Element of National Identity: Latvian Visual Arts in the 1920s and 1930s // J. Mulevičiūtė, ed., Modernity and Identity: Art in 1918–1940, Vilnius, Kultūros ir meno institutas, 2000.*
7. *KOMFUT. 1919. «Programme Declaration», 1919, in: Ch. Harrison and P. Wood, eds., Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1995.*
8. *Kurcijs, A. Par nākotnes mākslas virzienu («On the Direction of the Future Art»), Produkts, 1921. № 2.*
9. *Kurcijs, A. Aktīvā māksla (Active Art), Potsdama, Laikmets, 1923.*
10. *Kurcijs, A. Kopoti raksti: 5. sējums (Collected Works: Vol. 5), ed. by J. Čākurs, Rīga, Liesma, 1982.*

11. *Lamberg, D.* Klasiskais modernisms: Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā (Classical Modernism: Early 20th Century Latvian Painting), Rīga, Neputns, 2004.

12. *Marinetti, F.T.* The Foundation and Manifesto of Futurism, 1909 // Ch. Harrison and P. Wood, eds., *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1995.

13. *Matvejs, V.* Krievu secesija («Russian Secession») // *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910. № 160.

14. *Michel, W.*, 1920. Tathafta Form, 1920 // *Rothe, W.*, Hrsg., *Der Aktivismus 1915–1920*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.

15. *Strunke, N.* Glezneciskā forma + saturs («Painterly Form + Content»), 1917–1918, Alberts Prande's collection., Latvian Academic Library, Dept. of Manuscripts and Rare Books, inv. No. R.K. 2568.

16. *Strunke, N.* Saturs un forma («Content and Form»), 1917–1918, Alberts Prande's collection., Latvian Academic Library, Dept. of Manuscripts and Rare Books, inv. No. R.K. 2568.

17. *Strunke, N.* Kas ir māksla («What is Art»), 1917–1918, Alberts Prande's collection., Latvian Academic Library, Dept. of Manuscripts and Rare Books., inv. No. R.K. 2568.

18. *Strunke, N.* Jaunā māksla («The New Art») // *Taurētājs*. 1919. № 1/2.

19. *Šķilters, G.* Par mākslas kritiku («On Art Criticism») // *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910. № 213.

20. *Zariņš, R.* Mākslas kritikas lietā («On the Issue of Art Criticism») // *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910. № 206.

21. *Zariņš, R.* Par mākslas kritiku («On Art Criticism») // *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910. № 228.

22. *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания* // сост. Терехина, В.Н., Зименко А.П. Москва: Наследие, 1999.

Резюме

Авангардистские влияния, оказываемые на латвийских художников, которые чаще всего оказывались первыми теоретиками и критиками визуального искусства, имели различные истоки. Было установлено, что французские примеры позднего кубизма и пуризма играли ведущую роль в формировании идеи нового искусства, призванного быть национальным и современным. Ни немецкий экспрессионизм, ни русский радикальный супрематизм либо конструктивизм не могли служить этой цели по причине своих исторических оснований. В только что созданном независимом государстве к ближайшим сферам влияния, связанным с немецким владеющим земельной собственностью джентри и русским царским правилом, относились с подозрением.

Однако первая наиболее радикальная переоценка обоих академических традиций – немецкой и русской – парадоксальным образом исходила с Востока. Волдемарс Матвейс (1877 – 1914), на международном уровне более известный как Владимир Марков, являвшийся ключевой фигурой в петербургском художественном объединении «Союз молодежи», мог бы говорить о заложении фундамента для того, что становится основным блоком идей, поддерживаемых Рижской группой художников – наиболее явных распространителей местного авангарда: восхвалять отношение художника вместо показательной имитации, девальвировать подражательные умения и превозносить элементы живописной формы и их «пластические ценности». Манифест Матвейса «Русский Сецессион», опубликованный в Латвии в 1910 году стимулировал первое локальное публичное обсуждение того, что означает «копировать» или «изучать» природу и допустим ли отказ от фундаментальных принципов академической учебной системы. Несмотря на то, что идеи и работы Матвейса были мало известны и порой мало понятны при его жизни, его теоретические утверждения стали популярными позже.

Следующая более радикальная фаза авангарда была представлена художником Никлавсом Струнке (1894–1966), который учился в Санкт-Петербурге с 1909 по 1913 год и эхом вторил утверждениям футуризма в своих нескольких пылких рукописях (1917–1918 гг.), направленных против традиций и академий, как наиболее губительного балласта для творческого развития. Типичное футуристическое презрение к культурному наследию соединялось с акцентированием «элементов и средств» живописи, отчасти одобряемым супрематическим «приведением искусства к абсурду», поскольку это также обеспечивало «чистое понимание ценности живописного элемента».

Писатель и теоретик Андрейс Курцийс (1884–1959), который изучал философию и теорию искусства в Берлинском Университете в 1922–1923 гг., известен своей краткой, но широко распространенной теорией «активизма», что объединяла разные авангардистские элементы различного происхождения (немецкие, русские), в то же время, пытаясь отмежеваться от отдельных существующих направлений. В советский период «активизм» рассматривался как состоящий – из двух несовместимых частей – «формалистских» и «революционных» элементов, из которых лишь второй оценивался как прогрессивный.

К середине 20-х годов XX века идея национального искусства все в большей мере становится близкой классическим и ретроспективным идиомам, а не идеям авангарда, связанного с разрушительной коммунистической революцией. Для немногих относящихся к левому крылу марксизма, однако, подобные эксперименты с формой сигнализировали о падении буржуазного общества, не принимая во внимание социальных стремлений авангарда.

ОТ ЭКЛЕКТИКИ ДО АР-ДЕКО (архитектурное наследие Минска первой половины XX века)

В. Чернатов

факультет архитектуры,
Белорусский национальный технический университет (Минск)

В историю национальной культуры Беларуси архитектура Минска первой трети XX века входит как важная неотъемлемая составляющая. Основные этапы художественных поисков этого периода для многих зодчих были связаны с общим ритмом духовной пульсации европейской культуры, обусловленных общей судьбой и происходящими социально-политическими катаклизмами.

В Минске, в отличие от архитектуры крупных столичных городов (Берлина, Варшавы, Вены, Москвы, Петербурга – Ленинграда), средства художественной выразительности отличались большей сдержанностью. При этом архитектурно-художественная стилистика развивалась неоднозначно, зачастую с некоторым отставанием от процессов, которые имели место, например, в Москве.

Известно, что среди деятелей художественной культуры Беларуси были неординарно мыслящие личности, наделенные умом и талантом, имеющие сугубо индивидуальные творческие взгляды на процессы, происходящие в современном искусстве. Так, минский архитектор-скульптор Оттон Краснопольский (1877–1971) [17; с. 247.] уже в самом начале XX столетия четко излагал свою позицию по вопросам современного искусства, в частности, по проблеме закономерности построения «архитектурного организма» и возрождения лучших формы и пластического языка в архитектуре [8]. В теоретических концепциях и непосредственно в своем творчестве, сугубо индивидуализированном по характеру, он стремился к созданию выразительных по композиционной пластике объемов и форм. В своей статье «Моје credo» он говорит о возрождении национального стиля «... любясь примитивной простотой средневековья, я проникаюсь духом романтических замков, в результате, не обращая внимания на новаторские формы моей архитектуры, ощущаю на ней патину веков, мечтаю о создании оригинальной национальной архитектуры» [16; с. 13].

Напряженные искания О. Краснопольского наиболее всего заметны в скульптурных работах, многие из которых неоднократно экспонировались на художественных выставках Минска¹. Однако наиболее ярко это нашло свое отражение в доходном доме Я. Костровецкой в Минске (совр. ул. Кирова № 11, 1911 г.).

Во внешнем облике доходного дома заметна склонность О. Краснопольского к экспрессии, драматизации композиционного построения самих архитектурных масс с утверждением ценности культа формы, придания художественно-пластическим средствам философской значимости. Это, пожалуй, были первые ростки экспрессионизма в белорусской архитектуре. В силу объективных обстоятельств эти новаторские поиски не получили своего дальнейшего развития, хотя создавалась ситуация, когда модерн как ху-

¹ О. Краснопольский – участник художественных выставок Минска 1911, 1915 гг.; общества «Огниско»; выставки Мира искусства в Москве, 1916 г.

дожественное явление, как способ самовыражения в искусстве, постепенно стал трансформироваться в экспрессионизм [13; с. 10]. Во всяком случае эти вопросы нуждаются в дальнейшем исследовании.

По замыслу О. Краснопольского доходный дом Я. Костровецкой имел «ударный» акцент напряжения, который был сосредоточен на угловом завершении. Он был изобретательно обыгран. Его пластическая гротескность подчеркнута оригинальным по форме эркером второго этажа, над которым нависает геометрически четкий объем вышележащего этажа. Завершалась угловая композиция интересной по форме наугловой башенкой (не сохранилась), усиливающей экспрессионистское настроение.

Из множества художественно-стилистических направлений в архитектуре Минска первых десятилетий прошедшего века следует особо выделить неоклассицизм и его сторонников, в лице талантливых зодчих – Генриха Гая (1875–1936) и Станислава Гейдукевича (1876–1937). Архитектурные произведения этих мастеров отличались высокими художественно-эстетическими характеристиками. Эти сооружения во многом и определяли архитектуру дореволюционного Минска. Достаточно назвать такие творения зодчих, как здание общества сельскохозяйственного страхования (совр. угол пр. Ф. Скорины и ул. Урицкого), архитектор Г. Гай, 1913 г.; доходный дом Абрампольского (совр. ул. Советская № 17), архитектор Г. Гай, 1912 г.; доходный дом фирмы «Гай – Свентицкий», архитектор Г. Гай, 1908 г.; доходный дом Я. Костровецкой (быв. ул. Советская № 20, не сохранился), архитектор С. Гейдукевич, 1913 г.; польский банк (быв. ул. Захарьевская), архитектор С. Гейдукевич, 1912 г. (не сохранился).

В приведенных примерах отчетливо прослеживаются стремления архитекторов к возрождению утраченных градостроительных традиций и создания гармоничной целостности центральной застройки Минска. В своем творчестве зодчие сознательно использовали синтез архитектуры и изобразительных пластических искусств. В данных работах синтез выступает как программная цель, которая корреспондировалась с аналогичными явлениями зарубежных зодчих Ар-нуво, Сецессиона и Югенд стиля. Подобная практика побуждала к многосторонней творческой деятельности, иницилируя процессы взаимообогащения архитектуры и пластических искусств.

Характеризуя архитектуру Минска начала XX века, было бы уместно назвать имя еще одного талантливого белорусского зодчего с ярко выраженной творческой индивидуальностью – Виктора Струева (1864–1924). Этот мастер на протяжении ряда лет (1893–1913) являлся минским епархиальным архитектором, затем с 1914–1917 гг. – минским губернским архитектором, а с 1924 г. – минским городским архитектором.

Профессиональная деятельность В. Струева была связана с проектированием и строительством культовых сооружений, духовных училищ, церковно-приходских школ и других гражданских зданий. Однако наибольшее место в его творческой биографии занимали небольшие приходские храмы, разбросанные по всей минской епархии. Это обстоятельство обязывало зодчего внимательно знакомиться с приемами возведения подобных объектов местными мастерами. В селах и отдаленных деревнях Струев исследует действительность, изучает богатство и своеобразие белорусской культуры. Чутьем художника стремится проникнуть в эту «бездну» и постичь ее. Все это творчески обогащало мастера, придавало новый импульс поиску. В результате ознакомления с народным творчеством он создал ряд интересных архитектурных произведений, образный строй которых адекватен и народному «эпосу», и духу современной эпохи (церковь Александра Невского в Минске, 1898 г.; Спасо-Преображенская церковь на ст. Городея, 1908 г. (не сохранилась); Народный дом, сооруженный в честь 300-летия дома Романовых в Минске (церковный-историко-археологический музей), 1913 г.

Даже поверхностный анализ этих работ показывает, что «русский» стиль постепенно трансформировался в «неорусский стиль». Отдельные же работы можно отнести к «необелорусскому стилю». Например, проекты церкви в с. Оброво, Пинского уезда, 1907 г. [10]; церкви для с. Ястребль, Новогрудского уезда, 1911 г. [11].

И все же В. Струев – мастер мелкой пластики, художник архитектурной детали, с индивидуальной методикой поиска образной выразительности. Порой, оттолкнувшись от интересной формы или удачно найденной детали, он постепенно приходил к органически цельной, законченной архитектурно-художественной композиции. Ритмический строй повторяемости детали эмоционально усиливал впечатление, позволял более глубоко проникнуть в творческий замысел автора. Благодаря глубоким знаниям национальных традиций белорусского зодчества, архитектурно-художественная выразительность многих работ В. Струева отличается четким, почти скульптурным силуэтом. Стилизация же деталей и узорчатость роднит их с русским (московским) модерном. В своих архитектурных произведениях зодчий с большой ответственностью относится к материалу.

Естественно, были и другие архитекторы, работавшие в Минске, многие из которых занимались индивидуальной практикой. Выполненные ими проектные материалы так и не попали в архивы, что в настоящее время затрудняет выполнения точной научной атрибуции. Как правило, эти архитекторы проектировали и строили единичные объекты. Так, архитектор М. Прозоров (1860–1921) построил железнодорожную церковь во имя Казанской Божьей матери в Минске в «византийском стиле» (1914 г.); архитектор Томаш Паяздерски (1864–1908) запроектировал костел св. Симона и Елены в «романском стиле», который был возведен в 1910 г.; по проекту Я. Гинзбурга (отца известного российского теоретика архитектуры 1930-х гг.) был запроектирован мансардный этаж в стиле модерн гостиницы «Европа» (1911 г.); по проектам не установленных авторов были построены в «мавританском стиле» татарская мечеть в 1901 г. и хоральная синагога в 1902 г. При всем многообразии стилей эти работы интересны и с архитектурно-художественной точки зрения. Однако не все они выполняли градообразующие функции, хотя, безусловно, способствовали повышению статуса Минска – второго после Вильно культурно-исторического центра Беларуси.

После гражданской войны (к середине 1920-х гг.) экономическая значимость Минска как столицы Беларуси значительно возросла, что нашло свое прямое отражение в активизации архитектурно-строительной деятельности. Появилась острая необходимость строить не только жилье, но и крупные здания общественного назначения. Одним из первых значимых сооружений послереволюционного Минска был Дом крестьянина (угол ул. К. Маркса и ул. Красноармейской), возведенный по проекту С. Гейдукевича, 1929 г. (не сохранился). Затем стали появляться такие объекты, как здание Белкоммунбанка (угол ул. Ленина и ул. К. Маркса), 1927–1929 гг.; здание Госбанка (угол ул. Ленина и ул. Советской), архитекторы Г. Гольц и М. Парусников, 1927–1930 гг.

Конец 1920-х гг. характеризуется большой работой, связанной с проведением творческих конкурсов на строительство крупных объектов республиканской важности. Так, в результате творческого состязания на лучший проект университетского городка (1926 г.) наиболее удачной, по мнению жюри, была работа московского архитектора И. Запорожца.

В эти годы разворачивается строительство больничного комплекса 1-го клинического городка по ул. Пушкинской (совр. пр. Ф. Скорины), проект архитектора Г. Лаврова. Осуществляется проектирование и строительство здания государственной библиотеки (1929–1934), архитекторы Б. Жолткевич, Г. Лавров при консультации архитектора А. Веснина. Первоначально планировалось разместить ее рядом с университетским городком, на том месте, где в настоящее время находится здание Дома правительства.

В самом конце 1920 начале 1930-х гг. в ряды творческой интеллигенции влилась новая плеяда зодчих, прошедших профессиональную подготовку в советской архитектурной школе и воспитанных в духе идеалов социализма. Новая архитектура в их исполнении уже потеряла национальный колорит и стала развиваться как часть многонациональной советской архитектуры. Поэтому периодизация архитектуры Беларуси с этого времени стала во многом совпадать с общей периодизацией советской архитектуры.

В эти годы со всей остротой развернулось противоборство между старой «буржуазной творческой интеллигенцией» и частью зарождаемой, новой пролетарской, как они себя представляли. Под лозунгом борьбы против буржуазного национализма была организована открытая травля талантливых представителей белорусской архитектуры: С. Гейдукевича, Д. Тиссена, И. Климова, С. Шабуневского и др. Как отмечал искусствовед А. Кастелянский, на архитектурном фронте БССР занимают определенное место две группы: старые архитекторы – С. Гейдукевич, А. Денисов, Д. Тиссен и др., являющиеся представителями буржуазного эклектизма, и молодые, прошедшие школу ВХУТЕМАСа, ВХУТЕИНа – Г. Лавров (1927), И. Володько (1928), А. Воинов, Н. Гиляров, А. Крылов (1930). По мнению того же автора, архитектор С. Гейдукевич застыл неподвижно на старых позициях, а А. Денисов, Г. Кирик, Д. Тиссен питаются архитектурными элементами капиталистической эпохи, упадничества. Молодые же архитекторы пытаются искать архитектурные формы, соответствующие требованиям нашей социалистической эпохи. Не забыл А. Кастелянский и российских зодчих И. Запорожца, И. Лангбарда, А. Булова, Г. Гольца, А. Оля, которые по его убеждению, насаждали в Беларуси «современный конструктивизм» [7; с. 23].

Интересно мнение еще одного современника тех лет – искусствоведа Н. Щекотихина, который в одной из своих статей «Новы Менск» как бы подводит итог архитектурно-строительной деятельности Минска за 1920-е гг. В частности он отмечал, что уже сейчас наметилась существенная разница между «губернским городом Минском» и современной пролетарской белорусской столицей. Архитектура города активно обновляется, о чем свидетельствуют новые светлые здания рабочих клубов, научно-просветительских и государственных учреждений.

Отмечая многие положительные качества современной архитектуры, Н. Щекотихин высказывает свои предложения, например, о недостаточном использовании синтеза архитектуры с другими видами пластических искусств. Он отмечал, что в здании Дома крестьянина не достаёт скульптурной композиции, которая могла бы достойно пропагандировать идею коллективизации и индустриализации сельского хозяйства. По замыслу архитектора С. Гейдукевича глухие стены в угловых частях здания уже изначально были предназначены для подобных художественных композиций. Н. Щекотихин считал, что в рабочих клубах могла бы с успехом внедриться изобразительная художественная пластика «...ці іншая дэкарацыя з рэвалюцыйных подзей або соцыялістычнага будаўніцтва» [15; с. 10 – 11]. Он понимал, что следует развивать монументальное искусство в контексте с новыми идейно-политическими задачами молодой республики.

В этой же статье Н. Щекотихин подверг резкой критике градостроительную политику, проводимую архитектурными службами города. По его мнению, многие вновь возводимые объекты, их места расположения в структуре городского организма не всегда четко функционально продуманы. В частности, он выразил свое несогласие относительно места размещения университетского городка. Этот городской участок, отведенный под застройку высшего учебного заведения, расположен крайне неудачно. Во-первых, непосредственная близость железнодорожного вокзала. Во-вторых, периметр территории студенческого городка ограничен транспортными коммуникациями, что не допускает перспективного роста территории. В-третьих, шум и другие вредные экологические факторы не благоприятствуют учебному процессу.

В начале 1930-х гг. на положение дел в архитектуре оказывали сильное воздействие командно-административные методы руководства. Государственная идеология требовала единой художественной направленности. Так, постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932 г. приостанавливало деятельность всех творческих организаций. В искусстве, включая и архитектуру, был определен путь на освоение классического наследия. Произошла канонизация стиля в советской архитектуре, что привело к торможению естественного хода развития искусств. Попытки управлять культурой командными методами были чужды генетической природе творчества, оказывали разрушительное воздействие на художников.

Из выступления А. Воинова на 1 Всебелорусском съезде архитекторов (1935 г.) видно, что белорусские зодчие четко выполняли данное постановление. В частности, отход от конструктивизма, по мнению А. Воинова, датируется 1932 г. Он отмечал, что результаты еще не видны, так как большинство объектов находится в стадии строительства. Однако сегодня мы видим, что многие авторы уже стремятся отойти от «коробчатости» и сделать архитектуру в полном соответствии с требованиями времени [9].

Естественно возникает вопрос, почему в Минске так мало произведений конструктивизма (здание национальной библиотеки и здание обсерватории, архитектор И. Володько, 1932–1934)? Ответ на этот вопрос заключается в следующем. Во-первых, до середины 1920-х гг. в городе практически полностью отсутствовало реальное строительство. Во-вторых, подобные произведения могли возникнуть только в конце 1920-х – начале 1930-х гг. и первоначально были привнесены московскими архитекторами, где процессы художественно-стилистического поиска начались буквально с первых лет 1920-х гг. Произведения данной художественной направленности могли появиться в результате творчества молодых архитекторов – выпускников ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа конца 1920-х гг. [1]. Однако их отряд был слишком малочисленным и, кроме того, молодые зодчие еще не владели необходимыми знаниями для решения идейно-художественных и утилитарно-практических задач, обоснованием функциональной целесообразности новой архитектурной формы. Многие дебютные работы были слишком скороспелы и не всегда четко выражали саму суть идейной эманации конструктивизма.

Этап 1932–1941 гг. был связан с развитием архитектуры Минска, в основе которой лежала творческая концепция освоения классического наследия. Этот процесс протекал болезненно и неоднозначно, совсем не так, как это звучало в торжественной реляции А. Воинова. Ю. Егоров справедливо отметил на одном из заседаний, проходившем 11.03.1948 г.: так, если в Москве, начиная с 1932 г., уже перешли на освоение классики, то в Беларуси все еще продолжалось течение «фоминовской» архитектуры «...от классической колонны отдирались все детали, и считалось, что создали что-то новое» [3]. Далее ученый подчеркивал, что вина за отставание минской архитектуры от общесоюзного развития ложится на самого влиятельного мастера, по пути которого пошли молодые архитекторы. Конечно, Ю. Егоров имел в виду архитектора И. Лангбарда (1882–1951) и такие его произведения, как Дом офицеров и здание главного корпуса Академии наук.

Следует отметить, что оценки творчества И. Лангбарда в разные годы и с различных позиций были противоречивы. Так, сторонники освоения классического наследия утверждали, что зодчий в своем творчестве не смог преодолеть «конструктивистских» взглядов. Другие же авторы считали, что творчество мастера – это поступательный шаг вперед в развитии советской архитектуры. В конечном итоге это говорит о том, что настоящие произведения архитектуры никого не оставляют рав-

нодушным, ибо их художественно-эмоциональная образность насыщена высокой эстетической энергетикой автора. Так, здание Дома правительства в Минске, являясь одним из самых значимых архитектурных произведений И. Лангбарда, оказалось на долгие годы в «художественно-стилистическом поле», в котором не прослеживались напрямую идейные связи ни с теорией М.Я. Гинзбурга, ни с эстетическими взглядами И.В. Жолтовского. Однако сегодня очевидно, что при оценке художественно-стилистических достоинств данной работы мастера уместен термин «ар-деко». Ар-деко – искусство 1930-х гг., периода между двумя мировыми войнами, которое сочетало в себе классичность, симметричность и прямолинейность [14].

Несмотря на политическую изолированность СССР, культурные связи Востока и Запада продолжали оказывать позитивное воздействие друг на друга. Стиль «ар-деко» проникал во многие страны мира и СССР не был исключением [4; с. 95]. В этой художественно-стилистической направленности работали и многие известные мастера советской архитектуры, такие как А. Власов, И. Голосов, Б. Иофан, Д. Чечулин [12; с. 405.], включая и И. Лангбарда. Следовательно, автор Дома правительства в Минске стоял на самых передовых позициях мировой художественной культуры. Бдительная советская критика затруднялась причислить эстетство данной работы к «вражеским проявлениям западной буржуазной культуры». Здание Дома правительства по праву вошло в золотой фонд советской архитектуры. Создавая это произведение (1929–1934) И. Лангбард понимал, что определяющей чертой понятия традиционности национального белорусского зодчества является сдержанность, выразительность средств при ясности, чистоте приемов и соблюдении принципов ансамблевости застройки. Благодаря новаторским традициям, заложенным при создании Дома правительства, это сооружение и через более чем полувековую историю воспринимается вполне современно.

Дом Красной Армии, ныне Дом офицеров (1934–1939), – одно из значительных творений И. Лангбарда, при создании которого были использованы приемы модернизации классики, не в порядке ретроспективного подхода, а из условий новой художественно-эстетической политики социализма – творить «новую реальность» [5; с. 148]. Тем самым он на практике показал, что вполне разделяет творческую концепцию И.А. Фомина (1872–1936), который в 1936 г. сформулировал собственную декларацию использования наследия классики [6].

В решении главного фасада Дома офицеров И. Лангбард в новой редакции использовал классические приемы и формы, получившие в народе название «пролетарская классика». Так, трехчетвертные колонны, охватывающие все четыре этажа центрального объема здания, были лишены капителей и баз, не имели энтазиса. Необходимо подчеркнуть, что колонны несут не только художественно-эстетическую нагрузку, но и выполняют важную конструктивную функцию – воспринимают нагрузку междуэтажных перекрытий.

Поскольку эту работу выполнял мастер, на него стала равняться молодая поросль архитекторов. Произведения И. Лангбарда, по сути, позитивно влияли на весь процесс формирования современной художественно-эстетической среды Минска и во многом определяли качественный уровень профессионального творчества Беларуси. У И. Лангбарда появилось множество последователей (А. Воинов, А. Брегман, А. Крылов, Г. Якушко и др.). Достаточно назвать такие сооружения, как здание партийных курсов, школу № 4, здание гостиницы «Беларусь», жилой дом горисполкома и другие. Подытоживая архитектурно-строительную практику довоенного Минска на совещании от 11.03.1948 г. А. Воинов отмечал, что архитектура 1930–1941 гг. несла на себе печать строгой простоты и ясной выразительности идей социалистической архитектуры [2].

Архитектура Минска первой трети XX столетия, развиваясь в сложных исторических условиях, несмотря на всю подчиненность и зависимость от идейно-политических государственных установок, смогла состояться как самостоятельная национальная школа и внести свой вклад в сокровищницу общеевропейской художественной культуры.

Литература

1. Архитектурные школы Москвы // Педагоги и выпускники 1918–1999. М.: Ладья, 2002. Сб. 3. 112 с.
2. БГАНТД. Фонд 68. Оп. 1 уд., ед. хр. 52, л. 38.
3. БГАНТД Фонд 68. Оп. 1, ед. хр. 52, л. 37.
4. *Боков, А.* При Ар-деко (On Art-Deco) / А. Боков // Проект Россия. 2003. № 19. С. 95.
5. *Воинов, А.А.* И.Г. Лангбард / А.А. Воинов. Мн.: Выш. шк., 1976. С. 148.
6. *Ильин, М.* Иван Александрович Фомин / М. Ильин. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1946. (Серия «Мастера советской архитектуры»).
7. *Кастелянский, А.Г.* Изобразительное искусство БССР. ОГИЗ-ИЗОГИЗ / А.Г. Кастелянский. М.; Л., 1932. С. 23.
8. *Краснопольский, О.* Абстрактивизм в искусстве новаторов (постимпрессионизм и неоромантизм) / О. Краснопольский. М., 1917. 48 с.
9. Літатура і мастацтва. 1935. № 33 (161). 28 чэрв.
10. НИАРБ. Фонд 136, оп. 1, ед. хр. 36251, л. 153.
11. НИАРБ Фонд 299, оп. 5, ед. хр. 2073, л. 1
12. *Овсянникова, Е.Б.* Влияние экспрессионизма на архитектуру 1930-х годов / Е.Б. Овсянникова, М.А. Туканов // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. С. 405.
13. *Сарабьянов, Д. В.* В ожидании экспрессионизма и рядом с ним / Д.В. Сарабьянов // Русский авангард 1910–1920-х гг. и проблемы экспрессионизма. М.: Наука, 2002. С. 10.
14. *Стерноу, С.А.* Ар-деко – полет художественной фантазии. Бефакс. Минск, 1997. 128 с.
15. *Шчакаціхін, М.* Новы Менск / М. Шчакаціхін // Чырвоная Беларусь. 1930. № 2. С. 10, 11.
16. *Krasnopolski, Otton.* Moje credo / Otton Krasnopolski // Tygodnik Wilenski. Wilno, 1911. № 14. S. 13.
17. Słownik artystów Polskich. T. 4. Wrocław, Warszawa, Krakow, Gdańsk, Łodz, 1986. S. 247.

LESSER URY (1861–1931): JEWISH ARTIST – PAINTER OF THE MODERN CITY

Ch. Schütz

New Synagogue Berlin - Centrum Judaicum Foundation (Berlin)

He is considered a wizard of colour and light: the painter Lesser Ury. He was born in 1861 in Birnbaum, a little town in the East Prussian province of Posen, and died in 1931 in Berlin. He painted Berlin as no other painter did before him when by the 1890s Berlin was successfully transforming itself from an ordinary Großstadt (big city) to a Weltstadt (world city) [8, p.198–218].

The art of Lesser Ury emerged during the 1880s and 1890s and is one symptom of the German encounter with modernism, using techniques of surface impressionism initially borrowed from Paris but adapted for Berlin.

As Adolph Donath, his later biographer wrote in 1921: Ury was the first to paint Berlin city scenes: «the modern streets ...in the evening and at night with the play of yellow gas light and the sparkling radial glow of the electric lamps. Their busy people, ... Yes, Ury was the first to paint modern Berlin and to uncover its inner nervousness» [8, p. 204].

But there is more to him than that; there is Lesser Ury, the Jew, to speak of, the man who painted the Jews in Babylon as «people on a wooden bench with their hands pressed together, staring into nothingness, desperate»; the Jeremiah «who ponders, stretched out under the perpetual starry sky»; or still «the giant Moses who overlooks the Chosen Land from afar» [3, p. 255–258].

In the same time he was creating impressionist visions of the modern city and landscape, he was also painting images from the Hebrew Bible, some of them on a gigantic scale. These paintings have, to a large extent, been forgotten; most of them have disappeared.

In February 1896 Lesser Ury presented *Jerusalem*, the first of a series of religious paintings, to the public. Alfred Kerr, then a young critic, wrote in his column in the *Breslauer Zeitung* on February 23rd: «I cannot forget the image of a person This person is a man of uncertain age. He stands sideways and looks into the light, into the light that is far away on the other side of the water. Next to him a crowd of Jews. They sit at the waterside mourning in the dark, and look over to the other side towards the bright light. Not just a horde of Jews but humanity itself.» [6, p. 121–122].

At the time the painting was the talk of the town in Berlin and contemporary critics also perceived its symbolic content. Some of them, such as Franz Servaes and Max Dessoir, felt that *Jerusalem* represented the beginning of a modern period of monumental painting.¹ But the opinions of the Berlin art critics differed about Lesser Ury's work. This was already the case when it came to his landscapes and street scenes: while some felt that his paintings

¹ Franz Servaes, «Moderne Monumentalmalerei», in: *Neue Deutsche Rundschau* 7 (1896), pp. 281-286 «(...) tasks that have made it possible for him to lay the groundstones for modern monumental painting.»; Max Dessoir, «Das Format in der Kunst», in: *Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung*, 17.11.1901.

were smears, others saw in them the brilliance of light and colour. Ury had enemies, in particular the painter Max Liebermann (1847-1935) who was fifteen years older than Ury. Together they were founders of the German Impressionist movement.

Lesser Ury's most important religious works were painted within the following three years, between 1896 and 1899: the prophet *Jeremiah* (1897) is an old man crouched on the ground under a star-filled sky. The triptych *Man* (1898) depicts the three ages of man while the painting *Adam and Eve* (1899) shows the human state after the expulsion from Paradise.

Lesser Ury used these paintings to pursue an educative mission. In 1905 he told his already mentioned biographer Adolph Donath: «The painter must also work for the improvement of mankind. It is ridiculous to say that a painter is a painter and nothing else. I must admit that when I was young this was unfortunately what I also adhered to. At the time, twenty-five years ago, I believed that we could reach the greatest heights in art with sheer naturalism and by showing Nature as it is [...].

Art is the soul. But art does not mean solely describing outer appearances. Nowadays one is meticulous about trying to find out whether a painting is correctly drawn, whether it is naturalistically painted, and one forgets entirely that true art begins where technique is overcome... Art is the soul ... true art begins where technique is overcome.» [4, p. 43].

For the most part his biblical paintings were subjects to devastating criticism already at their first showing. When *Adam and Eve* was first revealed to the public in 1899, the reviewer of the magazine *Kunst für alle* wrote: «*Adam and Eve* is so bad that it isn't even worth discussing.» [7, p. 171].

The fact remains that around 1900 Lesser Ury only received undivided praise for his biblical work from a very small group of people. Young Zionists in Germany acclaimed him as the Jewish artist of that day and age. This was mainly due to the fact that the twenty-two year old Martin Buber, an art history and philosophy student, saw the artist as living proof that, in terms of art, «in the Jewish tribe the capability to act lives beneath the ashes.» [2]

In Ury's paintings Martin Buber recognised the reincarnation of the Jewish spirit from its origins. To him they were evidence of a «Jewish Renaissance», and Lesser Ury was the material proof that there were Jewish artists in present times [2, p. 65–86].

The remarkable aspect of the essay is that Martin Buber undertook a detailed art-historical analysis of Ury's religious works in particular. He pointed out that Lesser Ury's biblical paintings did not follow any traditional iconographic tradition; they were Jewish as well as modern with a strong symbolic meaning. They had neither Christian precursors, nor were they influenced by the genre-painting with a Jewish tint that was so common in Germany and Eastern Europe at the end of the 19th century. Buber was able to show how the artist transformed individual elements in order to find the path from the historical to the monumental. He succeeds in categorising the mesh of visual impressions into a historical and ideological system. Lesser Ury clearly found his paintings' analyst and commentator in Martin Buber.

In 1898 Lesser Ury completed his triptych *Man*. It depicts the three ages of a human being: a young man lying under trees, entirely absorbed in his own thoughts; a man who sets his foot upon a cliff and looks upwards towards the sky; and last, a very old man crouching in a barren landscape. Buber recognised the tragedy of solitude in this painting: All three of them are lonely: the youth who reflects upon his longings far away from the community, the man who «confronts his fate here by the seaside, his gaze and will power lifted heavenward», and the very old man awaiting death. [2, p. 78].

The gigantic painting does no longer exist, but a small drawing remains in the Tel Aviv Museum of Art. A man is crouching on the ground just as the old man in the triptych did. He bears the artist's facial features.

In the painting *Adam and Eve* from 1899, Martin Buber notes Lesser Ury's conscious renunciation of the painting tradition influenced by Christianity. Ury does not depict «two children, who have sinned and who are now chased from paradise.» They are instead the «young world conquerors. They wanted to know with their senses and their souls. It was forbidden to them, but they did not obey because they wanted to live according to the law of their own being and not according to strange laws. They recognised and grew in their knowledge, and when they were banned, they left tall and strong to build their own world.» [2, p. 78].

In his speech in December 1901 at the 5th Zionist Congress in Basle, Buber presented everything that Jews had created as artists as being the work of Jewish artists [1, p. 46–64]. By doing so, he could declare Jewish art to be a European art form: he introduced artists living in Poland, England, the Netherlands and Germany without particularly emphasising the Jewish content of their work. Buber first named «the great master Joseph Israels» (1824–1911) as being the most important Jewish artist alive. Max Liebermann, the most well-known Jew in the German art scene, chairman of the Berliner Secession and the most prominent representative of German Impressionism, came in second place. Then Buber mentioned Lesser Ury. The delegates greeted this with thunderous applause. He had «painted the entire Jewish people» and had thereby «found monumental symbols for our fate» [1, p. 55–57].

The incorporation of and collaboration with Max Liebermann greatly enhanced the reputation of the «Jewish Art» programme. However, in his speech at the Basle Congress, Buber was unable to say much about the Jewish aspects of Liebermann's paintings. He called simply called him «a great artist» whose paintings carried «a Jewish tinge».

In the case of Lesser Ury, Buber could clearly define the Jewish content. It is not surprising that he published his essay on Ury yet again in 1903 in the anthology *Jüdische Künstler (Jewish Artists)* of which he was the editor. But in 1903 Buber refrained from making any nationalist-Jewish statements. In light of the fact that he began his Ury-article in *Ost und West* with a categorical no to the possibility of creating Jewish art in the present time because «national art needs soil from which to develop and a heaven towards which to flow» [2, p. 65]; it seems odd that his foreword to *Jewish Artists* should begin with a widespread anti-Semitic resentment: «Richard Wagner denied the sensual mentality of the Jews the ability to produce visual artists.» To support this thesis, Buber added a few examples from Antiquity and the Middle Ages. It was only at the beginning of modern times – for Buber co-incident with the rise of Hasidism – that a new Judaism was born and working as an artist was made possible. The desire to create works of art was awakened. Music and poetry came into being; visual art came later. Because Jewish artists were unable to draw on Jewish painting tradition, the modern Jewish artists were predisposed to add new prolific elements to contemporary art – «particularly at the threshold of an epoch whose character seems to be the dissolution of substances into relationships and their conversion into spiritual values». For Buber, this was the essence of modern art.

Did Buber not have Lesser Ury's paintings in mind whilst making these observations? Didn't the intense and sometimes blurred touching colours in Ury's landscapes and city scenes dissolve the individual bodies into a network of relationships? Didn't his religious paintings in particular follow an entirely new iconographic tradition that was not influenced by traditional visual images? Didn't Buber repeatedly observe the spiritual quality in Ury's paintings?

The anthology *Jewish Artists* appeared in 1903 and ended Buber's examination of Jewish art. Buber then devoted himself to Hasidism and never took any further interest in Lesser Ury.

Unquestionably, it was mainly the German Zionists who collected his biblical works, especially sketches and smaller versions of his monumental works, though often together with his landscapes.

The monumental version of *Jacob Blesses Benjamin*, which Lesser Ury painted in 1926 on a canvas of 2 x 2 metres, belonged to the collection of Georg Kareski, the Berlin chairman of the Jüdische Volkspartei and the first Zionist president of the Jewish Community in Berlin. He was a controversial figure among the Zionists at the time, but he was a great sponsor of the Berlin Jewish Museum and particularly of Lesser Ury's work.

Up until his death, Lesser Ury considered his biblical paintings to be his most important works. As he said on the occasion of his 65th birthday on November 7th 1926, they were «[...] the only good paintings I ever painted»².

Lesser Ury died on October 18th 1931 shortly before his 70th birthday. When the curators of the estate entered the studio on Nollendorfplatz, they must instantly have noticed the huge canvases with biblical figures that now stood abandoned after the artist's death. One of them was *Jeremiah*. It is said that the artist «was attached to this painting in something like desperate love» [9, p. 10–11]. It ultimately found its place in the Jewish Museum Berlin built in Oranienburger Straße at the front end of the prestigious entrance hall. The painting has been missing since the forced closing of the Jewish Museum in November 1938.

Lesser Ury's work disappeared from public consciousness with the rise to power of the National Socialists on January 30th 1933. Although it was possible to protect works in public ownership from the direct clutches of the authorities, his religious and specifically Jewish themes were entirely forgotten.

Was Lesser Ury truly a Jewish artist, the modern day Jewish artist as propagated by Martin Buber around 1900? Lesser Ury always protested against an excessive interpretation of the Jewish aspect of his work. But was the question of Jewish art still of interest at the beginning of the 1930s? An answer can be found in the «Encyclopaedia Judaica». Under the entry «Art, Jewish» we read that «one can at best speak of an art by Jews and an art for Jews, but not really about Jewish art» [5].

Bibliography

1. *Buber, M.* Address on Jewish Art / M. Buber // Gilya Schmidt (ed. and trans.), *The First Buber: Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, Syracuse (N.Y.) 1999. P. 46–64.
2. *Buber, M.* Lesser Ury / M. Buber // Ost und West 2 (1901), cols. 113–128. The article was picked up by the Zionist newspaper *Die Welt*, 17.1.1902 (p. 9–11) and 24.1.1902 (p. 6–9); cit. in: Gilya Schmidt (ed. and trans.), *The First Buber. Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, Syracuse (N.Y.), 1999. P. 67.
3. *Cohn-Wiener, E.* *Die jüdische Kunst* / E. Cohn-Wiener. Berlin, 1929. P. 255–258.
4. *Donath, A.* Lesser Ury, Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei / A. Donath. Berlin, 1921. P. 43 (taken from a 1905 interview with the artist).
5. *Encyclopaedia Judaica*. Berlin, 1928–1934.
6. *Kerr, A.* *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*, Günther Rühle (ed.) / A. Kerr. Berlin, 1997. P. 121–122.
7. Mortimer R. in *Kunst für Alle* 14 (1899). P. 171.

² Letter from Hannah Leszynsky, Jerusalem, to Hermann Schlögl, cit. in: Hermann Schlögl, *Lesser Ury-Zauber des Lichts*, Berlin 1995, p. 53

8. Rowe, D. Seeing Imperial Berlin: Lesser Ury, the painter as stranger / D. Rowe // The city and the senses: urban culture since 1500 / ed. by Alexander Cowan and Jill Steward. Ashgate, 2007. P. 198–218.

9. Servaes, F. Lesser Ury – Gedenkausstellung / F. Servaes. Berlin, 1931. P. 10–11.

Резюме

Творчество Лессера Ури приходится на период между 1880 и 1890 годами, когда происходило успешное превращение Берлина из простого *Großstadt* (большой город) в *Weltstadt* (город мирового значения). Он был первым, кто стал изображать новый Берлин, «вскрывая его внутреннюю напряженность», и искусство Ури явилось симптомом встречи немецкой традиции с модернизмом, использованием техники импрессионистической поверхности, первоначально заимствованной в Париже, но адаптированной для Берлина. Наряду с воплощением импрессионистических образов современного города и пейзажей, художник обращался и к библейской тематике, создавая такие масштабные картины, как «Иерусалим» (1896 г.), «Иеремия» (1897 г.), триптих «Человек» (1898 г.), «Адам и Ева» (1899 г.). Лессер Ури использовал данные произведения, преследуя воспитательные, просветительские цели. Он утверждал: «Искусство – есть душа... настоящее искусство начинается там, где преодолевается техника».

Приблизительно в 1900 году молодой философ Мартин Бубер (1878–1965) увидел в произведениях Урия реинкарнацию еврейского духа от истоков и свидетельств «Еврейского Ренессанса». Мартин Бубер указал на то, что библейские изображения Лессера Ури идут вразрез с иконографической традицией: они были не только традиционно еврейскими, но и скрывали в себе нечто новое с глубоким символическим значением, преобразующим нить визуальных впечатлений в историческую и идеологическую систему современности.

АВАНГАРД И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ: НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

А. Шеститко

факультет философии и социальных наук,
Белорусский государственный университет (Минск)

В истории западно-европейской культуры выделяются периоды и эпохи, которые часто сравнивают с отдельными периодами развития человека. Так, например, европейский романтизм получил наименование «эпохи возвращённого детства», когда культура, уставшая от давления рационализма, возвратилась к «греческому» давлению, с которого началась не только философия, но и искусство.

В этом плане феномен авангарда можно сравнить с «бунтующей юностью». Не случайно в самой этимологии слова «avant-garde» отражена активная, а иногда и агрессивная позиция, связанная со становлением и развитием авангардистского искусства, стремящегося противопоставить себя закостеневшим традициям и устаревшим нормам классического европейского искусства.

На наш взгляд, феномен авангарда может быть рассмотрен в качестве примера одного из механизмов культурной саморефлексии и самоидентификации, который вступает в силу в момент активного межкультурного взаимодействия. Ведь именно в послевоенное время (40–50 гг. XX века) мировой центр искусства из Парижа был перенесён в США, что оказало влияние не только на «внутрикультурные» европейские процессы, но и на взаимоотношения между Европой и Америкой.

Данный механизм, с одной стороны, является т.н. «защитной реакцией» культуры по отношению к Другому, с другой стороны, выступает как способ поиска такой формы межкультурного взаимодействия, которая позволяет совместить единство и единственность, универсальность и уникальность той или иной культуры.

В качестве такой формы выступает кросс – культурный диалог, на специфике некоторых методологических стратегий исследования которого мы остановимся более подробно.

В рамках современных межкультурных исследований можно обозначить следующие методологические стратегии:

Синхрония – диахрония

Конвергенция – дивергенция

Имика – итика.

«Синхроническо-диахронический» аспект кросс-культурного исследования сфокусирован, прежде всего, на обращении к мировоззренческим универсалиям той или иной культуры. При этом *синхронический* метод рассматривает культуры, сосуществующие в одном историческом пространстве, (например, ставшая уже хрестоматийной, проблема взаимодействия Запада и Востока); *диахронический метод рассматривает* – культуры различных временных эпох, либо взаимодействие отдельных исторических периодов в рамках одного социо-культурного пространства.

Рассмотрение культуры в её динамическом аспекте характерно для «конвергентно – дивергентного» подхода, разработанного американским учёным *Lawrence Kincaid*. По мнению автора, культура представляет собой открытую, постоянно развивающуюся

щуюся информационную систему, в рамках которой возникают два противоположных по значению, но равных по силе явления - «конвергенция» и «дивергенция».

Первое отражает степень совпадения ценностей и мировоззренческих установок различных культур. Второе – степень их различия.

В «конвергентных», более открытых для общения, культурах наблюдается преобладание новационных элементов, тогда как культуры «дивергентные» нацелены на сохранение традиционных ценностей, и потому не стремятся к тесному взаимодействию с иными культурными общностями.

В качестве методологии статического анализа культуры можно назвать два принципа, разработанных и предложенных уже другим американским исследователем Harry C. Triandis: «имика» (*emics*) и «этика» (*etics*).

Суть первого состоит в выявлении уникальных, специфических для данной культуры элементов, того, что собственно отличает эту культуру от других. Второй же принцип предназначен для нахождения неких универсальных, характерных для нескольких культур явлений и используется для «сравнения» различных культур.

Таким образом, *межкультурный диалог* можно определить как такую форму взаимодействия различных культурных систем и их элементов, в которой все участники обладают уникальными, неповторимыми характеристиками, следовательно, ни один из субъектов диалога не может быть оценен как менее важный или несовершенный по отношению к другому.

АВАНГАРД И «АВАНГАРДЫ» XX ВЕКА

CREATING THE NEW MAN: WORKERS' CLUBS IN THE SOVIET UNION IN THE 1920s

Ch. Lodder

School of Art History at the University of St Andrews

The move from an innovative language of design to a more traditional and classical idiom in Soviet Russia was a complicated process in which many factors played a role. This is true of workers' clubs, as two examples of interior shots demonstrate. In 1925 Aleksandr Rodchenko produced a workers' club for display in Paris. Two years later the architect Konstantin Melnikov built the Kauchuk Factory Club in Moscow (1927-9). Although both interiors were produced by avant-garde designers, and there is only about two years between them, they are very different. They might seem to epitomise the decline from an avant-garde vision to the beginnings of Socialist Realism. Yet this would be to simplify the differences between them.

Of course, one was merely a prototype, built for an international exhibition, while the other was actually built and used. Moreover, one was intended to be adaptable to an existing building and therefore catered for all possible functions within a limited space, while the other was a social area within purpose built-premises that contained rooms for other activities. Whereas Rodchenko designed a completely new kind of furniture for his club, Melnikov used ready-made items. More fundamentally, perhaps, Rodchenko's Constructivist orientation meant that there was a strong emphasis on function and a profound ideological component to his entire design, resulting in a total disregard for pedestrian concerns like physical comfort. In contrast, Melnikov's interest in expressive form and less doctrinaire outlook allowed him to design a club which also provides a space for relaxation and ease, rather than just stern self-improvement. In this respect, the two designs reveal not only two very different approaches to design, but also two very different conceptions of the role of the workers' club as a social structure and two very different conceptions of the client for whom these premises were intended, ie the workers themselves. This, in turn, suggests that to some extent, the changes in avant-garde design for workers' clubs over the period were affected not only by stylistic concerns and official edicts, but also by the changing demographic of the Soviet Union and the way that the role of workers' clubs themselves were evolving over this period, conditioned by social as well as ideological factors. In this paper, I would like to explore this development by focusing on the work of Rodchenko and Melnikov.

Workers' clubs actually have their origins in the pre-revolutionary period. In 1915, so-called «Peoples' Houses» (equipped for showing films, presenting concerts and giving lectures) had been set up to combat alcoholism and «serve as cultural centres and educational institutions with the objective of satisfying the special needs of the labouring class of the population and of providing them with the possibility of profitably utilising their free time» [15].

After the February Revolution of 1917, these premises were often taken over by Proletcult, the proletarian cultural movement, set up by Alexander Bogdanov. If in 1915 the emphasis was on combating drunkenness, from 1917 to 1921 the stress was on educating the workers and giving them a cultural background in order to equip them for the task of creating their own proletarian culture. For Proletcult, the clubs were «hotbeds of the class war», «sources of light and knowledge», and «a smithy in which proletarian class culture is forged». [3, p. 9 and 18, p. 313] The Communist Party agreed, at its Eighth Congress, it discussed «organising the largest possible network of ‘People’s Houses’». [5, p. 499] In 1921, Proletcult ceased to be an independent organization and was taken over by the government in order to ensure that the correct ideological values, ie those of Lenin and his colleagues, were integrated with the clubs’ educational and cultural mission. [14] The Bolsheviks were eager to control the way in which proletarian culture was created, which included eradicating the harmful influence of the avant-garde. The decree stipulated that «The creative work of the Proletcult must form one of the components of the work of the People’s Commissariat of Education, the organ that is bringing about the dictatorship of the proletariat in the cultural field» [14].

Between 1921 and 1928, the role of the workers’ clubs was essentially three-fold. Culturally, they had to disseminate a knowledge of existing culture and encourage the emergence of proletarian culture. Politically, they had to inculcate socialist values, particularly the principles of the Communist Party, promote government policies, and generally act as centres for communist propaganda. Socially, the workers’ clubs had to combat the old way of life by providing centres for relaxation and social intercourse (which replaced the church), while fostering collective consciousness and facilitating the development of socialism. So, as well as being a place for «recreation and relaxation after a day’s work, ie a place to store up new sources of energy», the workers’ club had an ideological function:

Here each child, each adolescent, each adult, as well as all older people, could be educated in becoming collective human beings outside the circle of their families, while their individual interests could be enlarged and broadened at the same time. The aim of the club is to liberate man, and not to oppress him as was formerly done by the Church and the State. [9, p. 43–44]

But the workers’ clubs were operating within the New Economic Policy or NEP, which had been instituted in 1921 in order to resuscitate industry (whose output was at a tenth of its 1914 levels) and kick start the economy (which had degenerated into a system of barter during the Civil War). Small-scale, capitalist enterprises were operating alongside state-owned, heavy industry. Private enterprise was flourishing, and a new class of entrepreneurs was emerging. Meanwhile, many of the skilled working class had died in the war, and most of the new workers were recruited from the countryside, ignorant of urban culture and not wedded to the Communist cause.

Therefore, from 1921 until the implementation of the First Five Year Plan in 1928, there was a profound discrepancy between Soviet reality and the nation’s revolutionary self image; between what social life was actually like in the Soviet Union and the government’s socialist agenda. Perhaps for this very reason, there were significant shifts in policy regarding the workers’ clubs and many competing versions of revolutionary imagery.

In 1929 in the film *Man with a Movie Camera*, Dziga Vertov showed a Soviet workers’ club. The camera, the hero of the film, goes into a bar, gets drunk, staggers past an icon shop, but is sobered up by an image of Lenin. Lenin’s image is situated in the place where the icon would have originally been in the entrance to the former church, now the workers’ club. The camera then goes into the club and shows clean, healthy young men and women playing chess.

The messages are clear. Drunkenness is associated with the old regime, with the church and religion, while the new communist man - healthy in mind and body - is created under the new regime, inspired still by Lenin’s leadership, although he had died five years before.

To reinforce this point, the club is called The Lenin Club. Its location in the former church indicates visually that workers' clubs had replaced the churches as the new centres of social life, the new sources of moral enlightenment and the homes of ideological truth. Yet there are also less positive messages from the film. The viewer sees that drunkenness is still a problem and that the clubs are not particularly popular. There are a lot more people in the bar getting drunk than there are in the club engaging in culturally constructive activities.

From the point of view of design, what is significant about Vertov's sequence of images is that the furniture is traditional rather than innovative and that the club is not located in a purpose-built structure, but in a converted church. Vertov's images seem to be fairly typical of what a lot of workers' clubs were actually like. Until 1926, workers' clubs were usually located in converted buildings with second-hand furniture. Occasionally, they formed part of grander complexes, such as the Palace of Proletarian Culture which opened in Petrograd in 1918, or local Houses of Culture, but usually they occupied more modest premises and were connected to specific trade unions or factories. [5, p. 499] Numerous photographs attest to their somewhat *ad hoc* nature, including a shot of a theatrical performance, with a makeshift stage and old-fashioned chairs. Likewise, reading rooms tended to be traditional and overcrowded. This was the reality with which avant-garde designers had to contend, and against which they were reacting.

A few years earlier than Vertov's film, in 1925, Rodchenko had presented his model interior for a workers' club in Paris at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Rodchenko's design represented the Constructivist ideal of the new socialist environment. The Constructivists had abandoned art and embraced design, basing their activity on the principles of Communism and industrial processes, as well as on concepts of economy of structure and material, and the clarity of geometric form. [10]

In Rodchenko's design, the ideological importance of the workers' club is indicated by the prominence given to Lenin. Rodchenko included a Lenin Corner, a large, poster-sized picture of Lenin, complemented by the famous poster by Adolf Strakhov, commemorating his death. At the top of one wall, Lenin's name is spelt out in large letters.

The link between ideology and art is explicit. The lettering «Lenin» proclaims Rodchenko's ideological allegiance, but the lettering is also built up from standard squares and triangular divisions, so it acts as a programmatic statement of Rodchenko's design method, based on rationalisation, standardisation and economy which he employed throughout the club's design. Indeed, all of the items within the club consist of strictly rectilinear combinations of Euclidean geometric forms. This, of course, reflected the type of modular constructions that Rodchenko had produced in 1921 from equal lengths of wood. The colours in which the furniture was painted – red, white, grey and black, either alone or in combination – also had an ideological resonance – they represented the colour code of the revolution.

Rationalisation and standardisation went hand in hand with the principle of economy. According to his wife, Varvara Stepanova, the design was based on two principles «Economy in the use of the floor space of the club room, and of the space which the object occupied, together with its maximum usability». [21] The approach entailed devising furniture for «simplicity of use, standardisation and the necessity of being able to expand or contract the numbers of its parts.» [21] This was achieved by making some items collapsible, so that they could be removed and stored easily when not in use. Into this category come the folding tribune, screen, display board and bench. Rodchenko employed telescopically extending parts and ball and socket to achieve this transformation.

The principle of economy led Rodchenko to use wood. It was cheap and plentiful in Russia, whereas steel was expensive and in short supply. Rodchenko minimised the wood's natural associations by colouring it and giving it an industrial gloss. Thus he remained true to the Constructivists' machine aesthetic and to his slogan (printed on the model), «technology improves life: the newest inventions» [21].

Rodchenko catered for every aspect of club life and so he included chairs; a reading table; a cabinet for exhibiting books and journals; storage space for current literature; display windows for posters, maps and newspapers; a speaker's platform; and a Lenin corner. The most prominent element is the space-saving, reading table. In place of the traditional flat surface, the top consists of a flat central panel abutted by two sloping sides, which could support books and journals for reading, while allowing the top to be used for storing literature not in current use. At the base, two triangular wedges run along the length of the table, providing support for the readers' feet. These wedges structurally strengthen the upright supports at either end, but also play a formal role in reiterating the slope of the table's inclined sides.

This rethinking of basic items pervades the whole scheme. It is also clearly seen in the chairs. These comprise three uprights (two thinner rods at the front and a wider plank behind) which are attached together at three levels: at the top by the open semi-circular form, at the seat level by the flat semi-circular piece of wood, and at the bottom with three standardised wooden bars.

Amongst the most ingenious devices was the apparatus that compressed into a box, but when needed could be folded out to incorporate a film screen, a tribune or speakers platform for political and educational talks; a bench and a display board. This answered the need for strict economy in materials and mode of production, but it was also economic in the sense of being space saving.

What this analysis indicates is that Rodchenko's Club was intended to be «revolutionary» in its content and in its aesthetic language. There was no room here for comfort or for laziness. Relaxation was pre-eminently constructive in this rather utilitarian environment. In the words of Yakov Tugendkhold, it was «a machine for agitation» [20].

Rodchenko presented his design as a paradigm for workers' clubs to be adopted throughout Soviet Russia. So what happened to it? The actual club was awarded a medal, given to the French Communist Party and disappeared. It also sunk without trace in Soviet Russia. Why? The answer may lie in the very context of 1925 and of the Paris exhibition, but also in the way that the role of workers' clubs was changing.

The Soviet authorities had conceived the 1925 exhibition as a show case for «the new civilisation [that was] unlike any that preceded it». [1, p. 5] It was an occasion for promoting socialism and the Soviet Union and what was distinctive in its art and design. And the strategy was successful; one Soviet reviewer reported, «our section at the Paris exhibition constituted an undoubted cultural victory for the USSR.» [19] Rodchenko's Workers Club appeared in Melnikov's Pavilion, alongside a model of Vladimir Tatlin's *Model of a Monument to the Third International* of 1920. As Frederick Starr has pointed out, the exhibits demonstrated the distinctive utopian and avant-garde element in Soviet design. [17, p. 98] In this respect, the display manifested the revolutionary spirit and imagery of 1917 rather than the pluralism of Soviet reality in 1925.

Like the 1925 exhibition display, Rodchenko's design, it could be argued, belongs to the strong ideology of the revolutionary period and to the image of the revolution forged at that time. One perhaps might go further and suggest that even before it was produced in 1925, Rodchenko's design was to some extent an anachronism.

By 1924, the workers' clubs were failing to attract the bulk of urban workers, many of whom were recent immigrants from the countryside and lacked the ideological background of the workers who had provided the backbone for the Revolution in 1917. In 1924, Tomskii, head of the trade unions, called for the clubs to spend less time preaching about the proletarian revolution and its problems and do more to generate «healthy recreations and healthy laughter».[18, pp. 297–303] In part, this new social concern and less rigorously doctrinaire attitude reflected the fact that the cities were terribly overcrowded. By the mid 1920s, living space per person was about five square metres in Moscow. [4, p. 16] Entire

families lived in one room, so workers needed a space where they could relax and an attractive alternative to the nearest bar.

In 1924 the promotion of physical fitness and sport became part of the clubs' remit. [5, p. 503] By 1925, the notion of the club was expanded to include auditoria for showing films as well as lecture halls, libraries and reading rooms, gyms, cafes providing refreshment, study areas, and even football fields. [5, pp. 505-6] All these facilities obviously required large and well-equipped premises, and this is partly responsible for the gradual aggrandisement of the workers' clubs into large complexes and for the programme of commissioning purpose-built structures by the trade unions. [17, p. 133] Between 1926 and 1928 over 30 such clubs were built in Moscow alone. Precisely because the trade unions were government organisations, they were able to get planning permission quite easily, but interestingly, they were aesthetically quite adventurous and employed avant-garde architects, like Konstantin Melnikov. In the wake of his success in Paris, he became the trade unions' architect of choice. He himself referred to this as a «golden time» and said, «Beginning in 1927, my influence developed into a monopoly take-over» [12, p. 106].

Melnikov, like Rodchenko, was eager to participate in «the construction of a new way of life», but he saw the clubs not as the kind of comfortless, ideological weapons that Rodchenko had devised, but as a home away from home. [12, p. 106] For the new urban workers, peasant immigrants from the countryside, a club could act as their new community; their point of contact with higher cultural values; and their avenue to social advancement. [6, pp. 2-6] In place of Rodchenko's standardisation, Melnikov made the clubs highly individual and expressive, so that they stood out in the urban complex. [13, p. 164] He also tried to make them accessible and welcoming to the passer-by. Like Rodchenko, Melnikov was concerned with technology, economy and flexibility, but he employed these in orchestrating the spaces of the clubs, not in the design of specific items of furniture. Rodchenko and Melnikov shared many aesthetic concerns, but ultimately they were operating within slightly different contexts and therefore with slightly different concepts of their role.

Like Rodchenko, Melnikov was concerned to break up the mass in design. While Rodchenko did this by making his furniture more skeletal, Melnikov did it by breaking up the solidity of the façade. His design for the Burevestnik factory (Moscow, 1929) epitomised this approach. He used six overlapping glazed cylinders to create an essentially transparent tower, which fronted the street. For Melnikov, as for Rodchenko, flexibility was a crucial issue, so these spaces could be adapted, extended or reduced, for a range of diverse functions. Melnikov was also concerned with transparency and openness of outlook, so that nothing should be hidden. [5, p. 516] The glazing destroys the barriers between exterior and interior, so that the building seems to possess an intrinsically democratic spirit, encouraging passers-by to enter the club. While this continues the theme of transparency that was a crucial element in Tatlin's Tower, an iconic structure of the revolutionary period, it is governed by practical considerations and was also (unlike the Tower) executed at an appropriately human scale.

One of the most famous of all the workers' clubs built in the Soviet Union in the 1920s is the Rusakov Club. Designed by Melnikov for the Union of Chemical Workers, the building expressed the power of the workers in the aggressively cantilevered projections, reinforced by the text «The power of the proletariat is in the creation of industry».

There is a strong expressionist feel in the searing angles of the cantilevered forms on the street façade and the articulation of the rear façade, but also in the attempt to convert a utilitarian structure into a celebration of work and humanity. The aggressive diagonals were enhanced by the contrasting shades of grey in which the forms were initially painted. The triangular hall has been compared to a megaphone, while Melnikov stated that he had wanted «to create the impression of a tensed muscle» [7]

The auditorium space consisted of one large hall that could accommodate 1,200. [13, p. 165] But this space could be divided to produce three upper halls which could seat 190

people each, two side halls for 120 people and the pit for 360 people. The dividing screens were mechanised soundproofed panels. The walls separating the three balconies would increase the resonance, but not cause an echo. In this way, Melnikov managed to provide a building that could accommodate large film showings, meetings or lectures, as well as smaller spaces that were suitable for more intimate gatherings. [17, 134-139]

In 1927 workers' clubs became the subject of a violent polemic among ideologues and architects alike. [11] Certain sections demanded more classical grandeur to reflect proletarian power and prestige. [2 and 16] Avant-garde architects, like Melnikov, continued to argue for a new and modernist language for workers' clubs, yet inevitably perhaps they were concerned to appeal to their audience and classical elements begin to intrude.

This is evident in the Kauchuk Club, which Melnikov designed for the Union of Chemical workers. It was based on a semicircle and a triangle, with a semi-circular reception area, an auditorium for 800 people and a sports hall. [13, p. 165] Despite its geometrical clarity, the building also had a classical feel. This is partly the result of the vertical arrangement of the fenestration, which recalls columns; the set-back top storey; the emphasis on the entrance; and particularly the sweeping external staircase

The rationale for the staircase seems to have been economy. Large staircases had become planning requirements for public buildings. So in order to save on heating bills, Melnikov began to place them on the exterior of the building. The curved form possesses a dynamic quality reminiscent of the spirals in Tatlin's Tower, but the staircase's solidity and symmetry increase the ceremonial feel of the building and emphasise the entrance, almost like the steps up to a Greek or Roman temple.

In the reception area, the emphasis is on creating «a home from home» for workers. Yet as most homes consisted of cramped and shared accommodation, Melnikov has provided the luxury of a great deal of space and light. This inevitably creates a sense of grandeur, but the room is simply decorated, so that the result is not daunting or intimidating for the occupant. The furniture is light, not bulky; it is not ornate or too traditional, but neither is it aggressively modern. This furniture, like the airy and uncluttered room, is intended to welcome workers at the end of a long working day. Instead of Rodchenko's Spartan design, based on an ideological and rather abstract concept of the role that a workers' club should play in the progress towards Communism, a concept that was based on the utopian experience of the revolutionary period, Melnikov's design seems to be based on a real understanding of the needs of the individual and the realities of a worker's life in the Soviet Union of the late 1920s. Melnikov catered for real relaxation as well as political activities [5, p. 518] He seems to have thought, like El Lissitzky, that «If ... private dwellings operate on the basis of the greatest possible austerity, then, by contrast, public dwellings should provide the maximum of available luxury, accessible to all.» [9, p. 44/]

The period of commissioning purpose-built workers' clubs lasted only two years from 1926-1928. Even so, Melnikov managed to build six clubs, each of which possessed a distinctive personality and presence. They acted as emphatic rejections of the notion that there should be a single standardised model for all club buildings. [16] Melnikov gave the club for the Svoboda water-proof and rubber-shoe factory, in Moscow, a rectilinear and symmetrical ground-plan and a dramatic entrance. This underlying classicism was to some extent disguised by the asymmetrical organisation of the extensive fenestration to the rear of the building, the use of punched in windows, the rectilinear articulation of the façade, the block-like massing of the spaces, and the emphatically asymmetrical use of colour, which breaks up the form. Nevertheless, before long stylistic diversity in architecture had to give way to classicism and symmetry, which became inescapable, and reflected the mandatory requirements of Socialist Realism.

In the 1920s, before the First Five Year Plan of 1928 generated new social and psychological demands on the Soviet population, there were substantial changes in the design of workers' clubs. [8, p. 112] Like other branches of design, the workers' clubs reflect changes in the social structure of the Soviet Union. They also reflect official policy and the

changing fate of the Revolution and its ideals, from the utopian outlook of 1917 to the beginning of Stalin's repression. By the end of the 1920s, with the gruelling targets of the First Five Year Plan, workers' clubs became less of a priority. Stakhanovite workers, over fulfilling their production quotas and exhausting themselves in the process, required sanatoria, while grandiose Palaces of Culture replaced the more modest premises of the earlier workers' clubs. As totalitarianism took hold, the government was less concerned to encourage workers' creativity, than to inculcate their own values. Imposition from above, replaced democratic creation from below. In this context, the very concept of the workers' clubs seemed to belong to the optimistic and more utopian phase of the Revolution.

Bibliography

1. L'Art décoratif URSS. Paris, 1925.
2. *Babitskii*. Klubnoe stroitelstvo tekstilshchikov / Babitskii // Stroitelstvo Moskvy. 1928. № 7.
3. Gryadushchee. 1918. № 5.
4. *Hazard, J.N.* Soviet Housing Law. New Haven, Yale University Press, 1939.
5. *Khan-Magomedov S.O.* Arkhitektura sovetskogo avangarda / S.O. Khan-Magomedov. Moscow: Stroizdat, 2001. Vol. 2.
6. *Khan-Magomedov, S.O.* Kluby segodnya i vchera» / S.O. Khan-Magomedov // Dekorativnoe iskusstvo. 1966. № 9. P. 2–6.
7. *Khan-Magomedov S.O.* Konstantin Melnikov: Arkhitektor / S.O. Khan-Magomedov // Nedeliya. 1966. № 7. P. 6–12.
8. *Kopp, A.* Constructivist Architecture in the USSR / A. Kopp. London and New York, Academy Editions; New York, St Martins Press, 1985.
9. *Lissitzky, E.*, Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion, Vienna, Verlag Anton Schroll, 1930; English translation El Lissitzky, Russia: An Architecture for World Revolution, Cambridge, Mass., MIT Press, 1970.
10. *Lodder, C.* Russian Constructivism. New Haven and London, Yale University Press, 1983.
11. *Lukhmanov, N.* Arkhitektura klubov / N. Lukhmanov. Moscow, 1930.
12. *Melnikov, K.S.* Moi zolotoi sezon / K.S. Melnikov // Melnikov K.S. Arkhitekorskoe slovo v ego arkhitekture. Moscow, Arkhitektura-C, 2006.
13. *Melnikov, K.S.* O klubakh / K.S. Melnikov // Mastera sovetskoi arkhitektury ob arkhitekture. Moscow: Izdatelstvo Iskusstvo, 1975. Vol. 2. P. 164–166.
14. O Proletkut'takh (Pis'mo TsK.R. K. P) // Pravda. 1920. 1 December.
15. Resolution of the Moscow City Duma, 16 June 1915 // Izvestiya Moskovskoi gorodskoi dумы. 1917. Vol. XL1. № 2 (February). P. 59.
16. *Shcherbakov, V.* Konkursa zdaniya tipovykh klubov / V. Shcherbakov // Stroitelstvo Moskvy. 1927. № 5.
17. *Starr, S.F.* Melnikov: Solo Architect in a Mass Society / S.F. Starr. Princeton, Princeton University Press, 1978.
18. *Trotsky, L.* Leninism and Workers' Clubs / L. Trotsky // Trotsky L. Problems of Everyday Life and Other Writings on Culture and Science. London, 1923. P. 297–303.
19. *Tugendkhold, Ya.* SSSR na parizhskoi vystavke / Ya. Tugendkhold // Krasnaya Niva. 1925. № 3.
20. *Tugendkhold, Ya.* Stil 1925 god / Ya. Tugendkhold // Pechat i revolyutsiya. 1925. № 7.
21. *Varst [Stepanova V.]*. Rabochii klyub konstruktivista A. M. Rodchenko // Sovremennaya arkhitektura. 1926. № 1. P. 36.

IN PURSUIT OF THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE: AVANT-GARDE CINEMA AND THE VENETIAN MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

S. Casini

Biennale of Venice (Venice)

Avant-garde has been studied as a phenomenon which manifests itself within modern culture, as Renato Poggioli highlights in his seminal study on the historical concept of the avant-garde (1962). However, as Peter Bürger (1974) or Paul Willemen (1993) argue, avant-garde can be distinguished from modernism¹. On the one hand, Bürger highlights how avant-garde art goes beyond the modernist attack on the conventions of language and form to undermine the institutions and the very concept of art. On the other hand, Willemen takes avant-garde as a term implying a set of historical relations without coinciding with any particular artistic style within modernism. Just to give an example, Surrealism is avant-garde without being necessarily modernist. Therefore, already before the advent of cinema, the relation between avant-gardism and modernism has been ambiguous in the visual arts, despite the readiness to use the term avant-garde to address modern art (Cottigton, 2004)².

In the modern era, discourses of mobility and the body are closely related. In fact, the modernist attempt to master mobility centres on the human body and, in particular, the human body in movement both at microscopic and macroscopic level. Movement is the very sign of life, the most powerful means to create a credible illusionary world. The desire to record, represent, and project *movement*, specially the physiological movement imperceptible to the human eye contributes to the development of optical devices. Among them, photography best incarnates the twofold soul of the modern era: the continuous hectic movement of bodies and goods and the capture in a snapshot of an ever present instant. The desire to record and represent movement, which can only be seen and experienced, has always been a key concern in science and art, specially in visual arts and cinema, which is the prominent modernist media.

Among filmmakers and film critics, the term avant-garde is used to define a historical moment when a type of cinema in opposition to mainstream cinema comes to the surface. Just to give a few examples, I would like to recall the abstract and surrealist films of the 1920s, the New American cinema and underground films in the 1960s, structural films in the 1970s and the merging of music videos and independent cinema in the 1980s. Avant-

¹ Bürger, Peter. «Avant-garde and Engagement» in *Modernism/Postmodernism*. P. 58–67. For a further analysis of the relation between avant-garde and modernism see Brooker, Peter (ed.). *Modernism/Postmodernism*. London and New York: Longman, 1992. In the introduction Brooker recalls Kermode's attempt to mark the difference between histories of modernism and that of the avant-garde. He also highlights that only the conclusion of modernism provided a definition of it. See Kermode, Frank. 'Modernisms' in *Continuities*, London: Routledge, 1968.

² In his critical study on Cubism, Cottigton argues that there is a difference between the formation of avant-garde and avant-gardism which was a collective rather than an individual phenomenon. Cottigton highlights the importance of the emergence of the art market handled by private galleries as a key milestone in the formation of the avant-garde (Cottigton, 2004).

garde has also been understood as a cluster of different practices not necessarily within the artistic field as highlighted by Huysen (1988).

In cinema, avant-garde has been often substituted with a range of different categories, such as experimental, non-narrative, pure, abstract, expanded cinema. None of these terms is satisfactory nor widely accepted (Rees, 1999). For instance, experiments are possible even in commercial cinema. Experimentalism is certainly a feature of the avant-garde but, following Poggioli, when the experimental moment is glorified without turning into an experience, the risk is to support only the scientific myth.

In order to be regarded as avant-garde, a film should have certain characteristics such as the negation or reinvention of narrative conventions, the disruption of synchronous sound, the attention paid to the material quality of the filmic apparatus and to the perceptual strategies spectators enact when watching a film. This last condition has been the focus of cognitive approaches to the study of avant-garde film-making and film viewing. The main axiom of researchers in this area is that visual perception functions according to problem solving principles, the same ones as viewers have to use when attempting to make sense of an avant-garde film³. Beyond its aesthetical qualities, the production and distribution of a film outside the Hollywood system can also contribute to the definition of a film as avant-garde.

Avant-garde is highly contested not only as a word, but also as a historical concept: since its official birth in 1895, cinema was already perceived as intrinsically avant-garde, as it unsettled the cultural institutions and assumptions of the nineteenth century. In fact, European avant-gardes were highly stimulated by the emergence of cinema as such, and not by an avant-garde cinema. It was the image in motion *per se* that affected the visual arts in all their many facets.

According to military terminology, the term avant-garde denotes an advanced group forging an assault on the enemy ahead of the main army. But in the case of cinema, who is the main army and who is the enemy? It seems that avant-garde cinema does not imply ahead of any other kind of cinema, mainstream, art or Hollywood cinema, but rather apart from commercial cinema, in terms of production, distribution and viewing conditions. In this sense, a term which is often used instead of avant-garde is underground cinema, which denotes a cinema which runs under, not ahead of the visible cinema, a cinema of escape, rather than of opposition.

Avant-garde is also a disputable term when considering that many film-makers labelled as avant-gardist such as the early abstract animator Oskar Fischinger, did work for Hollywood productions. Films such as those made by Godard can be placed either within the category of avant-garde filmmaking or outside it. This shows how the term avant-garde is often a rigid label attached to a film asked to conform to a certain category, to a certain idea of what cinema is. For instance, when post-structuralist critics, such as Peter Wollen, emphasised film as language, a 'classical' film-maker like Alfred Hitchcock, was considered as an avant-garde auteur.

For all these reasons, in this paper I will talk about cinema, simply. When asked to respond to Rosalind Krauss's criticism on his supposed dismissal of experimental cinema, Stanley Cavell argued that 'If there is a genuine artistic movement in question, and if claims concerning the state of the art of film are to be based upon experimentalism, then it is worth saying that the role of experimentalism in filmmaking is as specific to it as any other of its features, (...) one cannot assess its significance apart from an assessment of the significance of film as such' (Cavell: 1979, p. 217).

Cinema has been expanding throughout practices and places not necessarily cinematic: at present, it is likely that an encounter with cinema might occur through other media and in

³ See Peterson, James 'Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?' in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. by Bordwell and Carroll, London: The University of Wisconsin Press, 1996. P. 108–129.

places other than the darkened theatre and within film festivals. The art exhibitions *Eyes, Lies and Illusions* and *Le Mouvement des Images*, which took place in London in 2005 and in Paris in 2006, respectively, draw to the attention of viewers the overlapping histories and practices of optical devices, cinema, art, showing how 'the archaeology of cinema might end up being its future scenario' (Gunning, 1989). Just by considering the titles of the two exhibitions, it becomes clear that the focus of both is on the viewer's perception, and on the live performance of moving images.

Similarly, narrative impulse and projection might be the exception rather than the rule within the history of cinema (Elsaesser, 1986, 'The New Film History', *Sight and Sound* 55, no. 4, p. 246). Whereas previously cinema had to limit itself to the protocol of the projection of images within the limit of the screen and on its surface and to the continuity of the unwinding, nowadays the film experience might be redefined according to the viewpoint of the lived spectacle. From painting, music and sculpture cinema takes the rhythmic grasp of continuity, the gestural occupation of the surface, a conception of projection as a plastic modulation of light. A breach is opened into the modern system of arts, based on a principle of sensory division and a rigorous separation between media. All art which triggers an interaction of space-time effects can be regarded as cinema, even beyond the film's material presence. Reduced to its essential component parts, cinema makes its way into the world of metamorphoses, and we see everywhere the resurgence of its properties, disjointed from each other, and reordered in accordance with other balances, in the interplay of light on sculptures and relief, in the sequential repetition and surface scansion of paintings (Philippe-Alain Michaud: 2006, p. 24).

All media have more than one component and the decision to privilege one component over another is arbitrary. This was the case of cinema and the decision to privilege its relationship with the photographic mediums and with the projection on a screen. Following this line of enquiry, film does not coincide with cinema, as it is only one of the possible medium in which cinema manifests itself. Therefore, other histories might belong to cinema, for instance histories of anatomy, medicine - consider the close connection between cinema and X-ray invented in 1895 too-, optical devices. All the objects like magic lanterns, optical peep shows, stroboscopic discs have been labelled with the term pre-cinema, a term first used by the art historian Pierre Francastel in 1955. These optical instruments, however, cannot be conceived of as a kind of pre-history of cinema, because they all present their own characteristics, differences and potentials. Therefore, a preferable description is the one used by Mannoni: 'art of deception'⁴. In this sense, it is not surprising that a Lion was awarded by the Venice Film Festival in 2004 for his career in cinema to the Portuguese director Manoel de Oliveira 'an elderly gentleman who teaches us that cinema does not exist: there is no dictionary, no constrictions; anything can be invented' (Turigliatto, 2000).

Along with its material conditions, the fruition of cinema is also changing: in fact, today cinema is consumed through computers, mobile phones, art galleries, screens placed in metropolitan areas. The little screen of the mobile videophone, suitable for personal use, seems to be a return to Edison's kinoscope, showing that the dark theatre with a screen for projection at the end of it, might be only an exception in the history of how moving images have been watched. Following these considerations, are film festivals, and, is the Venice film festival, in particular, still the place *par excellence* to exhibit cinema? Is a good festival judged solely by the number of good films it offers? Can a festival content itself with being the 'coming soon' preview for the following season? These questions are becoming more urgent and asked day after day due to the increasing number of festivals spread all over the

⁴ See Mannoni, Laurent (1955) *Light and Movement*, Gemona: Le Giornate del Cinema Muto, Museo Nazionale del Cinema.

world, due to the self sufficiency and the differentiation of the means of production and promotion of a film.

In what follows I will attempt to briefly highlight how cinema *tout court* is 'that obscure object of desire' pursued within the spaces where cinema is shown and consumed. The Venetian *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* is not only a film festival, but a film exhibition (a 'Mostra' as the Italian denomination highlights), that is, a space for exhibiting the art of cinema. A Mostra is the place where films have the leading role, even before actors and directors, where films are taken care of, in terms of storing, viewing conditions, and also in terms of critical discussion. Jacques Rancière names 'distribution of the sensible' the system of boundaries and divisions that defines what can be seen and heard within a specific aesthetico-political regime⁵. Using his words:

'A distribution of the sensible therefore establishes at one and the same time something common that is shared and exclusive parts. This apportionment of parts and positions is based on a distribution of spaces, times, and forms of activity that determines the very manner in which something in common lends itself to participation and in what way various individuals have a part in this distribution' (Rancière, 2006, p.12).

Drawing inspiration from Rancière's understanding of aesthetics, I would like to conceive the Venetian Mostra as an aesthetics - that is a sensorial - subject, as an organism capable of organising and distributing bodies - those of the spectators and those of films - in space and time. Rather than commenting on a number of films that have been shown at the Venice Mostra, I would like to draw attention to the programming and the organisational level. The way sections are coordinated, films screened and awarded and, finally, the measures adopted to improve the impact of the Venice Mostra at national and local level, are all means which succeed or fail to support cinema. In the course of this analysis, I will suggest some measures that I reckon valuable for improving the organisation of the Mostra. Clearly, this is not an easy task, also because the Venetian Mostra, like all international film festivals, is organised according to the rules established by the International Federation of Film Producers Associations (FIAPF). This association defines the duration of film festivals, the quantity of films presented in the course of a festival, the general conditions of selection, transportation or the storage and demonstration of pictures.

Before focusing on the most recent editions of the Venice Mostra which involved me directly, I would like to recall a few milestones which contributed to the renovation of the Mostra in the course of its history. The renewal in cinema was facilitated by the Mostra in the editions between 1961 and 1962, in particular, with the screening of films from free British cinema, with the consecration of the *nouvelle vague*, and that of young Italian directors such as Pasolini, Bertolucci, and the Taviani brothers. In these editions, even the Golden Lions were reliable and not lacking in courage: *L'année dernière à Marienbad* by Alain Resnais (Golden Lion in 1961), and the two Golden Lions given to *Cronaca familiare* by Zurlini and *Ivan's Childhood* by Tarkovskij in 1962. However, it was specially under the guide of Luigi Chiarini, the so called 'professor', that the structure of the Mostra was renewed in order to trace other possibilities for cinema. From 1963 to 1968, Chiarini selected and organised the films according to strict aesthetic criteria, often resisting political pressure at national and local levels and the interference of the film industry. Films directed by well-established directors were placed together with films by young emerging talents:

⁵ For Rancière, the understanding of the relation between aesthetics and politics, as well as of twentieth-century-art, has not benefited by the categories of avant-garde and of modernity. According to him, the aesthetic conception of avant-garde considers it as an invention of forms, structure and materials which will shape and change life.

Godard and Dreyer, Bergman and Penn, Pasolini and Bresson, Kurosawa and Bellocchio, Truffaut and Rossellini, then Carmelo Bene, Cassavetes and Cavani⁶.

The Orizzonti Section

Being in charge of one section of the Mostra, the Orizzonti (Horizons) section, for two editions in 2004 and 2005, I learnt how the Venetian Mostra can question taken for granted assumptions on what cinema is, beyond its being an international platform for launching films and a red carpet for promoting the star system, and its willingness to discover the emergent cinematographies outside the European and Hollywood markets. The Orizzonti section continues the tradition started with Biraghi in 1988, who firstly created a Horizons section, and in the 58th edition with Barbera, who named Cinema del Presente (Cinema of the Present) the section parallel to the main competition. The Orizzonti section aims at providing a picture of new trends in cinema, thus, it is the section devoted to experimental, avant-garde cinema. It presents a maximum of fifteen feature films in 35mm or HD format plus a maximum of seven documentary features.

In the 2004 edition only few Orizzonti films were screened in the Sala Grande (1070 seats), the main theatre where all the official screenings of the Competition section take place. Among the Orizzonti films, those which were not produced or distributed by American or Italian production companies were screened in the Palagalileo without the protocol of the red carpet. This caused the feeling of being a B Competition section among the participants. In addition to that, none of the Orizzonti films were screened in the evening slot. The screening slot for the documentaries was 11:00 am, the slot for fictions was 3:00pm. Despite their screening time, documentaries films, in particular, have been extremely well received both by critics and by the audience (not only by the accreditation holders but also by the general public) even in comparison to the most spectacular films projected in the evening slot. This was a clear indication that an international film Mostra cannot be only a springboard for Hollywood films about to be released in theatres within a few weeks after the festival.

Most of the Orizzonti films are produced by independent production companies. Most of them do not have an international distribution. In the contemporary cinema industry, 'countries' where films are produced do not play an important role, rather, they have been replaced by major brands, that is, by who is distributing the film at national and international level. Just to give an example, Solanas' documentary *La dignidad de los nadies* was given a collateral award in the 2005 edition, but did not manage to find a sales agent during the Mostra. Difficulties arise also due to the short period filmmakers and producers can spend at the Lido (three nights for the director and 3 nights for the leading actor are covered by the Mostra, but only for fiction films. For documentaries, the Biennale pays three nights for the director only). Furthermore, small production companies cannot cover the expenses for a press attaché who could work to promote the film. Most of the producers invited within the Orizzonti do not have an Industry accreditation. Being outside the film market means to be cut off from the chance to advertise your film in a fruitful way. In order to supply this, a specific service should be set up for the Horizons films. In particular, the services of the Industry and Press Offices of the Festival should address the needs of independent films, insisting on promotional activities, organising seminars and informal meetings to give directors and producers the chance to get to know other professionals within the field, rather than concentrating on the red carpet protocol only. Throughout these measures, the Venice Mostra might be able to enhance its being a platform for launching and promoting films that need the Venetian Mostra, not for supporting only films that use the Mostra as the arrival point of a promotional campaign decided and conducted elsewhere.

⁶ A brief history of the Venetian *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* can be found on the official website of the Venetian Biennale. See: <http://www.labiennale.org/en/cinema/history/>. Accessed March 2007.

Questioning Categories: Documentary versus Fiction, Analogical versus Digital

Among others, it is worthwhile mentioning a couple of occasions when the Venice Mostra showed its resistance to rigid categories often taken for granted within cinema, such as the fiction/documentary distinction, the hierarchy between celluloid and video. In the interstices between one section and the other, in the moments of pause between one projection and another, films become living subjects that somehow manage to escape the intentions of film-makers, film critics and festival directors.

The film *The Wild Blue Yonder* by Werner Herzog was scheduled within the Horizons section in the documentary slot but Herzog refused to label his film as a documentary in the catalogue and in the press material. In the 2005 edition, the film *Pervie na Lune (The first on the Moon)* by Alexei Fedortchenko got the Horizons documentary award, even though the director regarded his film as fiction. Ironically, in the same edition and always within the Horizons, Lech Kowalski's *East of Paradise* got the Horizons fiction award even though Kowalski regarded his film as a documentary. The distinction - if there is any following Bazin - between documentary and fiction cannot be easily resolved, nor can it be blurred just by introducing an all-comprehensive yet theoretically weak category, that of the docu-fiction, which is used also in the applications for funding sponsored by the Media programme of the European Union⁷.

One of the great innovations in cinema in the last decade, has been the development of digital technology. Despite the career Lion given to Eric Rohmer's digital film *L'Angle et le duc (The Lady and the Duke)* in the 2004 edition, the presence of digital cinema has been always controversial in the history of the Mostra. For years, digital films were confined to the New Territories section and were screened in a theatre not well equipped with digital apparatuses causing innumerable problems during the projections. Only in 2004 the New Territories section was finally perceived as a kind of outdated 'ghetto', prompting the decision to distribute the digital films in all the sections of the Mostra. This has been a step toward the abolition of an elitarian hierarchy between analogical cinema perceived as high, true cinema and digital film-making taken as less cinematic. This is a means of recognising that the growth of networked computing and digital film-making platforms facilitates innovative practices such as collaborative film-making and independent distribution modes (websites, databases and chat rooms).

Outside the Horizons section, a place where cinema is explored in all its potential is in the Retrospectives, which function as a live archive to rethink the roots of cinema and to understand the origin of contemporary cinematic innovations and contaminations. The Venice Mostra has been undertaking a continuous exploration of the film heritage of different countries. The secret history of Italian cinema is the attempt to recover, restore and rediscover the great but half forgotten Italian cinema. The 'archaeological' investigation started with the Italian Retrospective of B movies (the noirs of Fernando Di Leo, the thrillers of Umberto Lenzi, etc.), has continued with the retrospective on Sino-Japanese B movies and of Russian musicals. Among the titles presented in the Russian retrospective last year there was *Cheriomushki (Neighbourhood Cheriomushki)* by Gerbert Rappaport put to music by Dmitrij Shostakovich, or *Vesiolye rebiata (The Merry Boodle)* by Grigorij Aleksandrov, with the jazz of Leonid Utiosov as its main protagonist, a film which was already showed in Venice in 1934.

In the case of the Italian retrospective, paying attention to the so called B movies means, first of all, making efforts to circulate copies of these films around the world after the Venetian Mostra. The 'wild bunch' of critics formed in the 1970s around these films, went in search of more complete copies, integral versions, trailers in many languages, backstage, all

⁷ The category of docu-fiction is used within the context of Media Programmes just as an example of films that cannot apply for funding, which are reserved for fictions or documentaries or creative documentaries – following Grierson's definition of documentary in 1930. However, the fact of rejecting this type of film implicitly admits the existence of this category.

materials to be showed in the DVD market and even online. Retrospectives, therefore, are both spaces for restoring hidden and decayed copies, but also for promoting and further developing the critical study of these films.

Closing Remarks

Going back to the opening reflections on modernism and avant-garde cinema or, better, cinema *tout-court*, it is worthwhile recalling that the advent of a cinematic sensibility and aesthetics placed viewers in movement. To move means to be able to search, to question, to doubt. (Rohdie, 2001). Cinema is the promised land of the endless quest undertaken by the Venetian Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, which becomes a cinematic locus itself where the object of desire is cinema, regardless of its experimental character.

As stated before, film is no longer experienced solely within the film theatre but through a wide range of settings, from the World Wide Web and mobiles, to art galleries. The collective experience of watching a film within a theatre, however, remains something unique. This collective rite renders visible the affectivity between spectators and films. The role of the Venetian Mostra to provoke a desire for cinema is to be understood also as the desire of provoking the concrete phenomenological experience of being within a darkened theatre about to watch a film and then being able to express one's personal opinion in the presence of the director, actors, etc. A Mostra, like an art performance, should promote active spectatorship through the rite of the collective enjoyment of cinema making the public act or react.

Bibliography

1. *Bürger, P.* Theory of the Avant-Garde, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
2. Catalogue 63° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Milano, Electa, 2006.
3. Catalogue 58° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Milano, Il Castoro, 2001.
4. Catalogue 61° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Milano, Electa, 2004.
5. Catalogue 62° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Milano, Electa, 2005.
6. *Cottigton, D.* Cubism and Its Histories, Manchester and New York, Manchester University Press, 2004.
7. *Dagognet, F.*, Philosophie de l'image, Paris, éd. Vrin, 1989.
8. *Francastel, P.* L'image, la vision et l'imagination, Paris, éd. Denoël-Gonthier, «Médiations», 1983.
9. *Hansen, M.* New Philosophy for New Media, Cambridge, MIT Press, 2004.
10. *Krauss, R.* The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Massachusetts, the MIT Press, 1986.
11. Le Grice, M. Experimental Cinema in the Digital Age, London, British Film Institute, 2001.
12. *Mannoni, L.* Eyes, Lies and Illusion, London, Hayward Gallery, Exhibition Catalogue, 2004.
13. *Mannoni, L.* Light and Movement, Gemona, Le Giornate del cinema muto, 1995.
14. *Manovich, L.* The Language of New Media, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001.
15. *O' Pray, M.*, Avant-garde Film: Forms, Themes and Passions, London, Wallflower, 2003.
16. *Poggioli, R.* The Theory of the Avant-Garde, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
17. *Rancière, J.* The Politics of Aesthetics, London, Continuum, 2006.

18. *Rees, A.* A History of Experimental Film and Video: from the Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice, London, BFI Publishing, 1999.

19. *Rohdie, S.* Promised Lands: Cinema, Geography, Modernism, London, British Film Institute, 2001.

20. *Sitney, P. A.* Visionary Film, New York, Oxford University Press, 2002.

21. *Small, E.S.* Theory: Experimental Film Video as Major Genre, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994.

22. *Willemsen, P.* Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Резюме

В ответ на критику Краусс, обрушившуюся на его воображаемое «увольнение» экспериментального кино, Стэнли Кавелл приводит следующие доводы: «Если речь идет об истинном художественном движении и притязания относительно положения искусства кино следует основывать на нем (экспериментализме), то стоит говорить о роли экспериментализма в создании фильма, как об особой черте, среди других различных черт, (...) и не оценивать его значение отдельно от суждений о смысле фильма как такового (Cavell: *The World Viewed*, p. 217). В кино авангард нередко подменялся рядом различных категорий, вроде экспериментальное кино, неповествовательное, чистое, абстрактное, кинофильм с интермедиями. И все же ни одно из этих обозначений не может быть принято. Авангард оспаривается не только как термин, но и как историческая концепция: со времени своего официального рождения в 1895 году, кинематограф уже был осознан по существу как авангард, поскольку он подорвал культурные институты и предпосылки девятнадцатого века. Кинематограф *tout court*, следовательно, есть смутный объект желаний, преследуемый там, где показывается и потребляется кино, в том числе и на Венецианском кинофестивале (*umal. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*).

Следуя этим суждениям, можно ли говорить о том, что кинофестиваль остается местом, где, к примеру, экспонируется кино? Данный вопрос день за днем становится все более актуальным вместе с тем как растет число фестивалей по всему миру, с тем как повышается независимость и дифференциация способов производства и продвижения фильмов. В данной статье я бы хотела предложить некоторые решения вопроса о роли Венецианского кинофестиваля, полагаясь на собственный профессиональный опыт. И вместо того, чтобы комментировать фильмы, показанные на Венецианском фестивале, я предпочла бы перевести внимание читателя в плоскость программирования и организации фестиваля. Именно то, как координируются секции, показываются и оцениваются фильмы, как избираются меры, предпринимаемые для усиления воздействия, осуществляемого Венецианским фестивалем на национальном и локальном уровне, решает вопрос успеха либо провала.

Сегодня мы можем смотреть фильмы дома, в Интернете, на художественных выставках и т.д. Личный опыт от просмотра фильма в зрительном зале, однако, представляет собой нечто принципиально иное. Роль, доставшаяся кинофестивалям, состоит как раз в том, чтобы возбуждать в зрителе сильное желание к просмотру кино. Это может быть понято как стремление к провоцированию конкретного феноменологического опыта бытия внутри темного зрительного зала при просмотре фильма, и затем возможность выражения личного мнения в присутствии директора, актеров и т.д. Кинофестивалю так же, как и искусству перформанса, следует повышать действенность зрелищности через ритуал получения коллективного наслаждения от кино, вызывающего зрительную реакцию либо обнаруживающее ее отсутствие.

ХУДОЖНИК ДАВИД ЯКЕРСОН: ОФОРМЛЕНИЕ ПЕРВЫХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРАЗДНЕСТВ (Витебск, 1918–1923 гг.)

Л. Михневич

зав. научным отделом Музея современного изобразительного искусства
(Минск)

Первые витебские революционные празднества были грандиозным зрелищем. Так думают, по крайней мере, те, кого интересует искусство авангарда. Скромность уцелевших документальных свидетельств – короткая лента кинохроники, где более всего поражает концентрированность человеческой толпы, гора маловыразительных циркуляров из местного архива, негативный тон большинства коротких рецензий, что ничуть не уменьшает всеобщей убежденности. Конечно, само время – замечательный художник, но дело все же в другом. Первые революционные празднества в Витебске оформляли художники, чье творчество заставило думать иначе целое человечество.

Во-первых, здесь впечатляет уже само соединение имен великих пионеров авангарда. Эта ситуация в культуре более нигде и никогда не повторится: одновременное сосуществование в одном реальном пространстве двух главных художественных противоположностей – Шагала и Малевича. Условно это «великое противостояние» можно определить, как конструкцию и деконструкцию образа.

Во-вторых, витебский маргинальный опыт несомненно важен для исследователей и сегодня, ибо все основные исследования агитационного и монументального искусства первых советских лет сделаны на материалах празднований Москвы и Петрограда. А здесь прослеживается не только естественная родственность явлений, но и несомненные огромные различия.

В-третьих, привлекает сама парадоксальность этого явления. Исторически сложилось так, что оформлением первых революционных празднеств в Витебске занимались художники-новаторы. Важно подчеркнуть, что авангард и агитационно-массовое (агитационно-политическое) искусство социально активны. Но в замысле художника-авангардиста всегда присутствует *непонятность*, она тут что-то вроде родовой приметы. Агитационное искусство является разновидностью просветительской культуры, смысл которой – «завербовать» и убедить зрителя, добиться единомыслия и сочувствия. Значит, посути, оно является *антиавангардным*. Вот и получается, что художественное оформление первых празднеств находилось в состоянии эстетического конфликта с самой сущностью агитационной культуры.

Из всего художественного оформления витебских празднеств, по существу, известны три эскиза Шагала. Поэтому несомненной удачей стало открытие среди наследия малоизвестного художника Д.А. Якерсона (1896, Витебск – 1947, Москва) тринадцати (!) произведений, репрезентующих это же событие.

Якерсон Давид Аронович родился в Витебске (15) 27 марта 1896 года. Дата и место рождения были установлены точно, благодаря документам из семейного архива. Первое художественное образование он получил в «Школе рисования и живописи» Ю.М. Пэна (1854–1837). Сегодня эта школа-студия получила достаточную известность, но более всего ее основатель известен как первый учитель М. Шагала, О. Цадкина и Э. Лисицкого.

Этот факт и ощущение разительного диссонанса эстетик самого Пэна и «звездных» учеников заставляет внимательнее отнестись именно к его преподавательской деятельности. Изначально «Школа рисования и живописи» предполагала самые начальные знания и умения, ибо запланированный Ю. Пэном курс был рассчитан на полгода. Но чаще всего обучение длилось несколько лет. Но главным, судя по воспоминаниям учеников, было не совершенствование технических навыков, а блистательная атмосфера «*служения высокому*», полная ощущения восторга от соприкосновения с самым прекрасным и самым интересным. Именно это едва ли не навсегда удерживало учеников, разбросанные по миру, через страны и годы они искали друг друга через него. С Давидом Якерсоном и его женой, художницей Еленой Аркадьевной Кабищер-Якерсон, Пэн поддерживал самые теплые отношения и вел активную переписку до своей трагической гибели [5]. Почти все его ученики избрали творческие профессии, они стали граверами, скульпторами, живописцами, архитекторами. Второй сильной стороной Пэна-учителя следует назвать его умение разглядеть индивидуальность маленького автора. Конечно, в основном, они стали художниками-реалистами. Но восприятие реальности, к примеру, у П. Явича разительно отличается от позиций А. Корженевского или И. Боровского, – а это художники, всю жизнь работавшие рядом. Пренебрежительное высказывание Шагала, в декабре 1918-го, о царящем в Витебске «жалком передвижничестве» [7], несомненно следует отнести и к Пэну. Но его тон разительно изменится с годами. Став взрослым и мудрым, он осознает, как легко поломать маленького художника, его вообще можно научить не быть им. Великая свобода, вероятно, была в Шагале с самого начала и, понимая собственные границы, Пэн ничем не помешал ей. Легонько погладил маленькие крылышки и подтолкнул – лети!

Со слов Е.А. Кабищер-Якерсон известно, что в середине 1900-х Давид Якерсон учился в Витебском коммерческом училище (документальных подтверждений нет). Коммерсанта из него не получилось, после окончания училища он, по примеру Лисицкого, поступил учиться на строительный факультет (который давал и художественное образование) РПИ – Рижского политехнического института. К концу XIX века этот институт стал одной из самых интересных архитектурных школ своего времени, значение которой значительно превышало ее региональный статус. Особой приметой этой школы была ее активная включенность в европейский художественный процесс. В это время для выпускников РПИ почти обязательной стала одно-двухгодичная стажировка за границей, в основном в Германии (в Берлине, Дрездене, Штутгарте, Дармштудте и др. городах). Стажировались в Вене, Париже, Хельсинки. Формирование рижской архитектурной школы началось под воздействием эклектизма, однако стилем, который рижане сумели не только осознать, но и талантливо, ярко воплотить пластически, стал модерн. Они сумели и критически оценить созданное самими же в острейших спорах на страницах всех тогдашних популярных и профессиональных изданий (а в Риге того времени их было множество!). Тон в этой полемике задавал журнал «*Jarbuch für bildende Kunst in der Ostseeprovincen*», который с 1907 по 1913 гг. издавало Рижское архитектурное товарищество. Это и другие периодические издания способствовали бурному расцвету модерна именно в визуальном, легко воспринимаемом декоративном плане. Хотя, конечно, не следует переоценивать роль пластики в современной архитектуре; сущность его не во внешнем декоре. За новизной декоративных форм здесь скрыт качественно новый тип связи между материально-технической субстанцией здания и его художественным решением. Стилистическая ценность архитектуры модерна обусловлена не формальными проявлениями стиля (при всей их важности!), а самой направленностью метода, которая заключается в *новаторской* трактовке форм. Для понимания личности и творчества Якерсона это положение представляется весьма важным.

Точных сведений нет, но само время обучения Д. Якерсона позволяет высказать предположение, что он учился на курсе Вильгельма фон Стрика (1864–1928),

который в конце XIX века сам пролучил образование в РПИ, затем стажировался в Германии, до преподавательской деятельности несколько лет работал в известном архитектурном бюро В. Коха. Выявить влияние творчества В. фон Стрика на произведения Д. Якерсона не представляется возможным, ибо сегодня известна лишь одна работа этого автора – постройка 1903 года, которая представляет переработку романского стиля.

В дате возвращения Якерсона в Витебск существуют разночтения. Так, Г. Казовский (Израиль) называет 1917-й год [4], а Ал. Шатских (Россия) – 1918-й [9], а иногда и 1919-й [8]. Здесь нам помогает сам Якерсон. Завершенные, готовые к самостоятельной жизни произведения, он подписывал очень подробно. Он указывал день, год и место создания работы. Первое «витебское» произведение датируется июнем 1918 года. Не только подпись, но еще более сам неспешный и сложный характер его тогдашней техники, некая расслабленность и томность чувства, его «замедленность» убеждают нас, что Д. Якерсон находился в Витебске, по крайней мере, с конца весны этого года.

Началом его трудовой деятельности стало участие в оформлении празднования первой Октябрьской годовщины. В рукописном удостоверении, выданном молодому автору в 1919 году и хранящемуся сегодня в семейном архиве Якерсонов в Израиле, сказано: *«Тов. Якерсон в бытность свою в Витебске непрерывно работал в Губернской Комиссии по украшению города к Октябрьской годовщине и числился членом означенной комиссии. Губ. уполномоченный по делам искусств Марк Шагал».*

С осени 1918-го и по 1923-й год Давид Якерсон – один из самых активных авторов праздничного оформления Витебска. Его жизнь стремительна и наполнена. Он – член Коммунальной мастерской, созданной Шагалом для выполнения всех декоративно-оформительских работ в Витебске и Витебской губернии, а также единственный автор оформления революционных празднований в г. Невеле (сегодня – Россия). Он же главный скульптор витебского Плана монументальной пропаганды, руководитель скульптурной мастерской Витебского народного училища. По свидетельству жены, Д. Якерсон – один из самых активных членов «Уновиса» (в списках его нет), участник супрематического оформления города под руководством К. Малевича.

Процесс подготовки празднования первой Октябрьской годовщины описан в книге Шагала: «Маляр по вывескам в Витебске хватает. Я собрал их всех от мала до велика...»[6]. Исследователи авангарда совершенно не обращают внимания на эти строки, хотя они позволяют сделать весьма важные выводы. Вероятно, слово «маляр» воспринимается, как весьма низкая профессиональная характеристика, что совершенно не соответствует действительности. Вместе с тем ничего пренебрежительного тут нет ничего. Следует учитывать витебскую языковую модель. Только что созданная Белорусская Республика утвердила четыре государственных языка, а в провинциальном Витебске их вообще приняли все шесть. В языке Шагала неизбежны заимствования. Его «маляр» следует воспринимать, как определение ремесла своих коллег – рисовальщиков или мастеров вывески, традиции которой складывались не одно столетие и передавались из поколения в поколение. Это тип художественного ремесла не менее значительный, чем искусство иконописца, резчика, ювелира, мастера золотых и ли фарфоровых дел. Конечно жаль, что сегодня утрачены сами памятники этой художественной культуры, что, впрочем, совершенно не мешает появлению здесь специальных исследований, вполне возможных через вторичный пластический образ (благодаря изображениям на живописном или графическом пейзаже, фотографии или хронике).

Основная проблема оформления аналогичных празднеств Москвы и Петрограда, определенная и аналитическими статьями тех лет, и нашими современниками, заключается в следующем. Это «отсутствие в те годы опыта такого рода монументальных работ, когда создаваемые произведения должны были быть рассчитаны на восприятие их в пространственном и архитектурном окружении городских

ансамблей». Шагаловский текст помогает понять то, что витебская «праздничная» команда оформителей имела навыки, говоря современным языком, рекламно-дизайнерской работы в городской среде, которую она к тому же прекрасно знала. Из биографии М. Шагала явствует, что у него самого было года три подобного опыта, полученного им в Петербурге. У его первого учителя и «товарища председателя художественной комиссии» Ю.М. Пэна подобного опыта было целых тринадцать лет. Давида Якерсона, несомненно, следует считать человеком, профессионально подготовленным к работе в архитектурном пространстве. Этот молодой автор и стал, вероятно, основным помощником Шагала. Как ни странно, но в этом убеждает и упоминание о нем в «Моей жизни». Никому, кроме Якерсона, не могут быть посвящены очень горькие строки упрека анонимному другу-предателю, скульптору-супрематисту. Переход шагаловских учеников в мастерскую Малевича стал, несомненно, последней каплей в шагаловском решении уехать из Витебска. А еще ранее его навсегда ранила творческая измена Якерсона – увлеченность последнего супрематизмом лишила его имени в воспоминаниях Шагала.

Еще одно отличие витебской ситуации. Сохранившийся документальный материал и воспоминания очевидцев позволяют сделать вывод о доминировании в оформлении символично-аллегорических сюжетов. Попробуйте представить плакат-панно с летающей женской фигуркой, которая из рога изобилия рассыпает листовки со словами «Свобода. Равенство. Братство», или разглядеть на кадрах кинохроники «Низвержение Вандомской колонны» А. Ромма. Припомните шагаловские «Мир хижинам – война дворцам!» и «Привет, Луначарскому!». Среди авторов этого времени Шагал был наиболее свободен от иконографических штампов (образов красноармейца, рабочего, буржуа и т.д.), которые сложились в агитационном искусстве и в мгновение ока были усвоены через газетно-журнальную графику. Шагал не агитировал, он представлял свое ощущение «нового мира», а невероятность этого мировосприятия и составляет главную тайну его искусства. Но можно уверенно утверждать, что формально-пластический язык шагаловских произведений был близок и понятен витебским «малярам». Вспомните, насколько высоко новаторы ценили вывеску, даже совместные выставки планировали, а неукротимые Бурлюки уже собрали целую коллекцию. Близость шагаловского языка и инситного искусства (примитивизма) первой отметила витебская исследовательница Л. Вакар во время сравнительного анализа творчества последнего с творчеством Ю. Пэна. Это положение следует распространить и на творчество витебских «маляров». Идеографичность рисунка, ввод в изображение указующего текста, повышенная декоративность, равно масштабность изображения, первоплановость основного мотива – это и многое другое из шагаловского пластического языка приветствуется, но одновременно есть и родовые приметы инситного (примитивного) искусства. Конечно, разница между творчеством витебских мастеров-инситников и примитивизмом шагаловских работ огромна. Творчество Шагала «принадлежит эпохе нового художественного мышления, когда примитив участвует в формировании эстетики модернизма и осознан автором как система, освобождающая от догм академизма...» [2]. Но исполнители его произведений прекрасно понимали внешние приметы его художественного языка. Первые произведения Якерсона относятся и к экспрессионизму, и к символизму. В работах праздничного оформления он достаточно независим от шагаловского языка. Его произведения здесь стали чем-то вроде мостика к языку и задачам агитационного искусства.

«К моменту Октябрьской годовщины Витебская губерния была разукрашена 450 большими плакатами, многочисленными знаменами рабочих организаций, трибунами и арками...» [7]. Для оформления витебских революционных празднеств были использованы движение, звук, свет, текст, цвет (что позволяет определить их, как явление, типологически близкое театру). Доминирующим цветами были красный и зеленый. Декорационные объекты можно разделить на два типа – стационарные и динамичные.

Стационарные – это арки, трибуны, росписи и, согласно терминологии Шагала, «большие плакаты» (в русской исследовательской традиции их принято называть «панно»). Термин «большие плакаты» (точнее, было бы монументальные) встречается во всех витебских текстах искусствоведа А. Ромма. Учитывая агитационную направленность этих произведений и почти обязательное присутствие текстов-призывов, более точным представляется термин А. Ромма, но столь уж принципиального значения это не имеет.

Динамичными объектами были тантаморески (изображений не сохранилось), агитвагоны (агиттрамваи или агитпоезда). К ним следует отнести и указанные в документах факелы и фонари с цветными стеклами и зажженными свечами, большие красные банты и «хоругви». Последний термин введен в оборот А. Шатских, у Шагала – это «знамена рабочих организаций». В белорусской исследовательской традиции 1920-х годов они определены как «пратэсы». Определение самого Шагала (и белорусское) представляется наиболее верным. Во-первых, оно принадлежит самому автору. Во-вторых, избавлено от ненужного религиозного контекста. В-третьих, оно имеет местные исторические прообразы – т.н. «флаги цеховых братств» или «цеховые флаги», с традицией которых Шагала был знаком. Копийные цеховые флаги использовались в Витебске во всех публичных празднествах и лишь в начале 1920-х были переданы в фонды Витебского Исторического музея.

По утверждению М. Шагала, эскизы всех декорационных объектов принадлежали ему или же были им утверждены. Точно известно, как выглядели эскизы монументальных плакатов-панно. Это были небольшого размера графические листы, которые и впоследствии художники-исполнители разлинейвали на квадраты и увеличивали до 3-метровой высоты. Все плакаты-панно размещались на вторых этажах городских зданий, что и определило их размеры. Все это было выполнено маслом по холсту.

В графической коллекции Д. Якерсона, хранящейся сегодня в фондах Витебского областного краеведческого музея (как уже упоминалось), к работам по оформлению революционных празднеств можно отнести 13 произведений (три из них – оборотные стороны других, более поздних произведений, два эскиза имеют незавершенный характер). Это произведения 1918-1919 годов, датированные или самим автором, или же со слов его жены. Материалы: бумага, акварель, тушь, карандаш, перо.

Безусловный шедевр этой коллекции – эскиз «Красноармейцы» (бумага, акварель, тушь, 57,3 x 42,0 см). Этот эскиз легко увеличить и повторить, даже другим, не слишком умелым исполнителем. Работа безупречна по соответствию профессиональной задаче. Формы brutальны и предельно обобщены, плоскости, свободно, не мешая одна другой, залиты цветом, контур простой, выразительный и точный. Произведение очень удачно построено ритмически: при проходе колонны демонстрантов около него должно возникать ощущение зеркальности, параллельности движения. Ценность этого произведения и в автографах на оборотной стороне. Первый, написанный синим карандашом, принадлежит М. Шагалу: «Принят. Д.Я. 2 на 3–2. Шагала». (Т.е. утверждено, а далее указаны инициалы автора, количество копий и их размеры). Второй автограф размещен ниже и принадлежит искусствоведа и художнику А. Ромму. Эта надпись уточняет и объясняет шагаловский текст: «Поручается товарищу Юдовину сделать 2 экземпляра 2 на 3. Ромм. 19 окт.». Этот текст еще раз подтверждает догадку о месте Давида Якерсона в «праздничной» иерархии. Начиная творческий путь художник, благодаря качествам его таланта и образованию, оказался одним из основных авторов праздничного оформления, а значит и соратником-единомышленником Марка Шагала. В то время как Соломон Юдовин, – этот безусловно лучший тогдашний витебский график, оказавший значительное влияние на развитие еврейской, белорусской и русской культур, – оказался подмастерьем или руководителем подмастерьев. Это ничуть не приуменьшает значения Юдовина и не унижает его: просто в его

блистательном таланте не было необходимых «публичных» качеств. Но все это замечательно хорошо говорит о Шагале-руководителе, его вкусе и свободе.

По собранным А. Шатских сведениям, в оформлении празднования первой годовщины участвовали (кроме, естественно, «маляров») Ю. Пэн, А. Бразер, С. Юдовин, А. Ромм. Сохранившийся мандат «товарища председателя» праздничной комиссии, выданный Шагалом Пэну, представляется достаточно номинальным, учитывая их тогдашние отношения. Скорее всего это была необходимая уступка витебскому общественному мнению. А. Бразер, С. Юдовин и А. Ромм – весьма значительные авторы со сформированным мировосприятием и творческой манерой, но именно эти отличные качества явно мешали шагаловскому размаху (вспомните текст!). Впечатлительный, открытый любым идеям Давид Якерсон, с его столь нужным образованием, был почти «обречен» на востребованность.

Синий карандаш Шагала присутствует и еще на одной работе Давида Якерсона – на эскизе росписи «Постройка Дворца Труда» (бумага, акварель, тушь, 32,6x19,6). На лицевой стороне слева Шагал поставил уже знакомые нам инициалы-вензель «Д.Я.». Справа – числа «7 x 10». Самим Якерсоном или другим исполнителем эскиз был расчерчен на квадраты графитным карандашом. Шагал предлагает увеличить это деление, что при реализации эскиза неизбежно приведет к большему обобщению работы и тем самым упростит ее реализацию. Шагаловский синий карандаш уверенно делит стороны на семь и, соответственно, десять частей и далее, для памяти, записывает их сверху. Поскольку эти ремарки касаются не самого произведения, а лишь проблем его реализации, то можно вполне уверенно утверждать, что и это произведение Давида Якерсона украшало Витебск 1918-го.

Еще один шедевр витебского автора – «Эскиз композиционного панно с фигурой рабочего» (бумага, акварель, 53,0 x 40,0 см, 25 октября 1918 г.). Стилизованная фигура рабочего по форме напоминает детскую игрушку-вертушку, которая делается из разрезанного наискосок к центру листа бумаги, с согнутыми и закрепленными на гвоздь у центра краями. Очень важной здесь представляется трактовка поворота головы. Именно так кисть руки сжимается в кулак и постепенно поворачивается, приближается к запястью – движение, напоминающее поворот к стеблю подсохшего бутона розы. Это явно заимствованное им открытие авангардистов, своего рода «калька» из Малевича, с которым он лично познакомится почти год спустя. Следует отметить, что Якерсон вообще охотно использует «матрицу». Он переносит фигурки героев из одной серии в другую, иногда возвращаясь к созданному несколькими годами ранее. В «праздничной» серии кузнец из одного из незавершенных эскизов оформления встречается нам на другом – «К радости солнечного света». Этот эскиз вряд ли был реализован. По сравнению с другими работами Якерсона, эскиз переусложнен, невыразителен по колориту, но более всего тут неудачен сам герой произведения – не по-революционному томный и мягкий.

Вероятно, не был реализован и «Эскиз декора города *«Труд. Знания. Искусство»* – предполагаемая временная роспись. Художник избрал форму овального тимпана, но вряд ли он имел в виду какое-то конкретное сооружение. В центре изображения – печатник, стоящий у типографского станка, а по углам – сидящие летописец и гравёр. Колористическое решение соответствует освещенности классической скульптурной композиции.

Зато опубликованный в монографии Г. Казовского «Эскиз плаката» (бумага, акварель, тушь, 51,0x72,5 см, 1918), по свидетельству жены, с текстом «Пролетарии всех стран, объединяйтесь!» украшал праздничный Витебск. Это симметричная горизонтальная композиция, на которой под огромными лучами солнца над земной сферой протягивают навстречу друг другу руки два молодых черноволосых знаменосца с портретными чертами самого автора.

Среди произведений Д. Якерсона есть проект, реализация которого явно не предполагалась. Это идея утопической высотной постройки «Пьедестала-трибуны», спиральным движением соотносимая со знаменитым «Памятником 111 Интернационалу» В. Татлина. Сохранились два листа бумаги для рисования, на которых с небольшими изменениями представлена одна и та же идея. Эти произведения не только подробно датированы автором, на них имеется и высшая для него отметка завершенности – «ненастоящая», залитая тушью рамка. Это и наличие двух подобных произведений свидетельствуют о важности самой идеи. Оба «пьедестала-трибуны» избавлены стремительного наклона татлинского «Памятника...», здесь присутствует совсем другая, «неконструктивистская» пластика. Произведения балансируют между скульптурой и архитектурой, о чем свидетельствует и название. Конечно, одного спирального движения мало для соотношения этих произведений с проектом Татлина. Почему тогда не припомнить спиральные зиккураты Месопотамии или винтовые перекрытия Ф. Борромини? Якерсон-архитектор не мог не знать этого. В тогдашней популяризации татлинского проекта огромную роль сыграла брошюра Н. Пунина, блистательно объясняющая его социокультурное значение. Идея этих произведений Якерсона – изменение пространств, наделение их смыслом. Здесь есть нижнее (профанное), где находится толпа, и верхнее (сакральное), где находится оратор. Спиральное движение наполнено смыслом – его длительность и помогает нам осознать превращение оратора из обычного человека из толпы – в глашатая, трибуна.

История сохранила разные отзывы о первом праздновании. Есть и категорическое неприятие шагаловских «длиннобородых стариков на ярко-зеленых в яблоках конях» или его же «неимоверного количества зеленых коз, нарисованных в самых разнообразных ракурсах и глядевших на прохожих безумно-растерянным взглядом» [1]. Подобными произведениями, как новогодняя елка гирляндами, в 1918-м году был увешан Николаевский собор напротив Ревтрибунала. Но всем негативным рецензиям, да и минорному тону шагаловских воспоминаний, противоречит А. Ромм: *«Плакаты его были превосходны, они были именно то, что нужно для улицы - яркими, странными, ошеломляющими. Но в них была и тонкость замысла, и большой вкус, они смотрелись, как большие картины левого искусства...»*¹.

Свидетельством победы Шагала следует считать и то, что вслед за его «безумноглазыми» козами был возможен **супрематический** Витебск Казимира Малевича. Подчеркнем известный факт: в Москве и Петрограде сразу после первого празднования «футуристы» были отклонены от участия в оформлении городов. Хочется думать, что «беспрерывно работающий» Давид Якерсон, с узнаваемой знаковостью и доходчивостью его плакатов, помог своим землякам если не оценить шагаловское оформление, то по крайней мере, не спешить отказываться от него.

Конечно, праздничное оформление, сделанное Малевичем и «Уновисом», также нельзя отнести к агитационному искусству. Оно было полностью противоположно шагаловскому не только пластическим языком, но и принципами работы с пространством. «Авангардное действие» у Шагала разворачивается внутри самого произведения, на холсте, оно не зависит от городской среды. Пространственный принцип тут был предельно прост: монументальные плакаты располагались на *удобных* для разглядывания местах. Пожалуй, единственным исключением тут стал уже упомянутый украшенный Николаевский собор, который, несомненно, следует воспринимать, как объект. Казимира Малевича привлекала именно возможность пространственной работы. Улицы и площади Витебска он объединил в единое произведение искусства. С. Эйзенштейн, – а его «глазу» стоит верить, – рассказал о супрематическом Витебске, начисто забыв об архитектуре. Для Витебска (это впервые), его городскую самобытность отмечали все. Репин был убежден, что это славянский вариант Толедо (и несколько уцелевших работ Е. Минина подтверждают его правоту!), а Бунин ез-

¹ Цит. по: Шатских А. Последние витебские годы М. Шагала // Шагалоуцкий сборник. Витебск, 1996.

дил сюда, когда хотелось чего-то иного, отличного от России. У Эйзенштейна же остались одни «зеленые круги», «оранжевые квадраты» и «синие треугольники» [10], что говорит об одном – высокой организованности материала. Ученик Пэна и Малевича, В.К. Зейлерт (1908-1994) оставил похожее, но еще более энергичное высказывание: «Города видно не было!». Существует и сама «модель» супрематического оформления, записанная за В. Зейлертом архитектором А. Бондаренко (по принципу – на этом здании было то, а на том – это). Эта запись объясняет, почему «оранжевый квадрат» для местной власти оказался милее «безумноглазой козы». В основу супрематической экспозиции Малевич положил маршрут праздничного шествия и украсил все здания с важными политическими организациями. Все указанные Зейлертом здания оказались перечисленными в местном циркуляре 1919 года [3], по которому они получали новые «революционные» номера. Написанные красным по белому, они были больше сохранявшихся обычных номеров и располагались гораздо выше. Эта двойная нумерация действовала в городе несколько лет и внесла немало сумятицы в работу почты. Этим же указом были переименованы улицы, по которым проходило шествие. Так появились: Советская, Коммунистическая, Большая и Малая Гражданские, Урицкого, Красноармейская, Володарского и знаменитая сегодня Бухаринская (бывшие Воскресенская и Духовская). Произошло совпадение политической и художественной модели, а с этим спорить трудно. Кстати, В. Зейлерт утверждал, что супрематические росписи существовали в Витебске вплоть до 1926 года (далее он на долгое время отъехал из города). Еще одно витебское отличие.

Из массы супрематических работ Давида Якерсона трудно определить, могло ли что-то украшать Витебск: здесь отсутствуют какие-либо характеристики публичности, «плакатности» произведения. Известно только, что он принимал активное участие в супрематическом оформлении не только Витебска, но и (по свидетельствам) в соседнем Невеле выполнил несколько супрематических росписей. Можно отметить общее – его геометрическая пластика всегда сохраняла «земное притяжение». У его супрематизма есть верх и низ, в чем-то они очень похожи на архитектурные аксонометрические проекции. Постепенно здесь появляется объем и квадрат превращается в куб, а в колорите время от времени прорываются «природные» нотки. Возглавив скульптурную мастерскую Народного училища, Давид Якерсон преподавал и «работу с натурой», и «по программе «Уновиса». Эта двойственность, несомненно, наложила отпечаток на его творчество.

Годовщина Октябрьской революции «выпустила» джина из бутылки, ибо праздничная вакханалия все более и более захлестывала город. Уже в марте 1919-го Витебск официально отмечал:

- 1–2 января: «Новый год»;
- 22 января: «День памяти 5 января 1905 года»;
- 11 марта: «День низвержения самодержавия»;
- 18 марта: «День Интернационала»;
- 7 ноября: «День Пролетарской Революции».

Кроме этих праздников, выходными (именно выходными от работы, а не праздничными!) засчитали и 8 (!) религиозных торжеств. Уже к середине года этот список пополнился: в республике решили отмечать праздничные дни 8 марта и 23 февраля, а в самом Витебске еще и 16 марта («День города» или «День городской печати»), праздник, связанный с Магдебургской традицией) и 27 октября («День летописца Нестора»). Все оно было еще ничего, но постоянно изобретались все новые и новые празднования, которые то отмечались, то исчезали в омуте новых идей. В том же 1919-м Витебск отметил и «День кооператора», и «Неделю Красного пахаря». Шесть существовавших в Витебске национальных отделов культуры имели собственные праздничные списки, что придавало еще больше неразберихи праздничной вакханалии. Кроме того, в Витебске организовывались и «неофициальные», приватные празднования, которые не входили ни в какие списки. Эти празднования устраивались, как правило, одним-двумя

организаторами и с меньшим размахом, но не меньшей страстностью, выплескивались на витебские улицы и площади. Приватные празднования были запрещены в январе 1921 года: «ввиду того, что публичные юбилеи деятелей искусства принявшие эпидемический характер, в корне разрушают всякую планомерность работ».

Гибельным для витебских празднеств стал 1922-й год. Во-первых, из города один за другим уезжали художники-новаторы. Кстати, последним в Москву уехал Давид Якерсон. Он получил там еще одно образование и стал достаточно заметной фигурой среди московских скульптурных кругов 1930-1940-х годов. Но это уже о другом. 1922-й год стал годом изымания религиозных ценностей в пользу голодающего Поволжья. Год, сложившийся в Витебске в долгую цепь религиозных, эстетических и человеческих трагедий. Жесткий режим экономии и общее подавленное настроение сказались, в первую очередь, на организации уличных праздников.

1923-й год все поставил на свои места. Количество праздников начало стремительно сокращаться, оно приблизилось к государственному стандарту. Сменилась и сама «композиция» праздника. До этого года панно, лозунги, плакаты использовались по наитию, без какой-либо связи. С 1923г. «композиция праздника» она начала строиться по жестким законам синтаксиса: все оформление строилось по исторической очередности (1917, 1918, 1919 ... и т.д.), и праздник сложился в единый идеологический узел. На сценической площадке витебских улиц никогда больше не появились художники-демиурги. Не то что бы талантов не хватало, но с этого года изменилась роль «праздничного» художника: она начала соответствовать роли музыканта в большом оркестре, который внимательно следит за партитурой.

Р. С. Нельзя на подобном миноре оканчивать текст о периоде, с которым Беларусь вошла в мировую культуру. Конечно, о трагичности витебских художественных утрат много сказано, и будет написано еще. Что же касается оформления витебских празднеств, то и здесь общепринятое мнение об уничтожении этих произведений – злостная ложь. Работы Шагала и Малевича, Лисицкого и Якерсона не уничтожили. Их, скорее, «заносили до дыр». Согласно документам, «праздничное оформление» долгое время бережно подновляли и ремонтировали, а самое-самое ветхое было бережно распределено по «красным уголкам» Витебщины, как написано, «для воспитания общества». Несомненно, следует ждать всходов...

Литература

1. *Абрамский, И.* И это было в Витебске / И. Абрамский // Искусство. 1964. № 10.
2. *Вакар, Л.* К проблеме примитивизма в творчестве Юдея Пэна и Марка Шагала / Л. Вакар // Шагаловский сборник. Витебск, 1996.
3. Государственный архив Витебской области. Фонд 182, оп. 1, д. 313, л. 19.
4. *Казовский, Г.* Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики / Г. Казовский. Москва, 1994. (Серия «Шедевры еврейского искусства»).
5. Переписка Ю.М. Пэна с Е.А. Кабишчер Якерсон // Научный архив Витебского областного краеведческого музея. Ед. хр. 668.
6. *Шагал, М.* Моя жизнь: пер. с фр. / М. Шагал. Москва, 1994.
7. *Шагал, М.* Письмо из Витебска / М. Шагал // Искусство Коммуны. 1918. № 3.
8. *Шатских, А.* Давид Якерсон. Художник из Витебска / А. Шатских // Предмет искусства. 1996. № 1.
9. *Шатских, А.* Деревянная скульптура Д.А. Якерсона / А. Шатских // Совет. скульптура. 1984. Сб. № 8.
10. *Эйзенштейн, С.* Заметки о В.В. Маяковском / С. Эйзенштейн // Маяковский в воспоминаниях современников. Москва, 1963.

ЗАПИСКИ НА ХОЛСТЕ

Н. Рачковская

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

Я хотела бы подчеркнуть – то, о чём я буду говорить, не является искусствоведческой оценкой живописи Беларуси, не определяет ценности каждого художника, не расставляет по местам их достоинства (*это сделают время и профессиональные искусствоведы*). Вся информация очень субъективна и касается только моего восприятия.

Наверное, всегда трудно начать. В этом случае трудно не потому, что ты не знаешь, что рассказать, а потому, что информации много, а времени даётся очень мало. А для того, чтобы вместить в это время хотя бы часть своих многолетних впечатлений, надо сконцентрировать их до предела, анализируя и почти одновременно отсекая многое, порой и очень важное. И я пришла к выводу: пусть это выступление будет в форме записок на холсте, примерно как живописный этюд, который фиксирует твой эмоциональный всплеск, твою реакцию на среду, события, людей. Этюд, показывающий созвучность твоего настроения и того, что происходит вокруг тебя. И в этом живописном отзвуке рождается дух времени, естественно, окрашенный в мои любимые цвета.

Мои студенческие годы выпали на то время, когда на выставках во **Дворце Искусств** (нынешней **Республиканской Галерее**) большими красочными полотнами выставлялись тогда уже зрелые художники: **Александр Кищенко, Альгерд Малишевский, Арлен Кашкуревич, Леонид Щемелев**. Их работы выделялись из общей массы соцреалистической живописи. Они экспериментировали, утверждая свою индивидуальность, каждый по-своему. Но лично для меня образцом жизненной позиции и точкой отсчёта в живописи был **Израиль Басов**. Я считаю, что именно его редкие на этих выставках картины с мощной локализацией цвета, формы и пастозностью красок укрепили меня в выборе собственного направления.

Во всех этих работах чувствовался дух живописи, была определённая атмосфера, будоражащая воображение будущих художников, и мы, студенты, уносили частичку этого духа в свои аудитории. Всё это соединялось с нашими бесконечными спорами об искусстве, с поездками в Москву и Вильнюс, с немногочисленными альбомами западных художников, попадавшими к нам различными способами. Мы начинали экспериментировать, и это не проходило гладко для нашего обучения. Кого-то исключали, кому-то ставили неуды, ругали, убеждали...

Время подобных выставок было недолгим. Художники, которыми мы восхищались, стали меняться. Бурные горные реки вышли на равнины и потекли плавно. Выставки стали спокойнее, без проблемных работ. Мы окончили институт, стали работать, завели семьи, детей, и зажили обычной двойной жизнью советского художника, днём работающего на государство, а потом, если есть характер и решимость, – на себя. Моё время многие годы было от 10 часов вечера до 2 часов ночи. И как в те годы писатели работали в стол, так мы – художники, работали к стенке. Писали холсты и

отставляли их, точно зная, что никогда не сможем показать их на выставках. В то время без членства в Союзе художников ты не имел права официально приобрести подрамник, купить краски, хорошие кисти. О выставках нечего было и мечтать. Но в подвальных помещениях, которые мы получали в домоуправлениях за исполнение бесконечных оформительских работ к праздникам и будням; на кухнях, в маленьких городских квартирах, неслышно зрела новая волна художников, которая мощно выплеснулась в годы перестройки.

Это был девятый вал для всех республик СССР. Как будто прорвало плотину, и бурлящая вода затопила всё вокруг. Потоки информации на радио и телевидении, журналы, газеты, митинги. В художественной среде быстро стали формироваться и также быстро распадаться различные объединения. Выставки шли одна за другой, в Минске прошло несколько значительных выставок авангардного искусства белорусского андеграунда (мои работы также были на этих выставках). Обычно они завершались бурными нелицеприятными обсуждениями.

Одной из первых прошла закрытая *выставка на Коллекторной*, которая продержалась недолго. Это время выявило много ярких, интересных личностей в художественной среде. Таков **Виталий Чернобрисов**, работавший ближе к примитиву и раннему Ларионову (по определению эстонского искусствоведа **Нинель Зитеровой**), художник питерской закваски, вокруг которого всегда группировалась молодёжь. Это время было временем надежд, стало безумно интересно жить, все были на подъёме, и казалось, что так будет всегда.

Помню выставку в теперь уже действующем *Красном костёле* (бывшем *Доме Кино*) **Людмилы Русовой** и **Игоря и Фёдора Кашкуревичей** (живопись и инсталляции). Инсталляция, давно и прочно обосновавшаяся на Западе, была новостью в Беларуси и многих повергала в шок. В удивительной ауре костёла выставка производила большое впечатление. Запомнилось жёсткое обсуждение после неё, небольшое помещение, заполненное до отказа разными людьми, половину из которых составляли сотрудники определённых служб. Накал выступлений, шквал вопросов, и тоненькая фигурка **Людмы Русовой**, только бледность лица которой выдавала её внутреннее напряжение. Я тогда подумала: «Сколько надо мужества, чтобы так достойно держаться перед такой агрессивной аудиторией!».

Хочу отметить ещё одного талантливого, на мой взгляд, художника, **Владимира Мудрогина**, ветерана Великой Отечественной войны, фотография которого скромно висела в коридоре *Минского художественного комбината*, в котором я работала много лет, выполняя монументальные заказы. И вдруг я вижу его живопись в выставочном зале *библиотеки им. Я. Колоса*. Это было очень неожиданно и удивительно: замечательные экспрессивные работы, излучающие энергию и молодость. Отрадно, что хотя бы в последние годы его жизни эти картины покупали, и он был востребован.

Ярким примером объединений, возникавших во время перестройки, было объединение «*Форма*» при *НПО «Центр»*, в которое вошли художники: **Валерий Мартынич**, (в настоящее время живёт и работает в Лондоне), **Валерий Бобров** (эмигрировавший позже в Израиль).

Из молодых, начинающих на тот момент, **Виктор Петров**, занимающийся сейчас перформансами, организатор и вдохновитель соответствующих ежегодных фестивалей в Минске, **Александр Забавчик** (живёт и работает в Минске), **Сергей Лапша**, также эмигрировавший в Израиль, но не порвавший связей с Минском (год назад я видела его имя на афише одной из наших выставок) и совсем ещё молодые тогда: **Владимир Лаппо**, **Александр Белов**, **Дмитрий Ермилов**, о творческой судьбе которых я ничего не знаю. В контексте этого объединения в выставках принимал участие и живописец-монументалист **Геннадий Хацкевич**. «*Форма*» успеш-

но выставлялась в Кохтла-Ярве, в Государственном музее ЭССР «Кадриорг» в Таллинне, в г. Нарве, в Москве.

В это же время стали заниматься живописью и участвовать в так называемых тогда неформальных выставках поэт и философ **Алексей Жданов**, несомненно, выдающаяся личность, к сожалению, рано ушедший из жизни; и окончивший режиссёрский факультет **Андрей Плесанов**, который в эти годы собрал неплохую коллекцию авангарда белорусского андеграунда. В 1987 году он впервые выставил её в Минске, в *Доме Искусств* (в этой выставке участвовала и я). Выставки шли потоком, с ними первое время пытались бороться прежними запретительными методами, но время уже было другое. И, наконец, с большим успехом прошла выставка белорусского авангарда «БелАрт» в Варшаве, в галерее «Norblin», в 1991 году. Мы впервые выставились все вместе за рубежом.

Потом была галерея «6 Линия» под патронажем Политехнического института. Там прошло много интересных выставок, живописных, с инсталляциями и перформансами. Через эту галерею прошли и зрелые художники, сформировавшиеся в советское время, и молодые, только начинающие. Вот эти достойные имена: **Игорь Кашкурович, Людмила Русова, Александр Родин, Владимир Цеслер, Матвей Басов, Григорий Иванов, Сергей Малишевский, Артур Клинов, Алесь Таранович, Ольга Сазыкина, Валерий Песин, Игорь Ермаков** и многие другие. Я принимала участие в этих выставках наравне со всеми.

Конечно, я называю не все имена. Человеческая память удивительна, порой она сохраняет незначительные, но несущие дух времени, эпизоды, а какие-то эпохальные моменты фиксирует смутно. Пусть художники, которых я не назвала, меня простят. Каждый из них занял свою нишу в искусстве Беларуси. Классифицировать всё это, изучать и разбираться во всём многообразии будут искусствоведы, я очень на это надеюсь, когда пройдёт время и многое станет ясно. Нам есть, кем гордиться на протяжении всей истории искусства Беларуси в XX веке. Жаль только, что некоторые из названных художников занимаются творчеством не на территории Беларуси, а многие произведения того периода безвозвратно утеряны. Но, с другой стороны, белорусские художники выставляются в разных странах, их творчество востребовано, и это радует.

Я попыталась сделать этюд того бурного времени с позиции участника и одновременно наблюдателя, наметив лёгким абрисом среду обитания.

FROM DA-DA TO BIT-BIT

D. Russo

University of Palermo

In the digital age in which we live, it is obvious that today's visual design no longer has rules. Lately, international publications have included such illuminating titles as *The End of Print* by Lewis Blacwell [1] and *No more Rules* by Rick Poynor [7]. In Italy, the author of the present article published *Free Graphics* last year, subtitled *Graphics beyond Rules in the Digital Age* [9].

In the 1980s, the advent of (personal) computers has highlighted a crucial moment in the history of the visual communications (Mac was created in 1984). Computers brought about a drastic renewal in operative techniques, speeding up a process (already in progress) from a basically *rational* approach to ever more *surprising* ways of communication, moving away from the rules.

But which rules are we talking about? When somebody talks about rules in the context of graphic design, one generally refers to the so-called Swiss School (or Swiss Style). Around the 1930s, this gave a consistent input to the development of graphic design, focusing on a very sober and systematic methodology, based on a philosophy of composition looking to organize information in the most transparent way, with a typographic approach. For example, Emil Ruder, one of the promoters of this Movement and author of the celebrated manual of *Typografie* [8], remarked that designers fail their goal in the worst way when form distracts from content. Thus, he advocated the use of a modular grid to order different graphic materials in a proper way. In brief, the principal features of the Swiss School are: modular grid (derived from mathematics), sans-serif typefaces (often *Helvetica* and *Univers*), an asymmetric set (alignment to the left edge), «objective» photography (realistic and almost always in black and white), big empty spaces (in contrast with full ones in order to define structural balance) and extreme simplification of form (elimination of any decorative effect).

In the late Sixties, the rigorous and minimal graphic design of Swiss collided with a more sparkling and eclectic style, inspired to the Pop Art and which, with the technologic development (we are talking of photocomposition), gave rise to very coloured and impressive artefacts, which were becoming cheaper to produce. We can consider the Push Pin Studios (in particular the work of Milton Glaser) and the Californian-psychedelic posters (for example, by Wes Wilson). Other brilliant cases are those of the so-called Punk graphics in England, characterized by chaotic, aggressive, abrasive and even brutal tones (just like the cover of Jamie Reid for the Sex Pistols).

Nevertheless, in spite the diffusion of new and impacting trends, the Swiss School, with its sober essentiality, continued to maintain a hegemonic position on the international backgrounds in the Seventies. In fact, in the meantime, it spread beyond the Swiss-German area (in particular in the States) with the diction of International Typographic Style.

In the second half of the 1980s, computers brought the practice and the language of visual communication. They allowed everyone to compose texts and images without the complex and difficult equipment involved in pre-digital printing works – what allows a further liberation from the canons of tradition (a liberation already hoped in pre-digital times).

Thus, the simple and Spartan style of the Swiss School became an orientation among others; while nowadays, even if we can't pick out a definitively prominent style, we can appreciate new trends: a fluid writing – very expressive, intrinsically digital and alien to traditional typography. Without a proper name, today's digital writing is not typography anymore, because it has nothing in common with (metal) types. What could we call it? Electronic-graphy, digital-graphy, pixel-graphy or simply new-graphy (*neografia*), as suggested by Sergio Polano [6, p. 27]. Today's digital writing is not only very different from the old typography, but also from the more geometric digital writing produced in the 1980s on the grid of pixels.

The New Primitives [3] is the title that Rudy Vanderlans and Zuzanna Licko, founders of the avant-gardiste magazine «Emigre», give to themselves in order to comment on the pioneering nature of their experimentations, operated by the new-born computerized instruments. The question was this: «How should we apply the digital media? Should we perpetuate the usual forms of the typographic tradition or rather should we experiment a new language more suited to the electronic nature of computers?» For Emigre, it was not obvious at all that the digital writing had to do away with the typographic canons; on the contrary, Vanderlans and Licko felt ever more urgently the need for a renewal. In other words, it was necessary *Starting from zero*, as indicated the nineteenth issue of the magazine. Another issue, titled *Do you read me?*, was dedicated to the digital writing in relation to the legibility of text, and presented some textual designs exalting the expressive qualities of new characters.

On the other hand, one could state that, just in terms of legibility, the best characters were those consolidated by a secular tradition – the (ancient) roman faces or at least the sans-serifs. Managing this attack like a Judo fighter, Licko (the type-designer of «Emigre» for excellence) confirmed that «Typefaces are not intrinsically legible; rather, it is the reader's familiarity with faces that accounts for their legibility. Studies have shown that readers read better what they read most». Thus, she proposed her *Totally Gothic* – a Gothic-like digital character – arguing that «blackletter styles which we find illegible today were actually preferred over more humanistic designs during the fourteenth and the fifteenth centuries» (in virtue of their large diffusion). «Similarly, typefaces which we perceive as illegible today may will become tomorrow's classic choices»¹.

Our fluid-digital characters (the most recent ones), which come up on the screen as well as on paper – and can change colour, form, outline, disposition etc. –, prove how present graphic experimentation has taken the same direction as present architecture and design: which are imbued with more and more fluid and metamorphic forms. For example, the Guggenheim of Bilbao (Frank O. Gehry) was defined as «an experiment in fluidity»². And regarding design, the objects of Ron Arad, who is able to make chairs made of steal, look soft and fluid (*Well Tempered Chair* produced by Vitra in 1986).

However, by observing certain «phenomenology», you realize that, while it is absolutely new, it also contains something familiar, a sense of *déjà vu*. What we are talking about is, in fact, a surprising convergence between digital technique and Historic Avant-garde. My argument is that the Swiss School may have received the formal break of Modernity, but only «normalising» the inventions of Historic Avant-gardes in order to create an ever more sober and linear type of communication. Consequently, it reduced the primary subversive and propelling energy of the Avant-gardes – the same energy that, on the contrary, animates current digital experiments. It is very difficult to say if this regenerated vitality depends directly on the advent of computers or on a physiological reaction against the Swiss School independently from electronic technology. One thing is certain: the direction

¹ Z. LICKO, cit. in L. BLACKWELL, *I caratteri del XX secolo*, Leonardo Arte, Milano 1998, p. 147.

² H. MUSCHAMP, cit. in M. WEBB, *Quel che Gehry ha fatto e farà*, in «Domus», n. 837, May 2001, p. 72.

started by the Avant-gardes finds many interesting applications in computers. Lastly, today's designers are able to create in digital terms (i.e. in serial terms) what the artists of Avant-gardes, at the beginning of the twentieth Century, experimented manually on canvas or paper. Now, for obvious reasons of space, we are going to examine only two emblematic cases, Neville Brody and David Carson, in order to argue how the graphics of the Third millennium surpass the Swiss School for discovering ways of communication typical of Historic Avant-gardes.

Neville Brody is possibly the most influent graphic designer in the 1980s. As art director of trend-setting magazines, creator of logos and designer of various digital characters, he is an important protagonist in graphic design, but also in fashion, in media and in visual communication *tout court*. Brody's style, full of punk references, is clearly inspired by Dada and Constructivism. Unlike many others who sought to copy and re-propose banal formal solutions, Brody always sought to evaluate the core of Avant-gardes, what was being done, and why. In this way, he deduced from them a sense of dynamism and a non-acceptance of traditional rules and values. «Once you look at that – Brody noted – you can pursue your own response». So, «I have always felt that the last fifty years of design have been recycling these already explored areas»³. Dada offered Brody many ways of breaking with current conventions, in a dynamic and playful perspective. Constructivism gave Brody's designs an important visual relief. That is why Brody's work, based on elementary geometric forms, holds a strong and immediate communication value. An example is surely the cover of the *Go-go Album* (1985), characterized by a diagonal lettering (echoing the dynamic diagonal of El Lisitskij) and the chromatic triad of Constructivism (red, white and black). But the most emblematic case is the logotype *Red Wedge* (1985), an inverted pyramid between two cubes. That is (new-)constructivist even in the name, if you consider the famous poster of El Lisitskij *Beat the Whites with Red Wedge* (1920), where two elementary geometric forms represent strong political symbols – the red wedge of Revolution and the white circle of tsarist power.

David Carson is one of key figures of the 1990s. With his pyrotechnic graphics, he states *The End of Print*, the title of his monograph, which alludes to «the death of typography», like an obsolete system of printing – we are already in the digital age [1]. *The End of Print* is a paradox in itself as it became a best-seller, thus calling for an endless number of printed copies!

Even if Carson's work is oriented towards the future and very dependent on digital technology, it is also indebted to Futurism in the measure in which Carson's text is able to communicate through specific figurative qualities besides the linguistic meaning. Ninety years ago, Futurists indicated a surprising way to express emotions through particular typographic variations such as character, style, dimension, colour etc. In the words of Marinetti (that I quote without punctuation like in the original text): «My revolution is against the so-called typographic harmony of page [...] We can use three or four different colours in the same page just like 20 different styles. For example, *italic* one for a group of similar and quick sensations, as well as **bold** in order to render strong onomatopoeias etc. With this revolution and multicoloured variety, I resolve to double the expressive power of words» [4, p. 70]. In this perspective, Futurists gave visual and sonorous values to the written word. Consequently, they stated the concept – typical of visual poetry – of simultaneous reading of the page.

Having metabolized Marinetti's lesson, Carson takes pleasure in breaking the rules of good design. Moreover, he declares that he doesn't know them at all. And he even subverts Beatrice Warde's metaphor about *The Crystal Goblet* (the metaphor of functionalism in ty-

³ N. BRODY, cit. in J. WOZENCROFT, *The Graphic Language of Neville Brody*, Thames and Hudson, London, 1997. P. 8.

pography): «A crystal goblet is better than a golden one «because every part of the crystal goblet is calculated to reveal the beauty of the drink inside instead of hiding it» [11]. In the same way, a transparent invisible and therefore neutral typeface is better than a surprising one because the first doesn't distract from the content of the text». Carson responds: «If the text is invisible also the article is invisible» [2, p. 59.], that means it doesn't come! For Carson, an impressive form can be misleading in itself, but if it is part of the design solution it can, on the contrary, result in being very effective. In other words, when a form works it always expresses a content; when a content doesn't work it hasn't been translated into an effective form. The dilemma is always the same: must graphic design be considered a neutral vehicle of the message or rather an integral part of the message? For Carson, who undersigns the celebrated statement of the Canadian massmedialogist Marshall McLuhan «the medium is the message» [5, p. 5] (or at least part of the message). In this sense, the *legibility* of the text doesn't necessarily coincide with the *communication* of the message. It is not obvious that a very *legible* artefact is for as much *communicative*, because a word communicates not only through linguistic meaning but it is above all an image, which communicates visually before it does so linguistically. Thus, Carson concludes: «You may be legible, but what is the emotion contained in the message?»⁴.

Finally, I would like to pay homage to the land in which we find ourselves reminding us of the Russian design critic Serge Serov, who indicated a new paradigm of post-modern writing: «In classical typography, illustration is entirely dictated by text. [...] In modern typography, image and text become independent, equal, strong partners. [...] With the postmodern paradigm now beginning to reveal itself, we approach the domination of image, trapping, enveloping, and swallowing the text» [10, p. 12].

Bibliography

1. BLACKWELL, L. The End of Print: The Graphic Design of David Carson, Laurence King, London 2000.
2. CASTELLACCI C., SANVITALE, P. Il tipografo mestiere d'arte, il Saggiatore, Milano 2004.
3. LICKO, Z., VANDERLANS R, The New Primitives, in «I.D.», n. 2, March-April 1988.
4. MARINETTI, F. T. Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria, in «Campo grafico», n. 3-5, March-May 1939.
5. MCLUHAN, M. Gli strumenti del comunicare, il Saggiatore, Milano 1967.
6. POLANO, S. Tipologia. I caratteri della parola visibile, in IDEM e P. VETTA, Abecedario, Electa, Milano 2003.
7. POYNOR, R. No more Rules. Graphic Design and Postmodernism, Laurence King, London 2003.
8. RUDER, E. Typographie: ein Gestaltungslehrbuch, Niggli, Teufen 1967.
9. RUSSO, D. Free Graphics. La grafica fuori delle regole nell'era digitale, Lupetti, Milano 2006.
10. SEROV, S. Reza Abedini, in AA. VV., Area, Phaidon, London 2005.
11. WARDE, B. Il calice di cristallo. Ovvero, della tipografia invisibile, attached to «Progetto grafico», n. 8, June 2006.

Резюме

В наше время – эпоху дигитальных технологий – становится все более очевидным, что в современном дизайне больше нет никаких норм, правил. В последнее время различные международные публикации содержат такие разъясняющие содержание названия, как «Конец печати» (Lewis Blackwell) или «Нет больше правил» (Rick

⁴ D. CARSON, cit. in L. BLACKWELL, *The End of Print...* cit., s.n.

Роупог). В Италии в прошлом году Дарио Руссо опубликовал работу «Свободная графика» с подзаголовком «Графика вне правил в эпоху цифровых технологий».

В 80-х гг. XX в. появление персональных компьютеров обозначил ключевой момент в истории визуальных коммуникаций (Макинтош был создан в 1984 году). Компьютеры вызвали интенсивное обновление в сфере оперативных технологий, ускоряя процесс перехода от рационального подхода к как никогда непредсказуемым путям коммуникаций, все дальше отходя от любых норм и критериев.

Сегодня обращая внимание на определенную «феноменологию», понимаешь, что, несмотря на то, что это абсолютно новое явление, имеет место нечто похожее на чувство *déjà vu*. То о чем мы говорим, на самом деле, является удивительным сближением цифровых технологий с историческим авангардом. Мои доводы состоят в том, что Швейцарская школа (наиболее ярко характеризующая феномен графического дизайна XX века) может быть формально разрушена модернизмом, но только «упорядочивание» изобретений исторического авангарда для того, чтобы создавать гораздо более здравый и линейный тип коммуникаций. В результате это снизило исходную разрушительную и движущую энергию авангарда – ту же силу, что наоборот дает стимул потоку цифровых экспериментов. Трудно сказать зависит ли эта восстановленная жизнеспособность напрямую от прихода компьютеров либо от физиологической реакции против Швейцарской школы независимо от электронных технологий. Одно несомненно: направление, взятое авангардом, находит много интересных применений в компьютерной сфере. В заключении стоит сказать, что сегодняшние дизайнеры способны создавать в цифровом виде то, что художники авангарда в начале XX века создавали вручную на холсте и бумаге. Две фигуры мира дизайна – Невил Броуди и Дэвид Карсон – позволяют нам говорить о том, насколько графика последних лет превосходит Швейцарскую школу, обнаруживая пути коммуникаций, типичные для исторического авангарда: неоада, неоконструктивизм, неофутуризм. От да-да к бит-бит...

МОЗАИЧНАЯ КУЛЬТУРА И БРИКОЛЛАЖНОЕ МЫШЛЕНИЕ (к интерпретации авангарда 1970–1990-х гг.)

Э. Усовская

факультет международных отношений, кафедра культурологии
Белорусский государственный университет (Минск)

Констатация сложности, противоречивости XX столетия уже давно воспринимается как аксиома, не вызывающая сомнений в силу отсутствия надобности что-либо доказывать, возражать или опровергать. Характеристика многоцветья течений, направлений, школ и т.д., художественного пространства часто вмещается в понятия «авангард», «модернизм», «постмодернизм» или описывается в рамках понятия «децентрализованный тип культуры». Однако как бы мы ни описывали, какие бы свойства и атрибуты ни приписывали культуре XX века, в том числе художественной, важнее выяснить, почему она воспринимается как децентрализованная. Более того, нам представляется возможным предположить что авангард, различные его версии («авангарды») узнаются во многом именно по этому признаку.

В случае модернизма и авангарда децентрация в целом означала отказ от признания в качестве центра сложившихся моделей художественной культуры или художественной традиции. Дух экспериментаторства и новаторства, присущий модернизму, а в большей степени авангарду 1910–1920-х гг., казалось, черпался из самой потребности обновления, революционной и нередко пафосной. Децентрация в постмодернизме двойственна. С одной стороны, она не желает признавать в качестве центра что-либо вообще: ценности, личность, логос и т.д. С другой, – стремится к полицентричности, то есть к одновременному существованию разнообразных центров, которые в итоге таковыми не являются, поскольку перемещаются, являются условными и ускользают. Это напоминает возрожденческое (ренессансное), правда, замешенное на ироничности, изумление перед возможностью сосуществования самых разных истин: «Все утверждения об истине являются лишь предположениями, все они имеют право на существование ... Если мы хоть что-то можем знать, мы во всяком случае ничего не можем знать лучше возможности; если что-то бывает легким, никогда нет ничего легче могу; если что-то может быть достоверным, ничего нет достовернее могу» (Никола Кузанский) [3, с. 41]. Однако ренессансное «могу» основано на гуманистическом оптимизме, пусть и сдобренном релятивизмом и скептицизмом.

Авангард 1910–1920-х гг., как и модернизм, зиждется на энтузиазме, активности. Постмодернизм и авангард второй половины XX века склонны к трезвости, но «и усталости, и даже ироническому равнодушию». Однако их объединяет общее ментальное, интенциональное поле культуры конца XX столетия, рожденное послевоенной ситуацией, постиндустриальным сверхпотреблением, идеологическим противостоянием, «концом истории» и прочими событиями

Поколение «X», или Гольф (в германской интерпретации), или так называемое разломанное поколение оказалось в эпицентре противоречий всей культуры модерна: недоверие к ценностям «предков», понимание того, что жить нужно как-то по-другому переплелось с апатией и недоверием к новому будущему. Видимо, наиболее болезнен-

ным для рожденных на свет между 1965–1975 годами (то самое поколение X) стал переход от одной картины мира к другой. В данном случае мы имеем в виду тот культурно-идеологический переворот, который был вызван развалом соцсистемы, активизацией региональных и локальных культур, разочарованием в контркультурном движении 1960-х. Впрочем, истерия по поводу апокалипсиса конца истории постепенно стала обыденной, повседневной: в 1970–1980-гг. ее описывают и исследуют. Как отмечает Е.В. Соколова, «идея обживания хаоса» вновь (как и в начале XX в.) становится актуальной. Правда, уже без чрезмерного энтузиазма, присущего наивным первопроходцам авангарда. На передний план выступает интерес исследователя, по возможности бесстрастно и объективно описывающего бездну за бездной, провал за провалом, тупик за тупиком» [6, с. 102].

Национальные культуры, сумевшие, наконец, оформиться и в виде самостоятельных моноэтнических или полиэтнических государств, оказались перед выбором дальнейшего пути. Беларусь исключения не составила. Проблема национальной художественной идентичности во 90-е годы могла решаться в виде нескольких вариантов: обращения к фольклорно-традиционным пластам культуры, стремления «догнать» редуцированное (абстрактное) и иные направления художественной культуры Европы, США, Канады, других стран, в том числе трансавангард, гиперманьеризм, постмодернизм, а также иные; сформировать собственное представление, возможно, школу Contemporary art. Искусство Беларуси, как нам представляется, не выбрало какое-либо единственно однозначное направление. По-видимому, стилевое разнообразие, свойственное в целом интернациональному художественному пространству, стало характерным явлением и для Беларуси. Однако было бы ошибочным утверждать, что художественная ситуация конца XX века здесь не имела отличительных особенностей. Как отмечает Вернер Фан ден Белт, искусство создается в соответствии с коллективной культурной памятью и постоянно меняющейся образностью [7, с. 17]. Культуремы, актуальные для конца XX столетия, так или иначе связаны с архетипами, наполненными индивидуальным культурно-национальным смыслом. Художественное сознание аккумулирует в себе временные потоки не только прошлого, настоящего, но и будущего. Поэтому художник строит свое творчество не только на основе национального культурного опыта, но и вглядываясь в поток мирового искусства, интуитивно чувствует возможные линии его развития.

В конце 80-х – начале 90-х XX в. своеобразный римейк (или новое прочтение авангарда периода УНОВИСа) нашел, в частности, воплощение в творческих студиях Е. Китаевой (плакат: «Супрэматичная азбука», «Ангельская нациянальная опера на русской сцене», «Казімір Малевіч»). Собственно аллюзии и цитация здесь трансформировались, скорее, в «активное выразительное средство» [1, с. 34 – 35], нежели просто копировали супрематизм Малевича или работы Лисицкого. Авангардные, постмодернистские интенции, явившись очередным актом идеологического противостояния, заявили о себе в экспериментах Т. Копши, И. Кашкуревича, А. Жданова. В то же время верность фигуративному искусству, сложившаяся в советский период, привела к достаточно сдержанному, если не подозрительному отношению к искусству слишком новаторскому. Однако белорусское искусство никогда не разрывало связь с экспрессивностью, чувственностью, отличалось тяготением к знаковости, репрезентированных в частности в творчестве И. Басова.

Одной из отличительных особенностей искусства Беларуси конца XX в. стала исповедальность и грусть: «Деликатный, камерный театр света и тьмы, на сцене которого вершатся судьбы близких друг к другу людей (А. Задорин). Тонкость интуитивного постижения «своего» мира и в мире творчества, неявная драма поисков смысла в том, что привыкло быть только шифром (Н. Залозная). Еще одна драма: утвержде-

ние «своего» и себя в высоковольтном поле навязанного сознания и страстей толпы (И. Тишин). Притчи о потребительском вожделии и поисках иных ценностей, о возможностях и границах игры, иронии, морали и человеческого, в том числе артистического достоинства (Р. Вашкевич)» [4, с. 22].

Социокультурные, экономические обстоятельства второй половины XX века заставляют пересмотреть сам механизм эволюции литературы и искусства, сюжеты, тематика, стиль которых тяготеют к повторам, копированию, характеризуются даже модой на ретро, при этом, не забывая о постулировании радикального разрыва с предшествующей традицией. Впрочем, художественное пространство 1970–90-х гг. насыщено не только «разрывами», но и преемственностью.

Определить специфику авангарда или авангардизма 1970–90-х столь же проблематично, как и постмодернизма. Сделать это сложно и в связи с тем, что они близки друг другу по духу, который напоминает модель «ухода-возврата», но не разорванно-го во времени, а присутствующего «здесь и сейчас». 1970–90-е годы (трансавангард в целом) постулируют отказ-уход от установок классического авангарда и авангарда 50–60-х, прибегая в то же время к их методам, приемам, сюжетам. В то же время неоавангард провозглашает верность принципам авангарда в период его генезиса и расцвета. Более того, авангардность означенного периода, несмотря на экспериментаторский уклон, не так много имеет общего с новаторством идей собственно авангарда. Ряд художественных критиков отмечают иссякание авангардной литературной и искусствоведческой теории и практики (Д. Виар), к началу 1980-х гг. или радикальный переход к фигуративности, «новой художественности» (идеологи *fiction* Ю. Адад, Ж. Леви, П. Карре). Вопрос о том, является ли это отказом от постмодернизма или авангардизма, однозначного ответа не имеет. Как отмечает А. Эръявец, «в известном смысле различия в трактовке авангарда зависят от культурных, политических или философских предпочтений самих авторов. ...Связь между художественным и политическим авангардом кажется действительно важной, так как она проникает в самое сердце модернизма и современности: политический авангард периода Первой мировой войны проистекал из того же самого контекста, что и художественный, и часто деятельность на политической арене была частью или продолжением художественного творчества» [8]. Действительно, политическая и социокультурная принадлежность авторов (в широком смысле этого слова), конъюнктура времени требуют соотнесения творческих интенций с каким-либо направлением или хотя бы его принципами, приметами.

Декларация трансавангардом, гиперманьеризмом дистанцирования от неоавангарда не всегда кажется убедительной. Данный парадокс (парадоксы), впрочем, не вызывает особого изумления. Ситуация постсовременности (постмодерна) или сверх-, постиндустриального общества делает подобный парадокс нормальным. Отрицание-утверждение становится своеобразной формулой и постмодернизма, и авангардных явлений конца предыдущего столетия.

Выявлять генеральную цель постмодернистского творчества дело также неблагоприятное. Скорее, она не поддается целеполаганию и целеописанию. Тем не менее его эмблемой становится разрушение границ, «засыпание рвов», ризома-движение, становление, складка, образы делезовских распиленных колец и «тысячи арен», лабиринты, симультанность и т.д. Ясно одно, что ничего однозначного постмодернизм не приемлет. Впрочем, бегство от этой самой однозначности, движение как самоценность, боязнь быть одинаковым – тоже своего рода кредо и даже некий стиль, стиль по-делезовски: «Стиль начинается с двух различных объектов, отдаленных друг от друга, даже если они близки: возможно, что эти два объекта объективно похожи, одного рода; возможно, что они субъективно связаны цепью ассоциаций. Стиль влечет все это как река, увлекающая предметы по своему руслу... Когда фраза достигает

собственной точки зрения каждого из двух объектов, именно точки зрения, которая должна быть присуща этому объекту, поскольку этот объект уже разобран ею, как будто эта точка зрения разложена на тысячу точек зрения в отношении различных отношений, аналогичная операция продлевается для другого объекта, эти точки зрения могут входить друг в друга, откликаться друг в друге, напоминая землю и море, обменивающихся своими точками зрения на полотнах Эльстира» [2, с. 33].

Перетекание, пересечение, переход друг в друга – это нечто иное, нежели радикальный эклектизм. Скорее, универсальный обмен между искусством и повседневностью, наукой и литературой; философское осмысление достижений квантовой физики, термодинамики, теории игр, то есть взаимопереход и взаимодействие различных областей жизни характерны для постмодернизма и его искусства. Не случайны поэтому сопоставления постмодернизма с барокко (оно тоже трактуется весьма расплывчато – как стиль в литературе и искусстве, как умонастроение, как целая эпоха) и отсылки к Б. Паскалю, увлеченность постмодернизма «барочной игрой зеркал и отражений, разрывающих все границы между областями» [2, с. 109]. Собственно, удел человека, в том числе и художника, трактуется в постмодернизме и барокко как таинственное пребывание «между», в том, чтобы помнить, что он «не ангел и не животное», «слава и отброс мироздания» (Б. Паскаль). Постмодернизм творит образ искусства, работающего в пространстве «между»: стилями, эпохами, школами. Данное «между» захватывает, стягивает в свой ареал маргиналии (края, поля) направлений и эпистем.

Общий дух времени делает равноценными авангардную и постмодернистскую парадигмы, хотя каждый из них по-своему репрезентирует собственный ценностно-смысловой код. «Авангарды», постмодернизм второй пол. XX в. объединяет стиль мышления, переход к которому осуществлялся еще в конце XIX – начале XX вв., и получил различные названия – бриколлагного, впоследствии мозаичного и поэтического.

Мозаичное мышление определяет мозаичный характер западной культуры и, с точки зрения французского ученого А. Моля, «складывается из разрозненных обрывков, связанных простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей» [4, с. 45]. Эту же ассоциативность в мышлении (свойственную в большей степени мифологическому типу сознания традиционных обществ) некогда подметил К. Леви-Стросс, назвав его бриколлагным.

«Бриколлагное мышление» не просто находит общий язык с мозаичной культурой второй половины XX века и авангарда в частности, но и налагается на ее пространство. Здесь мы не склонны уподоблять его мышлению архаическому или рассматривать мышление постсовременного субъекта как примитивное. Бриколлагное сознание здесь рассматривается как способность воспринимать мир в его наличности, вмещающей так называемое реальное и сверхреальное, ирреальное. Согласно А. Молю, мозаичный характер современной культуре придает соединение в ней элементов культур разных народов и эпох, которые в сознании каждого индивида оседают по определенным статистическим законам и «образуют в его мозгу нечто вроде хранилища сообщений». Формальная логика «уступает место менее точным системам, четко выделенные факты заменяются «расплывчатыми явлениями, то есть явлениями, не отвечающими каноническому правилу исключенного третьего и требованиям необходимости. Ассоциации идей строятся по законам, трудно определимым, но вполне реальным» [4, с. 353]. В подобном случае бытие виртуализированной постсовременной культуры представляет собой функционирование элементарных частиц культуры – «культурем», являющих собой сообщения (научная, художественная, нравственная, религиозная и т.п. информация, заключенная в продуктах интеллектуальной деятельности людей), которые передаются от создателя к потребителю

средствами коммуникации. Результатом этого процесса оказывается симультанность культуры, ее поливариантность, интерпретативность, насыщенность различными временными кодами.

Линейная логика необратимого времени здесь, в бриколлажно-мозаичной культуре, снимается полилинейностью, одновременным сосуществованием всех времен и культур, культур и времен живых, а не отживших. Прошлое приобретает характер реального настоящего, которое «вобрало в себя прошлое, превратив его в свое другое». Более того, понимание времени как явления обратимого позволяет рассматривать бытие человека и культуры в виде глобальной сетки, ячейки которой не имеют четких границ, а прошлое и настоящее перетекают друг в друга, образуют синтез или симбиоз и основу для будущего.

Мир и мышление уподобляются гигантскому бриколлажу или мозаике, возможно, пазлам, ризоме, вбирающим в себя различные художественные, культурные языки, дискурсы, нескончаемо говорящие друг с другом. «Осколочность», мозаичность мышления и культуры конца XX века, однако не отменяет тяготения к единству или целостности. Однако целостность поли-единств, не статична: обладает динамикой самодвижения, подобна броуновскому движению с собственной логикой и самоосуществлением. Складывается впечатление, что ни постмодернизм, ни трансавангард Франческо Клементе (Francesco Clemente), Сандро Chia (Sandro Chia), Энцо Кукки (Enzo Cucchi), Никола де Мариа (Nicola de Maria), Миммо Паладино (Mimmo Paladino), ни эпатажирующие пастиши «страстного трансавангарда» (hot trans-avantgarde) Джулиана Шнабеля (Julian Schnabel), работы Бонито Олива (Bonito Oliva) не отвергают тезис, высказанный некогда Э. Ионеску: «Все надлежит воссоздать. Ничего – переделывать. Не отвергать, не оспаривать, не переделывать действительность, а показать, что для нее ежеминутно возможно новое начало». Он, на наш взгляд, как нельзя лучше отражает художественную специфику конца XX столетия.

Итак, одновременность, симультанность времен, эпох, культур пронизывают сознание художника и зрителя. Но каждая из них не теряет актуальность и некую самостоятельность, представляя собой концепт, уподобляемый Ж. Делезом распиленным кольцам. Каждое может быть продето в любое другое, «иметь свой собственный климат, свою собственную тональность или свой тембр». Пространство культуры уплотняется: в нем сосуществуют «культурные кольца» одного «ствола»; разных колец из разных, составленных как угодно, стволов; нанизанных друг на друга колец; хаотично расположенных и выстроенных в ряд. Таким образом, мини-текст *Текста культуры* не растворяется, а существует в наличном, свернутом виде, ожидающем своего развертывания, события.

Фрагментарность культуры, постсовременного мышления, сознания, как и искусства, является в некотором роде символизацией сосуществования различных образов-картин мира. Так, работы Ивана Чуйкова, в частности его цикл «Фрагменты», служат доказательством вписывания в реальность культуры второй половины XX в. угадываемых цитат, символов Ренессанса, творчества Энгра, Матисса, Пикассо, Гогена и др. Как свидетельствует живопись Чуйкова, воссоздание своего мира из любого «чужого» материала и есть наличное бытие в реальности.

Мозаичность постсовременного авангардного искусства, цитатность и стилевое многообразие не противоречат идее целостности и органичности художественных образов. Эклектичность творческого процесса и его результатов в данном случае носит здоровый оттенок. Эклектизм – это не мешанина всего и вся, а основанное на принципе связи сочетание разнородных, на первый взгляд, ничем не связанных элементов и структур. Это предполагает возможность и необходимость фиксации порядка в целом, то есть выбор условного центра или уровня, которые помогут зрителю определить смысловое значение произведения, сформировать относительно цельный

текст. Образно-смысловые линии, идущие от каждого предмета, пересекаются, и в точках пересечения образуется общий контекст.

«Черепичная» культура 1970–90-х гг. многообразна – выводит на поверхность любые времена и нравы, заимствует, цитирует, остается верной классическим канонам барокко, романтизма, авангарда и модернизма, не занимается декларацией нового. Возможно, в этом и состоит «авангардность» искусства данного периода.

Литература

1. *Баразна, М.* Кто zdolны вярцець супрэматычныя юлы? / М. Баразна // Мастацтва. 1994. № 12. С. 33–37.
2. *Делез, Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делез. М.: Наука, 1998.
3. *Лекторский, В. А.* Научное познание как феномен культуры / В. А. Лекторский // Культура. Человек и картина мира. М: Наука, 1987.
4. *Моль, А.* Социодинамика культуры / А. Моль. М.: Прогресс, 1973.
5. *Мороз, А.* Искусство и жизнь: взгляд из Москвы / А. Мороз // Modern art in Belarus. Amsterdam: Peter Noldus, 2000. С. 19–23.
6. *Соколова, Е.В.* Современная литература Германии: поиски выхода из постмодернизма / Е.В. Соколова // Постмодернизм: что дальше? М.: РАН, 2006.
7. *Фан ден Белт, Вернер.* Коллективная культурная память: от реализма и абстракции – к экспрессивности и репрезентативности / Вернер Фан ден Белт // Modern art in Belarus. Amsterdam: Peter Noldus, 2000. С. 9–18.
8. *Эрьявец, А.* Постмодернизм и художественный авангард / А. Эрьявец [Электронный ресурс]. Режим доступа // <http://fege.narod.ru/librarium/0A/0A.htm>.

FIAT LUX! COLD WAR NEONS, MODERNITY AND THE METROPOLIS

E. Chmielewska

The University of Edinburgh

March '56 inaugural issue of an interdisciplinary art journal *Projekt*¹, features two editorial texts by Jerzy Hryniewiecki. The first is a brief manifesto setting out the aims of the journal as showcasing the role of plastic arts in constructing modern urban space and architecture, or more ambitiously, «in shaping new life» [4, p. 3]. The second, entitled «*Kształt przyszłości*» (The Shape of the Future), begins with the proclamation, «Chcemy być nowocześni» («We want to be modern») [4, p. 3]. Here, the vision of modernity is presented as based on the technological and social progress having created a potential for everyday aesthetic experience. Freed from their bourgeois hierarchies and sacredness, art and beauty were to surround the ordinary people in their places of dwelling and work, and most importantly in urban spaces. Developments in technological and artistic thought were to be harnessed for framing urban space with modern design and clarity of form. In architecture and in plastic arts, and most of all in their fusion – as it is proposed – that was the city street, *Projekt* calls for LIGHT, COLOUR and SPACE. The everyday life was no longer to be grey as the modern society deserved the surroundings suffused with beauty and visual pleasure. Postulates for making graphic design more prominent in urban space accompany the stated desire for European style, elegance and modernity.

The graphic space of the city is posited as a significant territory of aesthetic experience. Further in the journal the origin of such assertion is made evident. In his reflection on the Festival of Youth staged in Warsaw the previous summer (July of 1955), Aleksander Kobzej concentrates on the joyful mood and vibrant colours of the street decorations that created «urban ballrooms», «city's exhibition pavilions» [4, p. 32]. Elaborate installations designed with strong colours, sophisticated graphic forms and playful texts screened off the burnt-out or damaged façades and urban wounds. The ruins provided both the material base and a backdrop for display. They were also used as rhetorical figures in the discourse on the new urban vision for the capital city. The subtext of that façade of art was still accusatory, pointing out Warsaw's urban wounds to legitimate the city's special role in calling for World Peace,² but there was a new tone in the visual statement. Set off by the tragic backdrop, the displays attempted to prove to the locals 'and to others that at least as far as culture was concerned our part of Europe was no worse than more fortunate ones'.³ In the modern idiom of displays the local artists and architects claimed their cosmopolitan ambitions.

¹ *Projekt* was until the 1990s the most spectacular art journal promoting Polish art abroad. In its mission, the tone and the editorial make-up, it embodied the fusion of the work of graphic design, architecture and urban design responding to the needs of the street and the industry. It promoted the work of art as a comprehensive collaborative confrontation of creative practices, collective realizations, progress and future of engineering and industrial capacity, and responsiveness of artists and designers to concrete needs of plastic art and social life.

² As in Bujnicki's installation of Tadeusz Trepcowski's poster *NIE!* on the ruins of the PKO building at Świętokrzyska and Marszałkowska.

³ These words referred to Polish poster art, but the ambitions set out for these displays could be considered as similar; see: Piotr Piotrowski, 'The geography of Central/East European art', [in:] *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, Katarzyna Murawska-Muthesius (ed), Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 2000. P. 46.

Kobzej posits that the permanent legacy of the Festival rested in its proposal for urban «exhibition spaces» whose surface displays reflected the art's presence in the urban everyday. He repeats the call made by Hryniewiecki for framing the street with colour, playful gesture and smile, and more concretely, for infilling with plastic arts urban spaces now emptied of festival decorations. The Festival has set the tone for modern image of the capital city and for the role of constructed surface in urban public space. The need to screen off the unwanted buildings, to hide the ruins, to veil the undesirable sites and set off the appropriate or approved visual statements was to become, a permanent habit of deploying impermanent expressions. The Festival has inaugurated a certain preoccupation with surface display, with architectural form doubling as scaffolding for presenting the city image in a graphic form.

In its founding manifesto, *Projekt* repeats the sentiment already registered in other sources. *Miasto* (The City), the official journal of the Society of Polish Urban Planners (Towarzystwo Urbanistów Polskich, TUP) in its post-festival analysis «Urbanistyczne wnioski z Festiwalu» [2, pp. 26 - 29] in September 1955 clearly posits the aesthetics of the city as the Marxist weapon in the struggle for fulfilment of basic human needs. Here, the call for surrounding the new citizen with beauty, light, and clarity of form is supported by the discussion of modern uses and the «compositional-aesthetic sense» of light in architecture⁴ [2, pp. 12 - 15]. The need for neon lighting in the city is soundly enunciated. References to the fantasy and «magic of city lights and advertising» and «illuminated composition» illustrate the metropolitan ambitions and highlight the role of graphic space in urban design. In a number of articles, examples of neons from urban centres of Sweden, Austria and France show what is considered, the cultured metropolitan street – an evidence of aesthetic taste, sophistication, European elegance.

Stolica (The Capital), an illustrated magazine dedicated to all things Varsovian, in the series of questionnaires «Chcemy miasta europejskiego» (We want a European city) conducted in 1958, reveals that the citizens of Warsaw **demand** three elements necessary for their urban surroundings: **light**, **colour** and **space**. In a socially progressive city, these elements were to be carefully designed so that technology, industry, art and urban detail all met in the composition and choreography of neon signs and brightly lit advertising that constructed the image of the metropolis. «Więcej światła!» (More Light!) demanded *Stolica* in concluding its survey. Also in *Stolica*, for the 15th anniversary of Warsaw's liberation in 1960, Olgierd Budrewicz wishes the city among other urban achievements, brightly lit streets, similar to those that could be seen in «other European cities» [6, p. 9].

Beginning in 1958, in its regularly featured visual essays, *Stolica* actively promoted the necessity of neon lights for the image of modernity. Photographs of neon signs were often used rhetorically contrasting the war destruction in «Then and Now» narratives, as an evidence of the completed project of rebuilding, as a proof of Warsaw's (already achieved as it was claimed) metropolitan status. In addition to cover images that often celebrated the theme of Warsaw-by-night, almost every issue featured neon lights in visual essays with titles such as «The street like a woman», «Flowers blooming at night», «Pictures painted with light.»

Simultaneously with the celebration of light and colour, some criticism of chaotic developments was noted. As early as 1958 *Miasto* registered professional dismay at «the nonsensical fashion for neons that are not coordinated with architecture» («bezsensowna moda na neony nie skoordynowane z architekturą»). The disregard for the composition of the street interior was seen as resulting in chaos characteristic of capitalist cities or «obscene spatial

⁴ Henryk Sufryd discusses the role of light in architecture, illumination of the street and the „architecture of advertising“ as affecting „urban composition“ (p. 14). He notes the need for enhancing the interior of the street with lighting, improving legibility of the street and affecting its aesthetics through signage design. He calls for a collaborative efforts of graphic designers and urbanists in creating public spaces and „illuminated compositions“ that would enhance urban aesthetics (p. 15).

compositions» [2, p. 12–15]. Order and harmony were called for and the need for a coordinator of urban composition, the chief designer of the city was clearly articulated.

In 1958, in an article in his regular column in *Stolica*, Budrewicz used the term «neonization» in a critical reference to the visual noise on the urban surface [7, p. 9]. Later, the term would come to mean something different in kind, if not in scale: not an urban phenomenon of neon proliferation registered by a keen journalistic eye, but the comprehensive programme developed and implemented in the 1960s and carried through the 1970s. Since 1972, the programme coordinating harmonious design of ‘night architecture’⁵ and the city’s daytime image would become important component of the functions carried out by the special office of the Chief Designer of the City of Warsaw.⁶

The Neonization Programme established an elaborate design and approval process requiring careful consideration of site, building scale and detail, the context of other signs, relevant views, colour sequences, as well as the signs’ graphic form, typography, and even the wording. Technical aspects of signs, their sequence of switching, specifications for the materials and mechanisms, were also part of the stringent approval process. Most importantly, the neon signs were not treated in isolation, and the approval process was not a mere regulatory formality. The design of urban signage, advertising and occasional decorations became an important source of revenue for the local graphic artists and architects, and the approval documents provide an astonishing testament to the quality expected and the attention to detail demanded of the projects.⁷

The neons were not simply positioned in available spaces either. They were designed into the buildings’ exteriors: forming hyper-surfaces; enveloping the buildings, outlining them, respectful of their form and detail, highlighting their silhouettes, creating ‘night architecture’ that retreated in daylight, with only a delicate line of writing left visible against the sky, or on the building surface. Elaborate signs that gave definition to building forms were carefully designed, some were conceived and constructed together with the building structures that supported them. They were part of the building exterior expression. Neons were also used as a remedial decorative element for buildings that were considered unsightly: mounted on the few remaining tenement houses, making the building walls useful for display while they awaited their fate.⁸ The city signs, its neons and more generally, graphic design were seen as a source of local (national) pride and the tool for creating a metropolitan space; an urban ambiance that was so markedly different in tone and weight of expression from the drab aura of the first post-war decade.

The Neonization Programme had choreographed the explosion of graphic art on the urban surface and saw architectural form fused with text, graphics and advertising (re)shaping an

⁵ The term “night architecture” was theorised in the documents forming part of the files for the “neonization” project. See Stanisław Soszyński, Archives of the City of Warsaw, *Neonizacja*, 1969–1972, document AB.UA-647–671.

⁶ The office of ‘Chief City Designer’ (*Naczelny Plastyk Miasta*) was created in 1972 alongside the position of the Chief Architect of the City of Warsaw. The decision of the President of the City dated 31st Oct., 1973 identifies the need to engage artists in consultations regarding the comprehensive colour scheme of the city (*kolorystyka miasta*), including colours for building façades, neons and illuminated signs, shop windows and displays, as well as the function of greenery in the overall urban colour scheme. The Office of Chief Designer was responsible for the aesthetics of public space, urban signage and advertising and all issues related to information and decoration in the city. Stanisław Soszyński served as the Chief Designer of the City from 1972 to 1998 when the office was considered obsolete. From interviews with Soszyński conducted by the author on 18th May, 2003 and the City of Warsaw Archive, file *Neonizacja*, 1969–1972, document AB.UA-647-71.

⁷ New rooftop neon proposed to the south side of the UNIVERSAL sign at Marszałkowska and Jerozolimskie, for example, was not approved because of the way it conflicted visually with the existing sign. The notes appended to the documents indicate the detailed consideration given to the context. See the Archives of the City of Warsaw, File *Neonizacja*, 1969-1972, document AB.UA-647-71.

⁸ Another strategy for decorating blind walls of pre-war tenements (many exposed due to removal of adjacent buildings) involved large scale graphic s of the painted murals mostly advertising products of (state-owned) companies and institutions.

array of cultural practices and spaces of modernist visuality. The programme was an elaborate design scheme that could be seen as the direct visual consequence of the ambitions and desires that underpinned *Projekt* and those that were clearly announced in the street decorations for the 1955 Festival, actualizing the artists' vision for shaping the urban space. The calls for playful light, joyous colour, comprehensive composition of the urban detail, streetscape and «night architecture» were combined with the demands for collaborative effort of artists and designers in shaping and improving the street aesthetics and making the visual language of art and graphic display prominent in the urban landscape. Echoed in films, photographic albums, and illustrated magazines, this coordinated spectacle of light, colour surface, exuberant graphic line and playful lettering became the evidence of metropolitan ambitions for the city.

Artists and architects joined in constructing the new (graphic) urban surface, new ways of showcasing urbanity and modernity, in bringing architecture, art and industry together, in harmonizing the 'night architecture' with the urban image. But Warsaw of the 1960s did not simply aspire to the image where, to use Mark Taylor's reflection on the 1920s Weimar streetscape, «the medium of the work of art changes from paint to neon» [8, p. 104]. The city space, framed by light and graphics was not a work of art. It was a coordinated cultural environment constructed as a set of practices, creative and industrial capacities, political agendas, and local ambitions. In addition to their various functions, as place markers, trademarks, products or institutional advertisements, ideological messages promoting events or desirable social habits,⁹ the neon signs created important landmarks in the space of the city constructing its identity. They framed the particular cultural landscape – the semiotic, political and aesthetic *paysage* of the time. They remained stable in the visual landscape for several decades until the time of the next major political shift.

In their public visibility, as elements of the urban *iconosphere*¹⁰ [3], neon lights have been part of urban politics, cultural history, economic context, local specificity and identity. As fragments of the everyday space of the city, they have been vulnerable to the elements, open to a myriad of shifts and changes that affect them even at times when they were not subject to volatile market condition of a capitalist city. Weakened by the energy crisis in the seventies, plagued by maintenance problems and shortage of materials, most of Warsaw's neon signs went dark on December 13th 1981 – switched off following the specific order to reduce the city to gloomy darkness.¹¹ Very few neons survived the dark winter of 1981, their switching mechanisms never replaced or repaired thereafter. Though no longer in working condition, however, they remained on the surface of buildings, still claiming their eminent graphic position, forming an important part of the *iconosphere*, contributing to the local semiotic and aesthetic landscapes.

It was the subsequent political change that ushered in the complete demise of the neon design tradition. The changing business landscape of the city after 1989 has been of course a major contributor to the rapid obsolescence of the semiotic dimensions of the neon signs, but the fragmentation of responsibilities for urban space and the absence of any coordinating body that would consider the visual landscape as a crucial urban asset must be seen as the critical condition that resulted in the current dismal fate of the contemporary iconosphere, of the everyday spaces of the city. Hryniewiecki's vision for the aesthetics experience of everyday space has no place in the current fragmented public sphere regulated chiefly by the commercial value of locational visibility. In a loud and aggressive market context, Warsaw neons become curious remnants of the city's socialist past and are now

⁹ Some neons announced the benefits of the media, such as “Radio i telewizja, uczy, bawi, wychowuje” (Radio and television educates and entertains) or warned against consequences of playing with fire.

¹⁰ See also Chmielewska, Ella. “Signs of Place: A close reading of the *iconosphere* of Warsaw.” in A. Bartetzky, M Dmitrieva, & S. Troebst (eds) *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst statlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918* (pp. 243-255). Köln, Weimar, Vien: Böhlau, 2005.

¹¹ Interview with S. Soszyński. June 16 2003/

greeted with astonishment at their ill fit with the prevailing stereotypes of uniform grey colour and Socialist Realist weight of the design of the socialist era.

Much has been written on the electric light and the city, and on the neon light, displays and the spectacle of the capitalist city. The cities behind the Iron Curtain, however, have been traditionally seen as uniformly grey and desolate. Even now, in the growing nostalgia for the 1950s and 60s, the colour grey is often evoked as characteristic of Warsaw's socialist past, despite some vivid memories and much evidence of colourful posters in the streets, advertising and bright displays in modern pavilions. Recently, a strong nostalgic predilection can be noted with regards to old neons, some still visible in the city streets, most neglected and in disrepair and disappearing fast from the urban landscape. Young artists and architects show growing interest in the neon as an art object or an historical artefact, a witness to a certain era, a heritage piece with an aesthetic claims of its own. In the contemporary elaborations the neon, however, becomes detached from its role in shaping the everyday of the city life. It becomes a work of art validated not by its position in the street (increasingly marginal) but its place in the gallery space (even if extended into the space of an urban intervention).

Of course a notion of a picture painted with light, has a different meaning today in the visual space of Warsaw. At the same time when artists, such as Wilhelm Sasnal, Paulina Ołowska or Ilona Karwińska¹² focus their attention on selected neon lights as art projects, numerous signs disappear from urban landscape. Magdalena Piwowar and Grzegorz Piątek, then architecture students participating in the competition «Miasto i historia» (The City and History) organised by the architectural magazine *Architektura Murator*, anticipated the interest in the exhibition of neons [1, p. 66–76]. Their winning project proposed a gallery of disappearing neons in the form of scaffolding on which retired neon signs were arranged into a display. The signs showcased in the project were those few still (then) remaining and functioning in the space of the city, yet the project seemed to suggest that their only chance of survival was to be transformed into a symbol of the past, a museum artefact, separable from their architectural, urban, historic and semantic contexts. No longer respectful of architecture or in any way even related to it, to survive, the neons seem to need to become emblems of themselves, elements of a nostalgic simulacrum. Of course, the desire to preserve the selected fragments of the past as aesthetic artefacts is in itself valuable as it highlights the importance of neglected objects. However, the phenomenon of neons of «socialist modernity» cannot be understood without considering their specific urban context. The Neonization project and the discourse that urban space was made an object of in the 1960s points towards important dimensions of the phenomenon. The elaboration of tight control over the sign design and placement, comprehensive discussions of legibility and the visual clutter strongly recalled the earlier traditions, whereby the coherent vision for the city streets, the uniformity of building heights was seen as a remedial intervention to the city's unregulated urban development.

Although Warsaw neon lights of the 1960s were promoted as born out of the new social condition of the nation, like poster design, advertising and shop exteriors – they carried in their design the modernist and metropolitan ambitions from the 1930s.¹³ Of course the pre-war tradition would not be acknowledged during the post-war years. While the links could be traced by examining the styles and placement of Warsaw neons in the 1930s, in the new rhetoric the signs of the busy streets of the interwar city were typically evoked to prove the ascendancy of the socialist system, its urban planning vision and its superior aesthetics. The new façades of stores and institutions, elegant shop displays, street furniture and advertising on backlit pillars would be contrasted with selected examples of the chaotic pre-war advertising apparently in-

¹² See Sasnal's 2004 painting "zawa srod"; Paulina Ołowska's 2006 "Obraz-Wymiana-Neon" at the Galeria Fundacji Foksal (the exhibition included an urban intervention of restoring neon sign "Siatkarka" in Plac Konstytucji); and Ilona Karwińska's 2007 exhibition "Polish Neon" at the Capital Culture Gallery in London that included a display of a restored neon BERLIN from MDM.

¹³ See: Sosnkowski J. «W. Książce Neon», [in:] *Wnętrze*, 1933. P. 102–108; Koźmiński Andrzej. Neony Warszawy // *Stolica*. 1954. № 43 (357). P. 4–5.

sensitive to aesthetics and focused on predatory capitalist gain.¹⁴ And yet both the design and the rhetoric of urban landscape were very similar in the 1930s and after 1955, particularly in their emphasis on the importance of urban aesthetics to the modern and cosmopolitan image of the city. And, just as before the war, the design tradition was used to showcase Poland in the West, claiming its unique identity. Designed by graphic artists, the neon signs were used in the rhetoric of modernity, as a claim of the Polish contribution to European culture.

The brief period of national independence that shaped Warsaw through the 1920s and 1930s saw the flourishing local institutional, cultural and market developments visibly expressed in the city's 'iconosphere'. Urban signs were seen as manifesting Warsaw's cosmopolitan ambitions. Local artists and architects were actively involved in the design of brand identities, shop façades, neon signs, posters and advertising. Institutions of national importance, such as banks and airlines, employed prominent graphic designers to develop their graphic identity and advertising campaigns.¹⁵ Neon signs were highly visible and stable in the visual landscape of the city centre; they were praised in local design journals as innovative and proud claims were made about positioning Warsaw among the most cosmopolitan cities of Europe [5, pp. 102 - 108]. In his memoirs of the city between 1935 and 1939, Zbigniew Pakalski describes the sophisticated design and technology of the neon signs, admiring their technical and design sophistication that was to be unrivalled in later times.¹⁶ Much public discussion surrounded the aesthetics of the city: the style of signs, posters, attempts to reduce the visual clutter of advertising, as well as the language of signs and the related monopoly on advertising space in the city.

Bruno Tat, the avant-garde architect of the 1920s extensively quoted by Janet Ward in *Weimar Surfaces*, clearly saw in the early neon advertising the political dimensions of the modernist aesthetics and the role played by neon signs as a «discourse of the visually harnessed power». Tat believed that «electrical metaphors» expressed creative possibilities of modernity [8, pp. 94 - 95]. The neons of Warsaw in the 1960s and 70s, just as those in the modernist Warsaw of the 1930s manifested the visual discourse on urban design, spatial order, modernist aesthetics as well as the social condition of the time. And they need to be considered as comprehensively as the complex condition of the iconosphere demands. Following Hryniewiecki's call, they need to be seen as components of the semiotic landscape intricately fused with the politics, technological capabilities, condition of art production, the specificity of local advertising. They need to be considered in relation to the continuum of design discourse and graphic and architectural traditions within the locality.

It is perhaps telling that the journal *Projekt*, the illustrated magazine *Stolica*, and the post of the Chief Designer of the City, all disappeared at the same time – they had not survived the changes of the nineties.¹⁷ And it is the cultural environment of the recent (postmodern) decades as well that is most profoundly effecting the neon signs (and other surviving signs of modernity). *Projekt* was an interdisciplinary enterprise whose editorial board and stated mission reflected the interest in the creative process of design and the role of design in society – design understood as a comprehensive practice, and the city understood as a reflection of society. The interests of architects, urban planners, industrial and graphic designers and artists were programmatically conjoint. *Stolica* took the specific city as its object of interest; this

¹⁴ See: Kuryluk J. Ogłoszenia mówią (i.e. 'Adverts Speak') // *Stolica*. 1954. № 11 (325).P. 14. The article pokes fun at Warsaw advertising at the end of the 19th century, focusing on their laudness, the scale and crudeness of signs as well as the lack of artistic quality and respect for the heritage. Kuryluk also refers the rules of the 'capitalist jungle' and 'acute cases of Occidentalism' (*ostre wypadki oksydentalizmu*) seen in the use of foreign languages in advertising (i.e. French as well as English and German).

¹⁵ See: *Nie tylko plakat, Polska grafika reklamowa okresu dwudziestolecia. Not only the poster: promotional graphic design in Poland between the wars*. Warszawa - Definition Design/Świat Literacki, 2003.

¹⁶ See Z. Pakalski, *Warszawa moich wspomnień, 1935-1939*. Vol. 1, Warszawa 1995, p. 138-9. Pakalski claims that Warsaw neon signs from the 1960s could not even compare to the much superior pre-war neons; especially in view of the elaborate colours and innovative forms of the latter.

¹⁷ *Stolica* has been appearing again since 2006.

city's heritage, its contemporary dilemmas, its buildings, streets, signs, its arts and fashions, its personalities, its identity. The position of the Chief Designer of the City legitimated treating the graphic space of the city as an aesthetic and regulatory unity, where the interests of heritage, aesthetics, communication, and technologies of display must be integrated.

The missing element in the current urban landscape is the presence of design and art in comprehensive thinking about the urban space. The modernist institutional attitude that privileges the work of art, the recognised artist, the accepted historical narrative, persists in open conflict with the post-modern chaos that is the condition of the urban space of the city, that defines the everyday aesthetic experience of the street in Warsaw. Much of the contemporary discourse about the recent urban pasts, or urban identity, seem to throw out the baby of comprehensive thinking about design and the city together with the socialist water. As if nothing of intellectual merit or design interest could have happened in those times. Comprehensive thinking about the city is taken as tainted with totalitarian hue. This allows the critics or the designers to retreat safely into their separate disciplines of urban planning, architecture, architectural history, art or history of art, philosophy) and abandon the everyday spaces of the city to the free reign of market forces. Hryniewiecki's 1956 call for interdisciplinarity realised through the beauty and visual pleasure of the everyday urban space are rendered as obsolete as his *Supersam* building,¹⁸ not considered in its possibilities for fitting into the changing intertextual body that is the city.

And none of the separate professional or academic disciplines, each preoccupied with its own theoretical and ideological debates, pays much attention to a lowly sign on an ordinary building, to a neglected surface hidden behind the gigantic billboard. Yet, it may be this sign and a critical reflection on, or an attitude towards the need for such reflection – that holds the key to an understanding of the complexity of the contemporary urban environment, to the conflicting processes that shape cultural landscape and urban identity. Yet this lowly sign, reflecting the history and the present, reflecting the material fate of its support and the political dimensions of its context – has a potential to illuminate the critical thought about the contemporary city. That sign clearly suggests, if we only care to notice, intense possibilities of light. Fiat LUX!

Bibliography

1. Architektura Murator. 2004. №8 (119).
2. Miasto. 1955. № 9 (59).
3. *Porębski, M. Ikonosfera / M. Porębski. Warsaw: PWN, 1972.*
4. Projekt. 1956. № 1.
5. *Sosnkowski, J. W. Książę Neon / J. Sosnkowski/ Wnętrze, 1933.*
6. Stolica, January 1960.
7. Stolica, March 1958.
8. Ward, J. *Weimar Surfaces, Berkeley, California: University of California Press, 2001.*

¹⁸ See Krystyna Gutowska, "Emocjonalne, polityczne i społeczne uwarunkowania recepcji dziedzictwa modernistycznej architektury we współczesnej Warszawie" in this volume.

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА АВАНГАРДА

REMARKS ON TEMPORAL EXPERIENCE AND PICTORIAL EXPRESSION IN CUBIST AND AVANT-GARDE ART

J. A. Barash

Université de Picardie, Amiens

Cubist and avant-garde painting are generally identified with emancipation of artistic creation, over the course of the 20th century, from figurative modes of expression. My hypothesis in this article is that this innovation involves novel modes of expression of *temporal* experience, which cubism and avant-garde art initially elicited, setting these currents apart from earlier styles of painting. My remarks in what follows will identify this novel expression of temporal experience and propose a brief interpretation of its significance.

I

To identify the innovative character of temporal experience elicited by cubist and avant-garde painting, we must first briefly characterize different ways of ordering time in earlier artistic traditions from which 20th century painting distinguished itself. Here the sharp contrast between figurative and post-figurative modes of configuring time takes on its full relief.

In dealing with traditional Christian painting of the Middle Ages, Renaissance and early modern periods, we must acknowledge at the outset that the primary reference was often not the temporal order, but what was taken to be its a-temporal and supernatural foundation. From the earliest Christian painting, this a-temporal motif was often either directly or indirectly portrayed. A striking example is presented in Stefan Lochner's «Madonna of the Rose Bush» («Die Muttergottes in der Rosenlaube», c. 1440, Wallraf-Richartz Museum, Cologne), in which the Christ child sits with the Virgin in a rose-garden. He holds an apple in his hand, symbolizing the redemption of Adam and Eve's original sin of eating of the apple of knowledge, followed by their expulsion from the garden of Eden into the world of death and of temporal finitude. In this painting the idea of redemption, emanating from an eternal and sacred source, is underlined in the cosmological images contained in the golden aura surrounding Mary's contemplative head. Here the fifteen phases of the moon, portrayed by astronomical icons representing fifteen moments of celestial movement in time, stand in marked contrast to the black sapphire at the apex of the aura which is shown reflecting a light from a hidden source which, above and beyond the sun, indicates the eternal light emanating from a supersensuous origin¹.

¹ «I am the light of the world», John, 8, 12; see in this regard the incisive interpretation of Roland Krischel [5; p. 26–30].

In dealing with the temporal realm, Christian art - and traditional art more generally - adopted different strategies of representation. The first and most direct manner of temporal configuration presents portrayed elements in their simultaneity, whether flowers or other motifs in a still life or natural scene, figures in a portrait, or participants in an event. In this manner, all that is depicted in the painting transpires at a same point in time, manifesting a simultaneous «presence», which the painting captures and depicts.

Aside from motifs immediately portrayed, the painting might also indicate, in a variety of ways, other dimensions of time beyond what is directly represented. This is accomplished by means of temporal signs which mark relations of natural or cosmological order or of narrative succession through symbolic references which confer meaning on the theme depicted. In Lochner's «Madonna of the Rose Bush», for example, the simultaneous iconographical representations of the phases of the moon represents the cosmological order of temporal sequence. Or, to take another example, a Renaissance annunciation, in which the angel Gabriel presents a lily to the Virgin Mary, is set in the spring and concretely relates the event depicted to the cosmological order of the seasons. Through the motif of spring and of the flower, the sense conveyed by the painting reaches beyond the time frame of the scene itself to symbolize the pregnancy of the Virgin.

On another level of temporal expression, a painting interweaves the motif of cosmological time with the temporality of narrative succession, which configures time in relation to a sequence of events that transpire. The Annunciation, for example, blends both natural and narrative motifs: the simultaneous presence of Gabriel and Mary sets them not only in a cosmological order of time, symbolically anticipating the birth of Christ, but also configures a narrative temporal order in which an event is related to a larger story. Like the reference to an a-temporal and eternal source underlying the temporal order, both cosmological and narrative modes of ordering time are achieved in Christian art through *symbolic* expression in which symbols (such as the lily) anticipate the future and thus gather together different moments of succession through which different times may simultaneously co-exist. This simultaneity at the same time symbolically signifies a continuous revelation of eternal truth.

Medieval, Renaissance and early modern Christian painting brought the modes of temporal configuration to a high level of complexity through the intricate ways in which painters, at different periods and in different contexts, were able to suggest the succession of different events simultaneously juxtaposed on the same painted surface. One thinks, for example, of the elaborate forms of temporal expression in paintings such as Hans Memling's, *Scenes from the life of Mary*, also referred to as the *Seven Joys of Mary* (c. 1480, Alte Pinakothek, Munich), in which the juxtaposition in space of different moments in the life of Mary and of Christ indicates interwoven moments in the temporal sequence of the narrative: The Annunciation, the birth of Christ, the offerings of the kings, the Last Supper, the Epiphany, the death and resurrection of Christ. All of them coexist in the same space of the painting, yet they indicate different moments of temporal succession which fit together to form a narrative whole. And they all presuppose, at least indirectly, an eternal, a-temporal fount from which the events as a whole draw their significance.

A further example of complex temporal configuration in traditional Christian painting is suggested by the later narrative depicted in Rubens' *The Meeting of Abraham and Melchizedek* (1625, National Gallery of Art, Washington) which, if it represents a single simultaneous event, nonetheless symbolically suggests relations of temporal succession reaching centuries beyond the lives of the two figures represented in the painting. Rubens portrays the biblical scene recounted in Genesis 14, 18, where Melchizedek encounters Abraham: «And Melchizedek king of Salem brought forth bread and wine: and he was the priest of the most high God». In taking up one of the popular motifs of 17th century Catholic Counter-Reformation painting, Rubens

symbolically suggests, through the gift of bread and wine, a prefiguration of Christ's offering in the later miracle of the Eucharist².

It would reach beyond the confines of this brief article to delve in greater detail into the ways in which traditional painting expresses temporal relations, but the highly elaborate examples drawn from Lochner, Memling and Rubens are sufficient to illustrate that traditional painting, where it is not directly or indirectly referring to an a-temporal realm, configures time in relation to cosmological and narrative order and that, most often through the medium of symbols, it simultaneously depicts different moments of temporal sequence.

In spite of the epoch-making innovations and great modifications in style that arose in the centuries which separated Medieval, Renaissance and early modern painting from modern neo-Classical, Romantic or even Impressionist forms of expression, the modes of *temporal* configuration hardly departed from the cosmological and narrative time schema which, indeed, characterize figurative art in general. In comparison with the elaborate symbolism of Christian art, which brought to expression highly complex schema of temporal organization, modern painting in general up until the 20th century, which gave testimony to an increasing predominance of secular motifs, hardly brought with it significant innovation in the modes of temporal configuration.

II

In the early 20th century a veritable eruption transformed the styles of pictorial representation, corresponding to the emancipation of artistic creation from figurative modes of expression. This overcoming of traditional modes of figurative representation, according to my argument, was propelled by novel modes of temporal expression which cubism and avant-garde art brought into view. This transformation, it should be stressed, was not confined to painting, but found an echo in the great literary innovations of Marcel Proust, James Joyce, or William Faulkner, who broke out of the mold of traditional narrative forms in a way that corresponds to the originality of their respective approaches to the temporal schema of experience. This same period witnessed profound reflection on temporal experience, most notably in works such as Henri Bergson's *Essai sur les données immédiates de la conscience*, William James' contemporary *Principles of Psychology*, or Edmund Husserl's *Lectures on Internal Time Consciousness*.

How might we characterize the innovation in the modes of configuring temporal experience in 20th century painting? Evidently, in the predominantly secularized context of the post-traditional period, references to the a-temporal and eternal play only a marginal role. I will therefore focus, in the space of this brief article, on the ways in which 20th century painting broke away from the predominant cosmological and narrative modes of configuring temporal order in traditional painting. In the 20th century context, the new styles of urban-industrial life, punctuated by the regularity and repetitive rhythms of machine technology, the accelerated speed and the haphazard character of sounds and sights in the urban environment, ushered in unprecedented conditions of post-traditional life which, on the level of immediate temporal experience, stood in marked contrast to all earlier forms of social existence. In the framework of the present discussion, I will identify three novel ways of configuring temporal experience constituting the new sensibility which early 20th century painting portrayed: a focus on the happenstance quality of experience; a sensitivity to the disparate moments of lived experience as an interpenetrating totality; a novel awareness of the altered mobility of experience engendered by its technical acceleration. I will take as examples of this new sensibility the works of three painters, each of whom lived in a different artistic context: Fernand Léger, Gino Severini, and El Lissitzky. If it is true that not that all cubist and avant-garde painting innovated in accord with these novel schema, the paint-

² For a general commentary on the symbolism of the Eucharist in Counter-Reformation painting see the classic work of Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIème siècle, du XVIIème siècle et du XVIIIème siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*. Paris, Armand Colin, 1972. P. 72–86.

ings we are analyzing each exemplify artistic possibilities which resolutely broke with age-old conventions, notably, in what concerns us here, regarding the expression of temporal experience. This break, in turn, expressed an altered sensibility which is a more general feature of post-traditional life.

If chance events and fortuitous encounters have always played an important role in the temporal schema of narrative, traditional narrative weaves such events into the pattern of a story. By contrast, in an early Cubist painting, such as *The City* by Fernand Léger, what appears is not any one event or even a series of interrelated events that, through reference to a cosmological or narrative order, fit into the context of a story; here we encounter a simultaneity which, to all appearances, portrays the disparity of experience in its untreated immediacy. Such events share nothing but their brute simultaneity in the immense, heterogeneous presence of a multi-faceted urban world. We glimpse in the painting persons descending a staircase whose faces are unidentifiable; they are surrounded by overlapping geometrical figures and letters which form billboard-like script flanked by crane-like structures which, from the perspective of the observer, partially obscure each other. The overall sense conveyed by the painting is one not only of human movement, but of a simultaneous din and whirl of different mechanical devices, each adhering to its own rhythm. Here the geometrical figures and letters manifest signs which, from the vantage point of the observer, remain undecipherable. Far from the symbols of traditional painting, which convey cosmological, narrative or supernatural significance, Léger's painting highlights the arbitrary status of a sign abstracted from all meaningful symbolic reference. Moreover, the anonymity of the unidentifiable faces descending the staircase accentuates the happenstance mood which resists not only symbolic interpretation, but ordering in terms of a given narrative thread that might hold together different events simultaneously transpiring during a fleeting moment in the burgeoning contemporary metropolis.

In our examination of the second mode of unconventional temporal configuration – attentiveness to the disparate moments of lived experience as an interpenetrating totality – we refer to Gino Severini's painting, *Travel Memories*. This painting juxtaposes a series of disparate images which, as the title suggests, record different moments in a journey. Prominent in the painting are the moving locomotive, with smoke billowing from its smokestack, different edifices, including the Sacré Coeur Church in Montmartre and the Arche de Triomphe, a woman's face, a hilly terrain in the background, natural objects such as trees, which are juxtaposed in a thoroughly haphazard manner. In this painting, images are not related to each other either as decipherable symbols or as discretely identifiable parts of a narrative, such as successive episodes portrayed in a medieval painting; on the contrary, the juxtaposition of the different overlapping fragments, in spite of the harmony in its overall conception, obeys no apparent *pattern* of temporal configuration. It thus highlights the brute immediacy of experience, in which the contingent and accidental quality of events has not yet been re-elaborated according to the conceptual logic of a cosmological or narrative order. In an article written in 1967, «L'éclipse de l'oeuvre d'art» Robert Klein [3; p. 403-410] associated the effect of Dada with what he called the depiction of the accidental quality of experience. If this is true of Dada, I believe that there are clear precedents in the cubist and avant-garde examples I am examining here to which Klein's perceptive remarks also pertain. In his words: «Une autre novation du dadaïsme...[était] l'emploi systématique du hasard [...] Des traditions rigoureusement intactes, plus vieilles que Platon et Aristote, assimilaient l'art tantôt à une démarche concertée, tantôt à une inspiration ou à un acte d'expression, mais l'opposaient dans tous les cas de façon radicale au hasard.»

To interpret Severini's *Travel Memories*, we should place the accent on the second word of the title: travel *memories*, for the remembered past, in its chaotic immediacy, is composed not of clearly separable and distinct episodes, but of an overlapping, interpenetrating whole. As analyses of Severini's work have shown, [1; p. 39-66] the artist's theme was directly inspired by the philosophy of Henri Bergson, and Bergson's theory of time as «la du-

rée» had placed in relief precisely the distinction between time as it is *lived*, drawing on the simultaneous presence of all the interpenetrating moments of the remembered past, and time which, after the fashion of space, may be separated into discrete units, and reduced to a linguistically communicable order. Far from obeying the pattern of a narrative, Severini's portrayal of the brute immediacy of interpenetrating recollections in *Travel Memories* provides a graphic pictorial parallel to Bergson's account of memory and time.

A third novel mode of configuring time in cubist and avant-garde painting concerns the altered mobility of experience engendered by its technical acceleration. Far from an isolated occurrence, painting expresses a wider shift in sensibility, corresponding to initial technological transformation of the conditions of human experience, or what has been aptly described in the terminology of historian Reinhart Koselleck as a «denaturalization of the experience of time through the factors of temporal acceleration» («Die Denaturalisierung der Zeiterfahrung durch die technischen Beschleunigungsfaktoren»). From the historian's perspective, Koselleck's essay describes the fundamental change in temporal perception that was brought about by the introduction of the different technical means of accelerating experience, from railroad and automobile, to the telegraph and machine technology [4; p. 153-168]. Since the early 20th century, successive waves of technological innovation have continued to augment this acceleration of the tempo of experience, yet we have become so thoroughly accustomed to the quickened rhythms that we take them for granted, and no longer perceive them as such. Earlier generations, however, confronted their radical novelty and the break they initiated with age-old temporal rhythms. I cite in this regard a passage concerning the accelerated tempo of human life and its significance for artistic perception recorded by Fernand Léger in his essay written in 1914, «Contemporary Achievements in Painting»:

«If pictorial expression has changed, it is because modern life has necessitated it. The existence of modern creative people is much more intense and more complex than that of people in earlier centuries. The thing that is imagined is less fixed, the object exposes itself less than it did formerly. When one crosses a landscape by automobile or express train, it becomes fragmented; it loses in descriptive value but gains in synthetic value. The view through the door of the railroad car or the automobile windshield, in combination with the speed, has altered the habitual look of things. A modern man registers a hundred times more sensory impressions than an eighteenth-century artist; so much so that our language, for example, is full of diminutives and abbreviations. The compression of the modern picture, its variety, its breaking up of forms, are the result of all this. It is certain that the evolution of the means of locomotion and their speed have a great deal to do with the new way of seeing. Many superficial people raise the cry 'anarchy' in front of these pictures because they cannot follow the whole evolution of contemporary life that painting records. They believe that painting has abruptly broken the chain of continuity, when, on the contrary, it has never been so truly realistic, so firmly attached to its own period as it is today. A kind of painting that is realistic in the highest sense is beginning to appear, and it is here to stay» [6, p. 40]

To take an example from Léger's own painting of the period, we may cite the work *Propellers*, which portrays both moving and stationary airplane propellers. Here the artist vividly conveys the sense of an accelerated and mechanically regulated experiential tempo. On a very different level, at a later date and in a different context, El Lissitzky, in works such as *Runner in the City*, placed his accent on the heterogeneity of different juxtaposed tempos, both natural and mechanical. *Runner in the City* portrays two starkly contrasted images in which a runner jumping over hurdles is superimposed over the background image of traffic bustling up and down Times Square in New York. The eerie contrast achieved in the photo-montage juxtaposes the physiological mobility of the running figure with the mechanical tempo of the swarm of automobiles and signposts in the heart of Manhattan. Here natural physiological rhythms, at their fastest pace, bizarrely intersect with the technologically accelerated rhythms of machines.

It would reach beyond the framework of this brief analysis to consider other works of Lissitzky, which are not confined to the intersection of mechanical and physiological or natural time, but symbolically evoke the messianic end of time. Here Lissitzky's venture beyond figuration at the same time renewed an older tradition of symbolic motifs which have been investigated in the incisive analyses of Igor Dukhan [2; p. 1-20].

In conclusion, I would suggest that cubist and avant-garde painting give ample testimony to a shift in artistic sensibility which, if it is broadly identifiable with a move beyond traditional figuration, achieves this in terms of unprecedented pictorial modes of configuring time. And here, if cubist and avant-garde painting is «aesthetic» according the original signification of the word, in that it confronts us with what is immediately given to the senses, it also subtly conveys to us the apprehension that our modes of immediate temporal perception, far from fixed attributes or elements, are fundamentally molded by existence in a technologically patterned world.

Bibliography

1. *Antliff, M.* Inventing Bergson / M. Antliff. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1993.
2. *Dukhan, I.* El Lissitzky – Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry» / I. Dukhan // *Ars Judaica*. 2007
3. *Klein, R.* L'éclipse de l'oeuvre d'art / R. Klein // *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1970.
4. *Koselleck, R.* Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte? / R. Koselleck *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
5. *Krischel, R.* Stefan Lochner: Die Muttergottes in der Rosenlaub / R. Krischel. Leipzig, Seeman Verlag, 2006.
6. *Léger, F.* Les réalisations picturales actuelles (1914) / F. Léger // *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard, 2004. P. 40. English translation: «Contemporary Achievements in Painting» (1914), trans. Alexander Anderson, in *Art in Theory*. Oxford, Blackwell, 1992. P. 157.

Резюме

Кубизм и живопись авангарда в целом отождествляются с освобождением процесса художественного творчества, развивающегося в период двадцатого столетия, и идущего от фигуративной формы выражения. Моим основным предположением, отраженным в данной статье является то, что упомянутое новшество подразумевает новые средства выражения темпорального переживания, которого кубизм и искусство авангарда изначально добивались, что становится очевидным при рассмотрении данных течений в стороне от ранних стилей живописи. С целью проиллюстрировать данную гипотезу, в рамках своего доклада я рассматриваю пути отображения времени в традиционной живописи, в соответствии с символическими, космологическими и нарративными средствами временной конфигурации. Наиболее сложные примеры приемов отображения времени в традиционном искусстве, на мой взгляд, обнаруживаются в средневековой церковной живописи, а также в искусстве эпохи барокко.

Следуя этой интерпретации времени, отраженной в традиционной живописи, я пытаюсь осмыслить новое выражение временного опыта в кубизме и живописи авангарда. Согласно моим предположениям, которые я подробно излагаю в отношении работ Фернанда Леже, Джино Северини и Эль Лисицкого, новые пути формирования темпоральных переживаний находились в сердце движения двадцатого века после традиционного фигуративного искусства с его методами и средствами.

THE IDEA OF CONSTRUCTIVISM: EAST AND WEST

C. Lodder

School of Art History at the University of St Andrews

In his book *Constructivism: Origins and Evolution*, published in 1967, the sculptor George Rickey described works of art that used well defined geometric form as «Constructivist».[16] It was immaterial, whether they were made in the East or in the West. For him, Kazimir Malevich's Suprematist paintings were Constructivist, so were Piet Mondrian's Neoplastic works.

In this use of the term, Rickey was following a well-established tradition. Ever since the 1920s, the label «Constructivism» had been applied in this broad way to all abstract geometrical works, both by critics and the artists themselves. In 1924, the left-wing Hungarian critic Ernst (Ernö) Kállai, who was resident in Germany, defined Constructivism as «the aesthetic paraphrase of the technical, intellectual, precise organizational and production methods of our modern civilization and science.» [5] Kállai's Constructivism embraced the Dutch (De Stijl) and Russian founders of the movement as well as contemporary German and Hungarian practitioners.

One can understand Kállai and his colleagues. Despite their different stylistic categorisations and various national cultural roots, the abstract paintings of artists like Malevich and Mondrian's do share visual features in common. Both compositions are articulated in a similar language of hard-edged geometric form, which emphasises the flatness of the picture plane and the expressive qualities of form and colour. Both represent a modern view of painting and the reality of which it forms a part.

Nevertheless, the use of the Constructivist label to express such aesthetic affinities can be misleading. It implies a strong connection with Soviet Constructivism. I shall argue, however, that in actuality, neither of these images, nor most of the works produced under the Constructivist label in the West, have really as much in common with the theory and practice of Soviet Constructivism as this mutual label might indicate.

The term Constructivism first appeared in Russia and was coined in Moscow by the Working Group of Constructivists when it was set up in March 1921. [12, pp. 94-101] The founding members were the artists Aleksandr Rodchenko and Varvara Stepanova as well as the writer and critic Aleksei Gan. It was Gan who wrote the programme that was accepted by the group on 1 April 1921 and who may have actually invented the term «Constructivist» [7, p. 289-290]. This key group of three was joined by the artists Karl Ioganson (Karlis Johansons), Konstantin Medunetskii, and the brothers Georgii and Vladimir Stenberg.

The term «Constructivism» or «Constructivist» seems to have derived from the notion of construction, ie from the process of building up the form from separate pieces of material, so that the elements create a coherent three-dimensional structure. This artistic method derived from Cubism and seems to have been first used by Pablo Picasso and Georges Braque in 1912. The concept of economy, the ideas of technology and industrial production, and the notion of utilitarian purpose were not intrinsic to this new artistic method, when it was first invented. By late 1920, however, these principles had become firmly associated in Russia with the theory and practice of construction. For the artists who

became Constructivists, a construction had to be efficient – it had to work and it had to reflect the contemporary world of science and technology.

During the construction and composition debate of the winter of 1920-21, a composition came to be defined as a work of art in which the elements were arranged to create a pleasing effect. A typical example of a composition would be Malevich's Suprematist painting, which was first exhibited as *Pictorial Realism: Boy with knapsack – Colour Masses in the Fourth Dimension*, of 1915. A construction, on the other hand, came to be increasingly defined as something that was self-contained and three-dimensional. Such a definition is exemplified by the constructed sculptures of Ioganson, Medunetskii, Rodchenko, and the Stenberg brothers, which were displayed at the Second Spring Exhibition of the Obmokhu (Obshchestvo molodykh khudozhnikov – Society of Young Artists) in May 1921.

Yet the term Constructivism when it was first coined in spring 1921 implied far more than a mere aesthetic style or method. As the group's declaration made clear, Constructivism entailed a completely new approach to the purpose of aesthetic activity. [14] The Constructivists wanted to participate in the construction of the new socialist environment. They rejected the traditional notion of the work of art, as a product of individual genius, a marketable commodity, and something for the delectation of the individual. They repudiated this kind of artefact by declaring «Death to Art!» [4, p. 18]. In its place, they sought to develop a new form of creative activity that would fuse utilitarian, ideological and formal objectives. They called this new synthesis «intellectual production», which they considered to be more appropriate to the needs and collective values of the new post-Revolutionary order, in which the workers theoretically reigned supreme and were working to establish a communist society [14].

The Constructivists sought to organise this new creative activity in accordance with three principles: tectonics, *faktura*, and construction. Tectonics linked the demands of the new communist order with the demands of industry. In other words, it tried to combine «the ideas of Communism» (such as collective values, an egalitarian order and the practical policies of the Communist Party), with «the functional use of industrial material», encompassing the ideas of mass manufacture. Construction was the principle of «organization». The programme explained that «It starts out from Communism and adapts itself tectonically to the material. It has a co-ordinating function.» Finally *faktura* represented «the conscious choice of material and its appropriate utilization, without interrupting the dynamics of the construction or limiting its tectonics [ideological and industrial purpose]» [14]

The artists' transitional experiments with modern materials and construction methods were undertaken not as aesthetic ends in themselves, but rather as means to their ultimate goal of designing everyday objects for mass production and use. Their initial «laboratory works», displayed by the group in May 1921, included constructed sculptures, made from wooden rods, glass, wire and various kinds of metal, which loosely recall openwork-engineering structures such as cranes and bridges.

By the following year, Rodchenko and his colleagues had renounced conventional artistic formats more comprehensively, and had started to evolve a design methodology within the framework of the Vkhutemas (Vysshie khudozhestvenno-tekhnicheskie masterskie – the Higher Artistic and Technical Workshops) in Moscow and had moved into a range of more directly practical areas of production, such as agitational projects, graphic and three-dimensional design, architecture, and so forth.

It was there, in 1925, that Rodchenko designed what is often considered to be the paradigm of the Constructivist environment – The Workers' Club . The process of building up material in the constructions, had been adapted to the articulation of practical items, like

chairs and tables. By the time this Constructivist masterpiece was exhibited in Paris, Constructivism had already emerged in the West.

In the West, the term Constructivism was first used in May 1922 by three artists - the Russian El Lissitzky, the Dutch Theo van Doesburg, and the German Hans Richter - when they formed the «International Faction of Constructivists», at the Congress of International Progressive Artists in Düsseldorf, Germany. Lissitzky was representing the journal *Object* [*Veshch'/Gegenstand/Objet*], while his co-founders were Van Doesburg (for *De Stijl*), and Richter (representing «the Constructivist groups of Romania, Switzerland, Scandinavia and Germany») [17].

Lissitzky was not a member of the Moscow Constructivist group, but he certainly knew of its existence and its ideas. It is clear that he was responsible for bringing the term from Russia, when he arrived in Berlin at the end of 1921, and it was he who introduced it to Richter and Van Doesburg. This was acknowledged by Richter two years later, when he wrote:

The word «Constructivism» emerged in Russia. It describes an art that employs modern construction materials in the place of conventional materials and follows a constructive aim. At the Düsseldorf Congress ... the name Constructivism was taken up by Doesburg, Lissitzky and me as the Opposition, in a broader sense ...to do with ... elementary formation, our challenge at the Congress. The name Constructivism was ... borrowed as a slogan that was applied both against the legitimacy of the artistic expressions [present at the Congress] and as an efficient temporary communication - against a majority of the individualists at the Congress ...[15]

This statement implies that Lissitzky, Richter and Van Doesburg correctly associated the Constructivist label with the experimentation with new materials exemplified by Vladimir Tatlin's *Model for a Monument to the Third International* of 1920 and the exhibits by Rodchenko *et al* at the Obmokhu show of spring 1921. It also acknowledges that the label was taken over somewhat opportunistically, in order to promote the very different ideal of «elementary formation», which was conceived as a more impersonal, collectivist antidote to what Lissitzky and his friends regarded as a certain artistic self indulgence and individualistic subjectivity in the practitioners of Dada and Expressionism.

The phrase «elementary formation» suggests rationality, economy, a stripping away of superfluity and a concentration on essentials, while also evoking the primary geometric forms of *De Stijl* canvases (including those of Van Doesburg), as well as the shapes that Lissitzky was using in his own Proun paintings. The term had the distinct advantage, like the label Constructivism, of not being immediately associated with any pre-existing artistic style, whether Purism or Neoplasticism, so that it could act as neutral rallying cry in trying to unite diverse national and creative groups. At the same time, one can understand why Richter, Lissitzky and Van Doesburg preferred the label Constructivism; it had additional advantages: it was only one word, it was strongly redolent of modernity and it expressed the positive need many people felt to build a better world following the carnage of the First World War. The single word «Constructivism» seemed able to distil the aspirations of a generation of artists and become an effective rallying cry.

For the International Faction of Constructivists, Constructivism, as a label, expressed an opposition to individualism and support for the collective. It denoted an art that was against mysticism, and an art that was in favour of technological, scientific, social and political progress. The group's declaration emphasised international co-operation for the common good. It stated, «Art is a universal and real expression of creative energy, which can be used to organise the progress of mankind; it is the tool of universal progress.» [17, p. 69]

The statement of the International Faction of Constructivists amounted to merely a few lines, but the outlook that it expressed so succinctly had been elaborated slightly earlier by Lissitzky in the magazine *Object*, which appeared in two issues: March/April and May 1922.

The opening manifesto, written by Lissitzky and his co-editor, the Russian writer Ilya Ehrenburg, announced the beginning of a new aesthetic internationalism, now that the Civil War was over and contacts between Russia and the West had been resumed.

In contrast to the International Faction of Constructivists formed a few months later, Ehrenburg and Lissitzky did not use the terms Constructivism or Constructivist. Instead, they used the phrase «constructive art», which, they stressed, stood in direct opposition to the «negative tactics of the «Dadaists». They declared:

We hold that the fundamental feature of the present age is the triumph of the constructive method. We find it as much in the new economics and the development of industry as in the psychology of our contemporaries in the world of art. *Object* will take the part of constructive art, whose task is not to adorn life but to organize it. [11, p. 2]

This «constructive art», unlike the activity of the Russian Constructivists, was not linked to the ideology of Communism. On the contrary, the editors of *Object* asserted that «*Object* stands apart from all political parties», although they also stressed that «we are unable to imagine any creation of new forms in art that is not linked to the transformation of social forms.» [11, p. 3] Precisely what that «transformation» might actually entail politically was not specified. This lack of ideological specificity made it possible to attract artists who embraced every strand of vaguely progressive or radical thinking from liberalism to Communism.

Just as they presented a broad ideological scope in their programme, Lissitzky and Ehrenburg also suggested an extensive creative role for the artist within the envisaged process of social change. Like the Moscow Constructivists, they embraced the idea of creative work with design, but unlike their Russian colleagues they argued firmly against pure utilitarianism, stressing that purely artistic activity had a distinct and significant role to play in human progress. The editors of *Object* stressed that «every organized piece of work - whether it be a house, a poem, or a picture» can «make their contribution towards life's organisation.» [11, p. 2]

Lissitzky and Ehrenburg even alluded to the Moscow Constructivists, but in oblique and rather critical terms, stating «we have nothing in common with those ... painters who use painting as a means of propaganda for the abandonment of painting. Primitive utilitarianism is far from being our doctrine.» [11, p. 2] Disparaging remarks about Soviet Constructivism also appeared in the first issue of *Object* in an article, entitled «Die Ausstellungen in Russland», signed by «Ulen», probably a pseudonym for Lissitzky. [19, pp. 18-19] The text reflected the author's first-hand experience of the Obmokhu exhibition (an installation photograph accompanied the piece), and his somewhat grudging recognition of its importance:

There we looked not only at the art works hanging on the wall, but particularly at the ones that filled out the space of the hall.

These young artists assimilated the experience of past generations, worked hard, acutely perceived the specific natures of materials and constructed spatial works. They attempted to press forward in between the skill of the engineers and the «aimless purposefulness», tossing art now here, now there. [19, p. 19]

It was the Constructivists' crude emphasis on technology and utility that Lissitzky disliked, not their general ambition to make artistic activity more relevant to the wider social and ideological realm. Indeed, he proudly claimed that the greatest change after the Revolution was that artists had «stepped into the ranks of those organizing life, and not into the ranks of those embellishing it» and that «the art of painting became like a preparatory exercise in the course of organized participation in life». [19, p. 19]

In the same article, Lissitzky laid claim to the Constructivist label, asserting, quite erroneously, that two groups had been responsible for the development of Constructivism in Russia – Obmokhu and the group of Suprematist artists of Unovis. [19, p. 19] Lissitzky

himself had been associated with Malevich's Unovis group at Vitebsk and was attached to a pictorial practice closely based on Malevich's Suprematism. By linking the Obmokhu and Unovis, he prepared the ground (whether consciously or not) for his own later use of the Constructivist label. At the same time, Lissitzky may also have been presenting an accurate picture of his own creative ideas and practice, which it could be argued, combined the language of Suprematism with a robustly Communist outlook and an enthusiasm for the machine and industrial production that has strong affinities with the Moscow Constructivists. Lissitzky certainly seems to have been primarily responsible for introducing the term Constructivism into Western art discourse, although he used it to describe a slightly different kind of creative activity to that envisaged by the Moscow Constructivists.

So how did Soviet Constructivism differ from what became known as Constructivism in the West? The greatest distinction between the two applications of the term Constructivism lies in the area of ideology. In Russia, the idea of Constructivism was firmly tied to Communism, as the programme of the Working Group of Constructivists makes clear. [14] There are actually no less than six references to Communism in this relatively short document. The group explicitly embraced Marxist materialism, explaining that «Scientific Communism, built on the theory of historical materialism, is our sole ideological foundation». Of the three principles which guided their creative activity, two - tectonics and construction – were directly linked to the ideas and policy of the ruling Communist Party. The programme declared that tectonics «derives from the characteristics of Communism itself on the one hand, and the functional use of industrial materials on the other». Construction was defined as «organization – it starts out from communism and adapts itself tectonically to the material». [14]

If Communism was crucial to the Constructivists' creative method, it was also fundamental to their aims. They wanted to achieve what we today call design and what they called «intellectual and material production». They explained that they wanted to create «the communist expression of material structures», participate in «building communist culture» and «realise the Communist forms of life». In other words, they wanted to contribute to the construction of the new communist environment, and thus help to achieve Communism.

In contrast, the various statements by Western Constructivists did not present Communism (or indeed any one political doctrine) as a key feature of their creative programmes, nor did they tend to mention Communism or the Communist Party as such. Neither *Object* nor the International Faction of Constructivists embraced an overtly political stance, they did not commit themselves to any one ideology, whether liberal, socialist, Marxist or Communist. Instead they envisaged «a change in the political and social structure» [11, p. 3] or «the progress of mankind» [17]. In other words, they positioned themselves as unaffiliated radicals.

There are a few exceptional instances where this radicalism was more explicitly Communist. For instance, in June 1923, Richter printed a slogan from Marx in the first issue of his magazine *G: Material zur elementaren Gestaltung*, which was advertised in *De Stijl* as «the organ of the Constructivists in Europe». Placed vertically like a banner on page three, it read, «Art must not explain the world, but change it». [2]

In 1923, members of the Hungarian Avant-Garde, Kállai, Alfréd Kemény, László Moholy-Nagy, and László Péri, outlined a highly politicised conception of Constructivism in a manifesto. [6] They asserted their independence from both Russian and Western practice, while maintaining their revolutionary credentials. They insisted that true Constructivism could only spring from «our communist ideology» and could be «fully realised only within the framework of communist society,» both as a «new constructive architecture» and as «a non-functional but dynamic (kinetic) constructive system of forces which organizes space by moving in it, the further potential of which is again in practice

dynamic architecture.» They were explicit about art's political agenda, asserting, «we artists must fight alongside the proletariat and must subordinate our individual interests to those of the proletariat.» Yet within a few years, Péri and Kemény had abandoned abstract art, while Moholy-Nagy and Kállai (who remained committed to avant-garde aesthetics) became less involved with social and political problems.

Far more typical, however, is the vague radicalism of Naum Gabo's 1925 draft manifesto in which he envisaged a state of social perfection where art and life would be inseparable. [3] Such an ideal might possess affinities with Marx's description of a socialist future in *The German Ideology*, but neither Marxism nor Communism are mentioned, and the ideal expressed in such general terms has much in common with the generalised visions of a perfect society that are present in much utopian literature of the period. Gabo indicated that the transformation of society would entail a transformation of the inner man as well. He wrote, «Our aim is the perfect life» and «we are approaching an age when so-called art will dissolve itself in life. But that requires a completely changed social and psychological state of human society» [3].

The absence of any single doctrinaire standpoint in International Constructivism reflected the fact that its adherents were living in the Capitalist West rather than in the ostensibly Communist East, and that artists had to earn their living within a commercial culture. As the International Faction of Constructivists expressed it, «Today we stand between a society that does not need us and one that does not yet exist». [17, p. 69] Whether political non-alignment was an intentionally contrived strategy is difficult to gauge. Lissitzky may have come to the West with the task of creating an international artistic association, and this may have determined his radical but non-aligned political stance in *Object*. Such a position was certainly in accordance with the practice of Western modernism, which generally inclined towards a generally radical stance, but was not usually connected with any one political party or ideology. By preserving this practice, International Constructivism allowed for ideological flexibility, so that Moholy-Nagy, for instance, despite his decreasing radicalism was able to remain within the Constructivist camp. Strangely, in 1925, when Lissitzky removed himself from Constructivism in the book *Kunstismen*, which he published with Hans Arp, he subtly but emphatically highlighted his own Communist credentials, by reproducing his reworked design for Ilya Chasnik's Speaker's Platform, which he now presented as the *Lenin Podium*, and to which he had added a picture of Lenin. [10, pp. 8-9] By illustrating this design alongside one of his abstract Proun paintings, he stressed his continued allegiance to a broad view of the nature of art and its role in the world.

Beyond ideology, other fundamental distinctions between Eastern and Western notions of Constructivism included aesthetics. This is particularly evident in the understanding of the notion of «construction». For the Moscow Constructivists, it was evidently something «useful». The whole idea was to transfer the experience gained in making works of art onto «the practical plane» and create a new environment. For Rodchenko and his colleagues, a construction had to be a spatial, volumetric and practical object.

For Lissitzky and the Western Constructivists, a construction could be a two-dimensional work of art, as well as a sculpture, or a useful object. A construction was neither exclusively utilitarian, nor exclusively aesthetic. In this respect, *Object* had led the way, by presenting an expanded notion of art and presenting an inclusive idea of «construction», rather than limiting the notion of construction as the Working Group of Constructivists had done. Lissitzky and Ehrenburg made this explicit when they wrote:

We consider that functional objects turned out in factories – aeroplanes and motorcars – are also the product of genuine art. Yet we have no wish to confine artistic creation to these functional objects. Every organised piece of work – whether it be a house, a poem or a picture – is an «object» directed towards a particular end, which is calculated not to turn peo-

ple away from life, but to summon them to make their contribution towards life's organisation ... Primitive utilitarianism is far from being our doctrine. [11, p. 2]

This highlights a fundamental difference in the way that the Constructivists of the East and West regarded the creation of works of art. In principle, the Moscow Constructivists were firmly opposed to making art as such. They stated, «The group declares open war on art in general». [14] Nevertheless, they continued to make works of art during 1921. The Constructivist section at the Obmokhu exhibition of May 1921 included a series of reliefs, constructions and even some two-dimensional works, while Rodchenko and Stepanova exhibited some paintings at the $5 \times 5 = 25$ exhibition of September that year, including Rodchenko's famous *Pure Red Colour, Pure Yellow Colour, Pure Blue Colour* (1921).

Yet, the Russian Constructivists tended to view such art works, not as ends in themselves, but as abstract experiments with form, colour, texture and material that derived their essential validity from the fact that they could ultimately be applied to design projects. Lyubov Popova, who became aligned with the Constructivists and displayed her work alongside Stepanova and Rodchenko at $5 \times 5 = 25$, explained in December 1921

If any of the different types of fine art (ie. easel painting, drawing, engraving, sculpture, etc.), can still retain some purpose, they will do so only

1. while they remain as the laboratory phase in our search for essential new forms.
2. in so far as they serve as supportive projects and schemes for constructions and utilitarian and industrially manufactured objects that yet have to be realised. [13]

The difference in attitudes concerning the relationship between art and utility is especially manifest when *The Workers' Club* designed by Rodchenko and exhibited in 1925 in Paris is compared to Lissitzky's *Proun Room*, constructed for the Grosse Berliner Kunstausstellung in 1923. For Lissitzky, the intention was to create a three-dimensional aesthetic experience, as if the viewer were situated within a Proun painting, and moving through its space. The result displays evidence of the artist's attention to the placement of specific elements and of his desire to create a visual effect. Such concerns may be present in Rodchenko's design, but it is clear that they are subordinated to his primary intention, which was to create a series of innovative, but practical and functioning objects for an ideological and utilitarian space. Both artists used their aesthetic experience (one in painting and one in sculpture) to create their environments, and in this sense, both designs are manifestations of a particular aesthetic or style, but the practical and ideological imperative that dominated Rodchenko's design is absent from Lissitzky's project.

Not surprisingly perhaps there is also a strong stylistic distinction between Soviet and International Constructivism. The works of the Russian Constructivists tend to be fairly stylistically cohesive. Indeed, the general character and even specific qualities of their designs can often be traced directly back to the works that were exhibited in May 1921 at the Obmokhu exhibition. This is particularly evident in Rodchenko's *Workers' Club*, where individual items, such as the chairs or the folding screens reflect the openwork, skeletal constructions and stands that were on display four years earlier. For instance, Rodchenko's approach to his hanging constructions, like *Elipse*, which were made from a single form repeated at various scales, is echoed in the semi-circular top of the chair linking the rods with the solid semi-circular seat. Like the works in the Obmokhu exhibition, all the components of the club were based on the idea of the pure geometrical element combined with notions of visual and material economy as well as flexibility of form, all of which characteristic were redolent of the industrial culture and advanced technology of the modern age.

In contrast, International Constructivism was far less stylistically cohesive. It embraced a far wider range of artistic styles, from Suprematism to Purism and the Neoplasticism of the De Stijl group. The declaration of the International Constructivists had been published in the Dutch journal *De Stijl*, emphasising the role of Neoplasticism within the new movement. [17] *Object*, too, reflected this international and pluralistic outlook. The very first is-

sue contained an article by Van Doesburg on «Monumental Art», and two articles by Le Corbusier on architecture. [20, 8 and 9] The journal also illustrated works by a wide range of artists, including Alexander Archipenko, Le Corbusier, Viking Eggling, Fernand Léger, Malevich, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso, and Richter. This broad range of abstract languages was crucial to Constructivism in the West, which was deliberately inclusive, rather than exclusive.

One might be able to detect more agreement between Russian and International Constructivism with regards to scientific progress. After all, both groups tended to regard science, mathematics and technology as both a manifestation of humanity's progress and the means to advance that progress in the future. Yet even here, there is not total accord. For the Moscow Constructivists, the machine symbolised the worker, the ostensible ruler of the new state, and technological structures, such as cranes and bridges - the engineering feats of the modern world - informed not merely their outlook, but also the language that they adopted. Hence the Stenberg brothers use of miniature T-beams, and «iron and glass, the materials of modern classicism» [18] in their constructions of 1921, and Rodchenko's use of rods and wood treated to minimise its organic associations in his Workers' Club.

The International Constructivists also valued technology, but their works display slightly less dependence upon it in visual terms, although the precision of geometric form alludes to it and evokes it. They wanted their art to emulate the role and power of science, declaring «Art is, in just the same way as science and technology, a method of organization that applies to the whole of life.» [17] Art could certainly learn from the machine. In May 1922, *Object* illustrated a snowplough attached to a train, alongside two Suprematist paintings: Malevich's *Black Square* and *Black Circle*. The caption included the statement: «The machine is a lesson in clarity and economy» [22, p. 1] The journal suggested that these lessons from technology represented the classical values of the modern era, when they captioned the propellers of an ocean liner «The Parthenon and Apollo». [21, p. 4] Yet Constructivists in the West also cast their net more widely in terms of their sources of inspiration; a neighbouring slogan declared «Neither a rose nor a machine are the subject of poetry or painting – they teach a master structure and creation». [21, p. 4] Indeed, Lissitzky criticised the Constructivists for their excessive reliance on the machine. In 1925, he wrote dismissively, «These artists look at the world through the prism of technology. They do not produce illusion with colour on canvas, but work directly with iron, wood and glass. The shortsighted see in this only the machine.» [10, p. xi]

In both the East and the West, the Constructivists embraced the idea of industrial culture and sought to participate in it. Yet there is a distinction.

For the Moscow Constructivists the link with industry was crucial. They created designs for mass production; they tried to forge concrete links with industrial enterprises; and they attempted to get their designs mass produced, although unfortunately not always with much success. For the International Constructivists, the link with industry was merely one aspect of their engagement with modernity. They might have been inclined to produce designs for industry and commerce, as Gabo and Lissitzky did, but they also produced works of art.

For the Constructivists in both East and West, the collective and collective values, representing the mass of humanity, were important. Yet, both groups found it difficult to escape from their own individualism as creators and from the individual client. In both East and West, social and political pressures acted to reduce the idealism of their initial ideas and reality took its toll. Yet the early allegiance that the Russians had expressed towards the collective remained an important factor in their activity. Although both groups eagerly embraced new creative techniques and experimented avidly with photography, the Russians often harnessed such innovations to serve and reflect the life of the collective.

By 1924, Richter was lamenting in *G* the debasement of their former banner of Constructivism: «Today what goes by this name has nothing to do with elementary

formation, our challenge at the Congress ... Arrangers, oil painters, decorators ... are all marching under [the banner of] Constructivism ... as long as the catchword is fashionable.» [15, p. 72] Constructivism had swiftly descended from radical beginnings into a catchall style label. This process was occurring in both East and West. In Russia, Osip Brik was railing by 1923 against heretics who had «rapidly adopted the fashionable jargon of Constructivism», but had produced entirely conventional artworks. [1, p. 105] Likewise, Lissitzky and his closest associates began to distance themselves from the label once it began to lose its exclusivity and its radical edge. Constructivism was a victim of its own success. In the West it came to be associated with a broad notion of artistic activity, which encompassed painting and sculpture as well as design, and with a politically and socially progressive but not explicitly Marxist ideological stance. This paradigm was at its most influential in the period from 1922 to around 1927, although it continued to exert a power in creative life up until the Second World War and even beyond. While in Russia the Constructivists gradually succumbed to Stalinism and adopted more traditional modes of artistic expression, in the West, the Constructivist label continued to be employed even in the 1960s by artists like George Rickey who saw themselves as belonging to a great creative tradition.

Bibliography

1. *Brik, O. V proizvodstvo!* / O. Brik // Lef. 1923. № 1 (March). P. 105
2. G: Material zur elementaren Gestaltung, (Berlin) № 1 (June 1924).
3. *Gabo, N. Wir sind nicht nur Konstruktivisten....* ms, [1925] / N. Gabo. Archive, Berlinische Galerie, Berlin.
4. *Gan, A. Konstruktivism* / A. Gan. Tver, 1922.
5. *Kállai, Ernst. Konstruktivismus. Jahrbuch der jungen Kunst.* Leipzig, 1924. P. 374–384. Reprinted in Ernst Kállai, *Vision und Formgesetz: Aufsätze über Kunst und Künstler 1921–1933*, Leipzig and Weimar, Gustav Kiepenhheuer Bücherei, 1986. P. 62–74.
6. Manifesto. Egység, 1923 / E. Kállai, A. Kemény, L. Moholy-Nagy, L. Péri // *The Hungarian avant garde: The Eight and the Activists*, London, Arts Council of Great Britain, 1980. P. 120.
7. *Khan-Magomedov, S.O. Rodchenko: The Complete Work.* London, Thames and Hudson, 1986.
8. *Korbyus'e-Son'e. Sovremennaya arkhitektura* / Korbyus'e-Son'e // *Veshch / Gegendstand / Objet* (Berlin). 1922. № 1–2 (March-April). P. 20–21.
9. *Korbyus'e-Son'e. Doma seriayami* / Korbyus'e-Son'e // *Veshch / Gegendstand / Objet* (Berlin). 1922. № 1–2 (March-April). P. 22–23.
10. *Lissitzky, E. and Arp, H. Die Kunstisten 1914–1924* Erlenbach-Zurich, Munich and Leipzig, Eugen Rentsch Verlag, 1925.
11. *Lissitzky, E., and Ehrenburg, I. Blokada Rossii konchaetsya* // *Veshch / Gegendstand / Objet*. 1922. № 1–2 (March-April).
12. Lodder, *Russian Constructivism.* New Haven and London, Yale University Press, 1983.
13. *Popova, L. K risunkam* / L. Popova. December 1921, private archive, Moscow.
14. Program robochei gruppy konstruktivistov INKhUKa. ms, private archive, Moscow.
15. *Rickey, G. Constructivism: Origins and Evolution*, New York, George Braziller.
16. *Richter, H. An den Konstruktivismus. G: Material zur elementaren Gestaltung*, (Berlin) 1924. № 3 (June).
17. Statement by the International Faction of Constructivists, De Stijl (Leiden). Vol. V, № 4, 1922; English translation from Bann S., ed., *The Tradition of Constructivism*, London, Thames and Hudson, 1974. P.68-69.
18. VIII s'ezd sovetov. Ezhednevnyi byulletin s'ezda. 1921. № 13 (1 January). P. 11.
19. *Ulen [Lissitzky?]. Die Ausstellungen in Russland* // *Veshch / Gegenstand / Objet* (Berlin). 1922. № 1–2 (March-April). P.18–19.

20. *Van Doesburg T. Monumental'noe iskusstvo / T. Van Doesburg Veshch / Gegendstand / Objet (Berlin). 1922. № 1–2 (March-April). P. 14–15.*
21. *Veshch / Gegendstand / Objet (Berlin). 1922. № 1–2 (March-April).*
22. *Veshch / Gegendstand / Objet (Berlin). 1922. № 3 (May).*

Резюме

С начала 1920-х годов термин «конструктивизм» часто употребляется для определения произведений искусства и предметов дизайна, которые обладают такими качествами, как строгая геометрия форм, подражание машинной эстетике. Пока еще данный термин предполагает тесную связь с русским или советским конструктивизмом, что ведет к заблуждению. В предложенном тексте доклада рассматривается происхождение термина «конструктивизм» в восточной и западной традициях, а также приводятся доказательства принципиальной разницы между двумя выше обозначенными течениями. Впервые в России термин «конструктивизм» появился в марте 1921 года в кругу московской рабочей группы конструктивистов, в которую входили Александр Родченко, Варвара Степанова, Алексей Ган, Карл Иогансон (Карлис Йохансон), Константин Медунецкий, братья Георгий и Владимир Стенберги. На западе же первое упоминание данного термина приходится на май 1922 года и принадлежит Международной группе конструктивистов (Эль Лисицкий, Тео Ван Дасбург и Ханс Рихтер).

Основное различие между двумя группами лежит в области идеологии. Московские конструктивисты связывали себя с идеологией коммунизма и основывали свой художественный метод (охватывая принципы тектоники, фактуры и конструкции) именно на этой идее. Они стремились принять непосредственное участие в строительстве нового коммунистического окружения. В противоположность этому, западные конструктивисты не были объединены определенной идеологией, несмотря на то, что имели непосредственное отношение к социальному и политическому движению.

Московские конструктивисты решительно склонялись к тому, чтобы рассматривать произведения не как нечто завершенное, а как абстрактные эксперименты с формой, цветом, текстурой и материалом, и предпочитали работу в области дизайна. Западные конструктивисты создавали как произведения искусства, так и предметы дизайна. Для московских конструктивистов «конструкция» представлялась чем-то практическим, полезным. Для западных конструктивистов «конструкция» не являлась исключительно утилитарной либо единственно эстетической. Стилистически работы русских конструктивистов тяготеют к некоторой связности, однородности. Западный же конструктивизм охватывает широкий круг художественных стилей: от супрематизма до пуризма и неопластицизма группы «De Stijl».

Обе группы одинаково высоко ценили науку, математику и технику, однако в то время как московские конструктивисты действительно основывали свой художественный язык на современных технологических системах, западные конструктивисты действовали в ином, двусмысленном ключе, посредством использования четкости и стройности геометрических форм.

Как на Востоке, так и на Западе конструктивисты принимали идею индустриальной культуры и стремились участвовать в ее развитии. Западные и восточные конструктивисты ценили коллективность и коллективные ценности. Кроме того, обе группы считали довольно сложным уйти от собственной индивидуальности как создателя и индивидуальности заказчика.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ЗЕРКАЛО РУССКОГО АВАНГАРДА (двойной портрет на фоне «Чёрного квадрата»)

А. Ренанский

Белорусский государственный университет культуры и искусств (Минск)

Герой пьесы В. Маяковского «Баня» – тов. Оптимистенко – требовал от режиссёра сущего пустяка: «Сделайте нам красиво. В Большом театре нам всегда делают красиво». И режиссёр, конечно же, выполнил этот заказ.

А вот художники авангарда почему-то вдруг напрочь отказались делать «красиво» – и ему, и нам с вами.

Так почему же?

Толстой, словно предчувствуя подобную ситуацию, ответил на этот вопрос так: «Потому что художник глубоко разочаровался в самой идее искусства (по крайней мере, в традиционном её понимании). Художник усомнился и в главном назначении искусства – нести в мир красоту и в том, что в красоте нам, действительно, открывается Истина и Добро».

Такие сомнения были знакомы Толстому издавна. Разочарование молодого писателя в исцеляющей силе искусства заметно уже в рассказе «Альберт» (1858 г.). «Ведь то искусство, которое называют великим, либо лжёт, либо уводит от жизни, – считает Толстой. – Лжёт – ибо жизнь отвратительна, а её приукрашивают и лакируют. Уводит от жизни – ибо жизни противопоставляют мечту, а мечта иллюзорна, обманчива и нереальна».

«Искусство есть ложь, и я уже не могу любить прекрасную ложь», – писал он А. Фету.

В 1860 году Толстой (ему было тогда тридцать два года) уже не мог обманываться ложью искусства, хотя и признавал ещё, что она прекрасна.

С годами, однако, у него возникли сомнения и в красоте самой Красоты.

«Я пришёл к убеждению, – писал Толстой в конце жизни, – что всё, что мы сделали [в искусстве. – *А.Р.*], сделано по ложному пути, не имеющему значения, не имеющему и будущности <...> и что Пушкин и Бетховен нравятся нам не потому, что в них есть абсолютная красота, но потому, что мы так же испорчены, как Пушкин и Бетховен. <...> Наше утончённое искусство, – писал он далее, – могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться до тех пор, пока будет это рабство».

Толстой, а вслед за ним и русский авангард восстали не просто против художественной традиции, а против самой истории с её ложным путём и гибельным ходом.

Излюбленный авангардистами жанр эпатажных манифестов, направленных на искоренение всех устоев старого мира, испытал явное влияние неистовых инвектив Толстого. Вполне можно допустить и то, что предтечей многих нонконформистских «пощёчин общественному вкусу» стала толстовская работа 1897 года «Что такое искусство?». В ряду последующих программных документов русского авангарда с их крикливо-скандальными заголовками, название этого трактата выглядит вполне академично. Хотя в самом толстовском вопрошании уже угадывалась интеллектуальная провокация и самая радикальная мировоззренческая ревизия. (Стоит отметить, что художественному творчеству Толстого в начале XX века сопутствовало появление ряда основополагающих работ, посвящённых проблемам искусства. Точно также и

художественная практика русского авангарда была неотделима от потока манифестов, деклараций и декретов. Помимо того, что искусство вдруг почему-то стало общественной проблемой и объектом всеобщей рефлексии, это свидетельствовало, видимо, об общем стремлении перевести эстетические проекты в проекты политические.

В работе «Что такое искусство?» Толстой выступает как неистовый иконоборец – один против всех. Ну, а молодой? Вглядитесь хотя бы в Толстого-просветителя, да ведь это настоящий культурбольшевизм: ни одна школа, кроме его школы, не годится, всё культурное наследие – долой!

Да здравствуют лишь Сёмки и Федьки (ученики Яснополянской школы, упоминаемые в его статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?»).

«Годы труда, потраченные на изучение крестьянскими детьми Пушкина, пропали зря и не дали результата, – вроде бы с удовлетворением отмечает Толстой, – а вот Рыбников полубился им сразу. Значит, Пушкин не может сравниться с народными песнями...». И Толстой определяет свою будущую культурно-просветительскую стратегию так: не сознание масс – к уровню Пушкина, а уровень культуры – к сознанию масс.

В пафосе отрицания и ниспровержения Толстой не знал удержу: гражданское устройство – вздор, суд не только бесполезен, но и безнравственен, закон вовсе не то, что люди должны признавать законом, религия сумасшествие и мракобесие, наука – дичь, искусство – аморально и тлетворно.

Ничего не стоили в глазах Толстого и достижения научно-технического прогресса и материальной культуры.

«Прекрасно, – восклицает он, – электрическое освещение, телефоны, выставки и все сады Аркадии со своими концертами и представлениями, и все сигары и спичечницы, и подтяжки и моторы; но пропади они пропадом – и не только они, но и железные дороги и все фабричные ситцы и сукна в мире, если для их производства нужно, чтобы 99/100 людей были в рабстве и тысячами погибали на фабриках, нужных для производства этих предметов» [8, с. 118].

Современную культуру Толстой воспринимал как избыточный продукт переродившейся и ставшей аморальной цивилизации. Ход мысли писателя здесь обезоруживающе прост. Поскольку мир слишком далеко отошёл от Божьего замысла и приобрёл злоеущий антихристианский образ, поскольку общество слишком уклонилось от своего естественного – в понимании Толстого – патриархального состояния и накопило великое множество вредных привычек, необходимо волевым усилием повернуть его развитие вспять. Инструментом, с помощью которого осуществляется этот спасительный поворот, становится народная мораль, как самое эффективное средство регуляции человеческих отношений. Мораль, в толстовской концепции, не просто возвышается над правом, но полностью ассимилирует его социальные функции, радикально меняя привычный порядок общественной жизни, культуру и поведение людей (сегодня такую социальную философию принято называть *фундаментализмом*).

Сравнивая статьи об искусстве позднего Толстого и программные документы раннего русского авангарда, нетрудно заметить, что, несмотря на огромные различия в эстетической практике, все они одинаково отрицают классическое художественное наследие и настаивают на отказе от предшествующего художественного опыта.

«Учиться писать надо у крестьянских ребят», – призывал Толстой.

«Писать стихи нужно так, будто это первые слова первого человека на голой земле», – призывали авангардисты.

«Наше исключительное искусство <...> пришло к тупику. По тому пути, по которому оно шло, ему дальше идти некуда», – подытожил Толстой свою статью. Пройдёт всего несколько лет и это суждение графа Толстого станет определяющим лозун-

гом не только авангардистских манифестов, деклараций и декретов, но и программных документов леворадикальных политических партий (взять хотя бы статью Льва Троцкого в швейцарской «Neue Zeit» в сентябре 1908 года).

Тупик, в котором оказалось искусство, как это представлялось Толстому, стал следствием того ложного его понимания, которое сопутствовало истории искусства ещё с античных времён. Эта ложная исходная посылка породила, по его словам, «множество безосновательных и безнравственных теорий». «Они принимаются на веру без критики, – писал Толстой, – и проповеваются со страстным увлечением иногда веками» [9, с. 61]. Одну из таких теорий он усмотрел в учении Баумгартена, по которому, как пишет Толстой, «оказывается, что самое лучшее, что может сделать искусство народов, проживших 1800-летнюю христианскую жизнь, состоит в том, чтобы идеалом своей жизни избрать тот, который имел 2000 лет тому назад полудикакий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший наготу человеческого тела и строивший приятные на вид здания» [9, с. 77].

«Мастера Рима и Греции, достигнувшие знания анатомии человека и давшие до некоторой степени реальное изображение, – вторит Л. Толстому К. Малевич, – были задавлены эстетическим вкусом, и реализм их был опомажен, опудрен вкусом эстетизма. <...> Живопись у них есть средство для украшения картины. <...> Вот почему оборвалось их искусство... И Венера Милосская, – продолжал Малевич, – наглядный пример упадка – это не реальная женщина, а пародия. <...> А Давид Микеланджело – уродливость. <...> Пусть Праксители, Фидии, Рафаэли, Рубенсы и всё их поколение догорают в кельях и кладбищах» [4, с. 61].

Так, толстовский постулат «Нет в мире виноватых» в приложении к миру искусства оборачивается тезисом «Нет в мире этом невиновных».

Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Данте, Тассо, Мильтон, Шекспир, Рафаэль, Микеланджело, Бах, Бетховен, Вагнер, Брамс, Штраус – для Толстого только дикость, бессмыслица, нелепость, надуманность, непонятность и вредность. При этом даже в отрицании Вагнера, Бетховена и Шекспира у позднего Толстого явственно проглядывал истинно авангардистский нонконформизм – абсолютное неприятие всеобщих норм и ценностей. Эту невольную оппозицию ко всему общепризнанному современники отмечали у него с молодых лет.

Кощунственные толстовские жесты ниспровержения культурных святынь и художественных идеалов были восприняты в русском обществе как юродство. Это и было юродством, но юродством в исконном, религиозном смысле слова – не отрицанием веры, но отрицанием *во имя* веры. У Толстого это означало: не отрицание искусства, а отрицание *во имя нового* искусства.

Радикальный антиэстетизм юродства, как полагал А. Панченко, возможен лишь потому, что эстетический момент поглощен этикой.

«Это возвращение к раннехристианским идеалам, согласно которым плотская красота – от дьявола... В юродстве словно застыла та эпоха, когда христианство и изящные искусства были антагонистическими категориями. <...> Жизнь юродивого – это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала, точнее говоря, перестановка этого идеала с ног на голову и возведение безобразного в степень эстетически положительного» [3, с. 80]. (О своей душевной внутренней predisposition к юродству Толстой признался в одной из дневниковых записей: «Если бы я был один, я был бы юродивым, то есть ничем не дорожил бы в жизни».)

М. Эпштейн пронизательно заметил, что именно в контексте юродства проясняется смысл авангарда как религиозного отрицания искусства средствами самого искусства. «Искусство впадает в убожество, чтобы причаститься участи Божества, пройти вслед за ним путь позора и осмеяния» [17, с. 223]. Именно этот парадокс сохранения, отрицаемого собственной формой, и сближает авангард с юродством.

Антиэстетизм юродства был равно близок и Толстому и Малевичу. Их взгляды сближало и сознание губительной для искусства роли красоты. В работе «Что такое искусство?» Толстой утверждал: «Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, то есть наслаждение. <...> Несмотря на горы книг, написанных об искусстве, точного определения искусства до сих пор не было сделано. Причиной этому то, что в основу понятия искусства положено понятие красоты. <...> Чем больше человек отдаётся красоте, тем больше отдаляется от добра. <...> Вот в этом-то замещении идеала нравственности идеалом красоты, то есть наслаждения, заключается <...> ужасное последствие извращения искусства нашего общества» [9, с. 189].

Особой яростью отличался бунт Толстого против музыки, особенно музыки Бетховена. Почему же Толстой считал, что его музыка развращает людей?

– Да потому, – попытался ответить на этот непростой вопрос пианист А. Гольденвейзер, часто игравший в Ясной Поляне, – что бетховенская музыка оказывала на него самое мощное воздействие. Вторгаясь во внутренний мир Толстого, она полностью подчиняла его мысли и чувства своей воле.

«Музыка, – признавался сам Толстой, – это ужас, неведомая сила, потрясающая до самых сокровенных глубин, ослабляющая волю, разум, реальное ощущение жизни» [9, с. 114].

Отсюда последовал вывод, равно близкий и политическим утопиям древности (например, Конфуция и Платона) и идеологии культур-большевизма: «В Китае музыка – государственное дело. И так это и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал многих» [9, с. 116]. (Признаюсь, что в печально памятной редакционной статье газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» я всегда угадывал обертоны ветхозаветного пафоса Толстого. Классик прав – бывают поистине странные сближения.)

«Искусство стало блудницей, – продолжает Толстой свои обличения.

– И это сравнение верно до малейших подробностей. Оно так же разукрашено, так же продажно, так же заманчиво и губительно и всегда готово» [9, с. 149].

К. Малевич подхватывает толстовское суждение и живописует эти самые «малейшие подробности»: «Живопись была галстухом на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивающим разбухший живот ожиревшей дамы». <...> Ближе к нам (т.е. к началу XX века. – А.Р.) молодёжь занялась порнографией и превратила живопись в чувственный, похотливый хлам».

У Толстого часто возникало подозрение: «А не куча ли мусора вся наша хваленая цивилизация?». У Малевича же никаких сомнений, кажется, уже нет: «Футуризм повёл восстание против оплота плотины, накопившей за собой вековой инвентарь ненужной в наши дни рухляди» [4, с. 63].

Виктор Бычков верно отметил, что «арт-практики авангарда неутилитарного толка по существу отказали и своим «объектам» и современному искусству в целом в их эстетической сущности». Да и само искусство перестает быть «изящным искусством», то есть носителем прекрасного.

Как уж тут сделать красиво тов. Оптимистенко...

Толстовское отрицание всего исторического пути классического искусства как пути ложного предполагает, что истинным путём может оказаться как раз тот, который кардинально отличается от пройденного пути. Поэтому работа Толстого «Что такое искусство» вполне могла быть истолкована политическими радикалами – и в начале XX века и чуть позже – как косвенное обоснование подлинной революционности авангарда.

Свою первую персональную выставку в 1919 г. К. Малевич завершил пустыми холстами. Позднее он объяснил смысл этой акции так: «О живописи в супрематизме

не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого». И всё же идеал в авангарде – это творящий субъект как провозвестник принципиально иного бытия. В этом случае формообразование принимает масштабы глобальной утопии.

С точки зрения авангардного художника повлиять на внешнюю реальность максимально эффективно можно только одним способом – вытеснив её самим собой, подменив её реальностью своего «Я» как единственно сущего. Внешний мир в его привычных традиционных формах существует для авангардиста лишь как объект преодоления, преобразования или уничтожения. Со временем формула Преображения распадётся надвое – либо измениться самому, либо изменить мир. Русский авангард – и художественный и политический – выбрал третье: изменить человека, изменив мир. Так авангард, стремившийся к созданию нового мира и нового человека, вступил в программный конфликт с бытием.

Один из истоков русской революции коренится в самом русском характере – в его безудержной стихийности и его открытости бездне.

В начале века и Толстой, и авангардисты воспринимали гипотетическую революцию не как политический акт, а как тотальное преобразование мира.

Так, в ноябре 1906 г. в письме французскому писателю Полю Сабатье, автору широко известной тогда книги о Франциске Ассизском, Толстой писал: «Всё, что теперь делается в России революционерами, лишь бессознательное стремление к разрешению дилеммы в пользу веры, т.е. уничтожение государства и всякой власти, основанной на насилии, и организации общества на религиозных и нравственных принципах, общих всем людям» [11, с. 301]. (Впрочем, не будем упрощать отношение Толстого к революции – теме для него отнюдь непростой. Находясь в постоянном борении с собой, он высказывал порой совершенно непримиримые суждения. В том же, 1906 году Толстой мог заявить: «Моё отношение к революции такое, что я не могу не страдать, глядя на то, что делается, особенно, если допустить, что в происхождении её есть хоть малая доля моего участия». Однако тут же мог и прибавить: «... я радуюсь на революцию, но огорчаюсь на тех, которые, воображая, что делают её, губят её» [11, с. 239].

К сожалению, среди тех, кто ждал тогда от революции духовного обновления мира, мало кто задумывался о том, что обрыв исторической традиции – а таковы последствия любой революции – это всегда трамплин для прыжка в утопию.

Вглядываясь в события русской революции из эмиграции, Ф. Степун в ужасе писал: «Государственный деспотизм не так страшен своими политическими запретами, как своими культурно-педагогическими заданиями, своими замыслами о новом человеке и новом человечестве. Идея нового человека была центральной для русских интеллигентов, начиная с поэтов-символистов 10-х годов и вплоть до педологов 30-х». Но понятно, что идея никогда не действует одна, без союза с тёмными, стихийными и необузданными страстями.

Уничтожение, преобразование и близкое к ним по смыслу – *нет места сегодня* – ключевые слова авангардистского тезауруса. Вот наиболее характерные примеры словоупотреблений:

- «уничтожить чистый, ясный, звучный русский язык – он не достоин Русского народа!»;
- «уничтожить устаревшие движения мысли по закону причинности»;
- «уничтожить изящество, легкомыслие и красоту дешёвых публичных художников и писателей»;
- «устремиться на оплот художественной чахлости – на русский театр и решительно преобразовать его!»;

– «Художественным (Московский Художественный Театр. – *А.Р.*), Коршевским (оперный театр Ф. Корша. – *А.Р.*), Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня!» [4, с. 7].

Но разве не было подобной нетерпимости во взглядах и вкусах Толстого?

Д. Мережковский выявил в системе толстовского миропонимания особо важную оппозицию *искусственного / естественного*:

«Ко всему искусственному – неуязвимость, толстокожесть <...>, ко всему естественному – чувствительность неимоверная, почти болезненная тонкокожесть. <...> Всё, что строится, – зло; несомненное – то, что растёт. Первая толстовская «дикая мысль» при виде какого бы то ни было строения – сломать, разрушить, так, чтобы не осталось камня на камне, и опять всё было естественно, дико, просто, чисто. Природа – чистота; культура – нечисть».

Несмотря на то, что художники авангарда культивировали враждебный Толстому урбанизм, их явственно сближал с писателем пуризм мировоззренческих установок – он проявлялся в стремлении очистить картину мира от всего того, что не соответствовало их собственному мироощущению. Эта нетерпимость шла, видимо, от невосприимчивости к многообразию и полноте жизни как сложноцелостной системы.

Автор в авангарде – и Творец, и новая Вселенная – бесконечная, становящаяся и перерождающаяся в процессе постоянных взрывопорождённых изменений. «Я есмь» – это экзистенциальная точка отсчёта, это выражение безграничной власти субъекта над временем и пространством: ни прошлого, ни смерти больше нет. Форма в авангарде должна перешагнуть границы искусства и разрушить границу между культурой и бытием, являя миру *иное* бытие. Вот как обосновал это положение К. Малевич: «Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри, и каждый удар летит в мир. Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру. Эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта. <...> Самое высшее, считаю, – моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова, безумные, ни умом, ни разумом не постигаемы» [5, с. 112].

Толстой остро чувствовал духовное истощение европейской культуры и необходимость её обновления. Средство спасения от губительного мира цивилизации он видел в архаике народной жизни. К первоосновам человеческого бытия, к архетипам сознания тяготели и художники авангарда (это тонко почувствовал Н. Бердяев, заметив, что «Футуризм и есть новое варварство на вершине культуры»).

Основным критерием художественной ценности произведения искусства для Толстого была его *народность* (вскоре это не вполне ясное понятие станет определяющим в нормативной эстетике соцреализма).

«Заставьте мужика слушать симфонию Чайковского или Брамсов разных, он будет слышать только шум», – так обосновывал Толстой этот эстетический критерий. В работе «Что такое искусство?» искусство *народа* и искусство *господ* трактуются как антагонистические формы духовной жизни.

«В этот же вечер захавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских, вещей, сыграл нам *opus* 101 сонату Бетховена. <...> По окончании исполнения присутствующие, хотя и видно было, что всем сделалось скучно, как и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведение Бетховена, не забыв помянуть о том, что вот прежде не понимали этого последнего периода, а он-то самый лучший. Когда же я позволил себе сравнить впечатление, произведенное на меня пением баб, впечатление, испытанное и всеми слышавшими это пение, с этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужным отвечать на такие странные речи. А между тем песня баб была настоящим искусством, передававшим опреде-

ленное и сильное чувство. 101-я же соната Бетховена была только неудачной попыткой искусства, не содержащей никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая [10, с. 161].

«Я, помню, видел представление Гамлета Росси, и сама трагедия, и актер, игравший главную роль, считаются нашими критиками последним словом драматического искусства. А между тем я все время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобию произведений искусства. И недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов. Одним из присутствовавших описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в олени шкуры, изображают – один самку оленя, другой – детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник все ближе и ближе к преследуемым. Олененок измучен и жметя к матери. Самка останавливается, чтобы передохнуть. Охотник догоняет и целится. В это время птичка пищит, извещая оленей об опасности. Олени убегают. Опять преследование, и опять охотник приближается, догоняет и пускает стрелу. Стрела попадает в детеныша. Детеныш не может бежать, жметя к матери, мать лижет ему рану. Охотник натягивает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают, и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач. И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства» [10, с. 163].

Эстетический утопизм Толстого Н. Бердяев объясняет его *народопоклонством*: «Толстой не просто идеализировал Народ, он один из главных творцов мифа об этом самом Народе. И последствия этого мифа, последствия всеобщего интеллигентского народопоклонства трагически сказались во многих катаклизмах новейшей истории России».

Лет за двадцать до того, как Малевич констатировал изжитость традиционного искусства, это уже вполне осознал Л.Толстой: «Искусство будущего – то, которое действительно будет, – не будет продолжением теперешнего искусства, а возникнет на совершенно других, новых основах, не имеющих ничего общего с теми, которыми руководствуется теперешнее наше искусство высших классов».

Авангардисты стремились преодолеть конвенциональную, знаковую природу искусства – оно как бы удваивает реальность и преобразует её, а художник авангардист хотел обойтись без удвоения реальности: акт преобразования он стремился совершить в себе самом и себя же объявлял первореальностью бытия. Вот что писал об этом К. Малевич: «Мы живое сердце природы, <...> между тем кощунствуем, умерщвляем куски природы на холстах – ведь всякая картина, писанная с живого, – есть мёртвая кукла. Величайшие произведения греков и римлян – безжизненные, бескровные трупы, камни с потухшими глазами» [4, с. 157].

Частный случай преодоления конвенциональной природы искусства можно обнаружить в приёме остранения. У Толстого этот художественный приём встречается довольно часто. Один из самых выразительных образцов его использования содержится в IX главе второй книги «Войны и мира»: «На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться.

После деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа, все это было дико и удивительно ей. Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашенные картоны и странно-наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших...».

Описание театрального представления, как его восприняла юная Наташа Ростова это не столько очередной выпад против зашедшего в тупик искусства «господ», но и попытка его десемантизации, а в этом уже обнаруживается стратегия авангарда.

При всех декларациях об устремлённости в будущее, и западные футуристы, и особенно их русские собратья будетляне, ощущали это будущее исключительно эсхатологически. В этой перспективе авангардистский художник воспринимал творчество как созидательное разрушение, как подрыв всех традиций, чтобы в итоге этих созидательно-разрушительных преобразований «вернуться к изначальным формам жизненной и художественной практики и возратить миру его единство и смысл» [2, с. 68]. Столь же очевиден и эсхатологизм Толстого, особенно в его размышлениях о скопечестве и безбрачии как предпосылках новой нравственной философии. В статье «Лир, Толстой и шут» Джордж Оруэлл замечает по этому поводу: «Толстой не был святым, но очень старался им стать, и критерии, которые он применял к литературе, были не от мира сего. <...> Святой (во всяком случае, святой в понимании Толстого) не стремится улучшить земную жизнь: он стремится покончить с ней и заменить ее чем-то другим. Очевидное свидетельство этого – его утверждение, что безбрачие «выше» брака. Если бы только мы перестали размножаться, сражаться, бороться и радоваться, фактически говорит Толстой, если бы смогли избавиться не только от наших грехов, но и от всего, что привязывает нас к этой земле, включая любовь в обычном смысле, <...> тогда бы весь этот мучительный процесс закончился и наступило бы Царствие Небесное» [6, с. 432].

Борис Гройс тонко уловил одну из сущностных черт авангарда: он не столько активен, сколько *ре-активен*. Эта стратегия угадывается во многих программных документах и художественных текстах авангарда, например, в романе Бориса Пильняка «Голой год». Октябрьская революция отображена там «как некий антипетровский бунт, как возвращение России к своим древним истокам» (Б. Парамонов).

О поразительном сочетании архаики и футуризма в большевистском перевороте писали еще Ю. Тынянов и П. Струве, определившие его как «бунт XVII века против цивилизации XX».

Обратиться к аутентичной русской крестьянской культуре особенно настойчиво призывали будетляне. Но задолго до них Толстой настойчиво внушал, что «идеал наш сзади, а не спереди», то есть не в будущем, а в прошлом.

Неслыханную динамику русского авангарда – как эстетического, так и политического – Б. Гройс объясняет исторической отсталостью России: «в близости русской жизни к архаическому, доисторическому, дотрадиционному или даже внеисторическому русский авангард увидел единственный в своём роде шанс для экспансии и успеха» [17, с. 68].

Впрочем, обратившись к биографиям художников-авангардистов, не только русских, но и западно-европейских, можно обнаружить в них немало общих маргинальных черт, определяемых их происхождением и положением как в географическом, так и в культурном пространстве. Приведём лишь небольшой перечень имён: Гончарова Наталия –

село Ладынино, близ Тулы; Де Кирико, основатель метафизической живописи – родился в Греции; Дерен Андре – городок Шату; Дикс Отто – из рабочей семьи, в Саксонии; Дюшан Марсель – городок Блэнвиль; Карра Карло (один из основателей итальянского футуризма) – городок Куараньенто; Клее Пауль – городок Мюнхенбухзее в Швейцарии; Кубин Альфред – родился в немецкой провинции; Купка Франтишек (основатель орфизма) – в Восточной Богемии, в бедной семье; Ларионов Михаил – в Тирасполе Херсонской губернии; Леже Фернан – в городке Аржантан, в крестьянской семье; Лентулов Аристарх – село Воронье, близ Пензы, в семье священника; Магрит Рене – городок Лесинь, в семье коммерсанта; Малевич Казимир – в семье управляющего сахароваренным заводом; Матисс Анри – городок Като-Камбрези, в семье хлеботорговца; Мондриан Пит – городок Амерсфорт, Голландия; Мунк Эдвард – городок Лётен, Норвегия; Нольде Эмиль – городок Нольде, Северный Шлезвиг; Пикассо Пабло – Малага, Испания; Попова Любовь – в Подмосковье, в купеческой семье; Ротко Марк – Даугавпилс, Латвия; Степанова Варвара – Ковно (нынешний Каунас), Литва; Сутин Хаим – местечко Смиловичи под Минском; Шагал Марк – на окраине Витебска.

В «Чёрном квадрате» Б. Гройс увидел знак Ничто, знак космической смерти.

«Речь идёт о предельной редукции, – пишет он, – редукционизм вообще выступает как тема всего авангарда, стремящегося к выявлению элементарного, нередуцируемого, неуничтожаемого, но эта предельная редукция выступает в то же время, как толстовское «опрошение».

Задолго до Малевича свой «чёрный квадрат» как органический синтез апокалипсиса и нигилизма предъявил миру Лев Толстой. «Наши постоянные стремления к будущему, не есть ли признак того, что жизнь есть расширение сознания? – спрашивал себя Толстой. – Постепенно сознаёшь, что нет ни материального, ни духовного, а есть только прохождение через пределы вечного, бесконечного, которое есть Всё само в себе и вместе с тем Ничто (Нирвана)».

Внимательный и пытливый читатель трактата Толстого об искусстве К. Малевич попытался развить этот образ: «...так как всякое представление не действительность, то и всё разбираемое представление не может быть действительностью, следовательно, всё разбираемое «Ничто», то есть Бог, вошедший в покой, и получилось, что «Ничто» было Богом, пройдя через совершенства, стало тем же «Ничто», ибо и было им. «Ничто» нельзя ни исследовать, ни изучить, ибо оно «Ничто», но в этом «Ничто» явилось «Что» – человек, но так как «Что» ничего не может познать, то тем самым «Что» становится «Ничто» как «Беспредметность» [4, с. 263].

В сфере изобразительного искусства идея *опрошения* находит у Толстого выражение в апологии нефигуративного, в частности, орнаментального. Он пишет: «Боюсь, что здесь мне сделают упрёк в том, что отрицая то, что понятие красоты составляло предмет искусства, я противоречу себе, признавая орнаменты предметом хорошего искусства. Упрёк этот несправедливый, потому что содержание искусства всякого рода украшений состоит не в красоте, а в чувстве восхищения, любования перед сочетанием линий или красок, которые испытывал художник и которыми он заражал зрителя».

Наиболее радикальную форму идея опрошения получила в суждениях Толстого о будущем искусства. По существу, в мыслимом будущем он оставил художнику лишь сферу попкультуры, как мы теперь её называем. «Художник будущего, – сулит Толстой, – будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, шутку, которая насмешит, нарисовать картинку, которая будет радовать десятки поколений или миллионы детей и взрослых, – несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину, которые развлекут на короткое время несколько людей богатых классов и навеки будут забыты. Область же этого искусства простых, доступных всем чувств – огромна и почти еще не тронута» [9, с. 200].

А вот как развивает толстовскую идею *опрощения* Малевич: «Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна» [4, с. 63].

Толстой так же, как и Малевич, остро чувствовал, что художественная традиция выродилась в игру с мёртвыми формами, то есть в пародию, мог бы добавить Т. Манн. Этим формам бытования искусства Толстой противопоставил не просто этически и эстетически состоятельные, но вечные формы «отменяющие, – по выражению Б. Гройса, – историю и прогресс».

Это ещё в начале века понял и Лев Троцкий. В сентябре 1908 г. в очерке «Лев Толстой» он писал в швейцарской «Neue Zeit» (после революции этот очерк войдёт в книгу Троцкого «Проблемы культуры. Культура старого мира»): «Толстой не признает истории. В этом основа всего его мышления. На этом покоится метафизическая свобода его отрицания, как и практическое бессилие его проповеди. Та человеческая жизнь, которую он приемлет, былая жизнь уральских казаков-хлебопашцев в незанятых степях Самарской губернии – совершалась вне всякой истории: она неизменно воспроизводилась, как жизнь улья или муравейника. То же, что люди называют историей, есть продукт бессмыслицы, заблуждений, жестокостей, искаживших истинную душу человечества. Безбоязненно-последовательный, он вместе с историей выбрасывает за окно наследственность. Газеты и журналы ненавистны ему, как документы текущей истории. Он хочет все волны мирового океана отразить своей грудью. Историческая слепота Толстого делает его детски беспомощным в мире социальных вопросов» [11, с. 207].

Об антиисторизме Толстого писал и Бердяев: «Толстой отрицал историю и исторические задачи, он отрекался от великого исторического прошлого и не хотел великого исторического будущего. В этом русская революция верна ему, она совершает отречение от исторических заветов прошлого и исторических задач будущего, она хотела бы, чтобы русский народ не жил исторической жизнью. И подобно тому, как у Толстого, в русской революции это максималистическое отрицание исторического мира рождается из иступленной эгалитарной страсти. Пусть будет абсолютное уравнение, хотя бы то было уравнение в небытии!».

Итак, можно допустить, что радикальная культурная революция в России началась не с Лефа, не с Малевича, Маяковского и Мейерхольда – она началась с Толстого. Именно в толстовском бунте против современной цивилизации так драматично проявил себя русский характер во всей его безудержной стихийности.

Первым, кто прямо обвинил Толстого и «толстовство» в культурном погроме, устроенном русской революцией, был, как известно, Н. Бердяев. В работе «Духи русской революции» он писал: «Толстой уловил и выразил особенности морального склада большей части русской интеллигенции, быть может, русского человека вообще. И русская революция являет собой своеобразное торжество «толстовства». На ней отпечатлелся и русский толстовский морализм и русская аморальность. Этот русский морализм и эта аморальность связаны между собой и являются двумя сторонами одной и той же болезни нравственного сознания. Русский человек не чувствует себя в достаточной степени нравственно вменяемым, и он мало почитает качества в личности. Это связано с тем, что личность чувствует себя погруженной в коллектив, личность недостаточно еще раскрыта и сознана. Такое состояние нравственного сознания порождает целый ряд претензий, обращённых к судьбе, к истории, к власти, к культурным ценностям, для данной личности недоступным. <...> Русскому человеку труднее всего почувствовать, что он сам – кузнец своей судьбы. Он не любит качеств, повышающих жизнь личности, и не любит силы. Всякая сила, повышающая жизнь, представляется русскому человеку нравственно подозрительной, скорее злой, чем доброй. С этими особенностями морального сознания связано и то, что русский человек берет под нравственное подозрение ценности культуры. Ко всей высшей культуре он предъявляет целый ряд нравственных претензий и не чувствует нравственной обязанности творить культуру. Все эти особенности и болезни

русского нравственного сознания представляют благоприятную почву для возникновения учения Толстого».

Предтечей большевизма считал Толстого не только Н. Бердяев, но и Освальд Шпенглер. В книге «Закат Европы» он писал: «Толстой – великий выразитель петровского духа, несмотря даже на то, что он его отрицает. Это есть неизменно западное отрицание. Также и Гильотина была законной дочерью Версаля. Эта толстовская клокочущая ненависть вещает против Европы, от которой он не в силах освободиться. Он ненавидит её в себе, он ненавидит себя. Это делает его отцом большевизма. <...> Он стоит посередине, между Петром Великим и большевизмом. <...> Ненависть Толстого к собственности имеет политэкономический характер, его ненависть к обществу – характер социально-этический. Его ненависть к государству представляет собой политическую теорию. Отсюда и его колоссальное влияние на Запад» [16, с. 119].

В заключение отметим ещё одно странное сближение взглядов и оценок: деятеля русского политического авангарда Владимира Ульянова (более известного как В. Ленин) и религиозного философа Николая Бердяева. Статья В. Ульянова «Лев Толстой как зеркало русской революции», опубликованная в 1908 г. в газете «Пролетарий», заканчивалась таким оптимистическим выводом: «...при неуклонной ...агитации революционных социал-демократов, не только социалистический пролетариат, но и демократические массы крестьянства будут неизбежно выдвигать всё более закалённых борцов, всё менее способных впадать в наш исторический грех толстовщины!».

Ничего странного в этом выводе нет. Он вполне предсказуем. Странен, по крайней мере, на первый взгляд, сходный вывод Н. Бердяева, к которому он пришёл уже *после* революции – в 1919 году: «Необходимо освободиться от Толстого как от нравственного учителя. Преодоление толстовства есть духовное оздоровление России, ее возвращение от смерти к жизни, к возможности творчества, возможности исполнения Я миссии в мире».

Стоит вдуматься и в слова В. Шаламова, писателя с пятнадцатилетним опытом советских лагерей: «Несчастье русской литературы <...> в том, что она лезет в чужие дела, направляет чужие судьбы, высказывается по вопросам, в которых она ничего не понимает, не имея никакого права соваться в моральные проблемы, осуждать, не зная и не желая знать ничего. <...> Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века, – заключает Шаламов, – несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке. Все террористы были толстовцы и вегетарианцы, все фанатики – ученики русских гуманистов. Этот грех им не замолить. От их наследия новая проза отказывается» [15, с 27].

О существенном влиянии Толстого на леворадикальную Россию писал и Лев Троцкий в 1908 году, признавая, что Толстой: «питает своей критикой смутное революционное сознание многочисленных групп народного сектантства».

Что же могли вычитать и что вычитали эти революционные сектанты в работах Толстого об искусстве?

– Что раз Бога в искусстве нет, то дыр его, бул его, щил его и всё позволено.

А вычитав, они постарались крепко-накрепко вчитать это в русский мир.

Литература

1. Гройс, Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 4.
2. Лихачев, Д. Смех в Древней Руси / Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Поньрко. Л., 1964.
3. Малевич, К. Собрание сочинений: в 5 т. / К. Малевич. Т.1: Живопись в футуризме. М., 1995.
4. Малевич, К. Собрание сочинений: в 5 т. Т.1: О поэзии. М., 1995.

5. *Оруэлл, Д.* Лир, Толстой и шут / Д. Оруэлл // Оруэлл Д. Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии / пер. В. Голышев. М., 2003.
6. *Струве, П.* Интеллигенция и революция / П. Струве // Вехи. М., 1990.
7. *Матюшин, М.* Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) / М. Матюшин, А. Кручёных, К. Малевич. М., 1913.
8. *Толстой, Л.* Война и мир / Л. Толстой // Собр. соч.: в 12 т. Т. 5: Война и мир. Книга вторая. Глава IX. М., 1965.
9. *Толстой, Л.* Что такое искусство / Л. Толстой // Собр. соч.: в 22 т. Т. 15: Статьи о литературе и искусстве. М., 1983.
10. *Толстой, Л.* Письмо В.В. Стасову от 20 сент. 1906 г. / Л. Толстой // Собр. соч.: в 22 т. Т. 21: Письма. М., 1985.
11. *Толстой, Л.* Письмо П. Сабатье от ноябрь 1906 г. / Л. Толстой // Собр. соч.: в 22 т. Т. 21: Письма. М., 1985.
12. *Троцкий Л.* Проблемы культуры. Культура старого мира. Раздел IV. Лев Толстой / Л. Троцкий // Троцкий Л. Соч. Т. 20. Москва; Ленинград, 1926.
13. *Ульянов, В.* Лев Толстой как зеркало русской революции / В. Ульянов // Пролетарий. 1908. 11 сент.
14. *Шаламов, В.* Новая проза / В. Шаламов // Новый мир. 1989. № 12.
15. *Шпенглер, О.* Закат Европы / О. Шпенглер. Москва: Мысль, 1993.
16. *Эпштейн, М.* Поставангард: сопоставление взглядов / М. Эпштейн // Новый мир. 1989. №10.
-

ИСКУССТВО СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПАТОЛОГИИ, ИЛИ ГИБЕЛЬ ИСКУССТВА ОТМЕНЯЕТСЯ

Т. Авдони́на

Гомельский государственный университет им. Франциска Скорины
(Гомель)

В начале XX века критики вдруг заговорили о кризисе творческого потенциала создателей литературно-художественных и музыкальных образов. Полемика о судьбе искусства, инициированная модернистами и представителями соцреализма, была обусловлена становлением и упрочением модернистских течений и направлений XX века.

Преобладание мрачного колорита, пессимистических настроений и тревожных предчувствий, трагедия отчуждения личности, исторического тупика, застоя или движения по замкнутому кругу – таков эмоциональный настрой произведений модернизма в литературе (Ф. Кафка, Дж. Джойс, А. Камю) и театре (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж.-П. Сартр), в изобразительном искусстве (О. Кокошка, С. Дали, О. Цадкин) и музыке (А. Шенберг, П. Булёз, К. Штокхаузен, К. Пендерецкий), ярко характеризующие трагедию отчуждения личности, некоммуникабельности, крушения гуманизма, исторического тупика, застоя или движения по замкнутому кругу.

Историческое развитие искусства XX в. представлено многообразием художественных форм модернизма (понятие *модернизм* имеет обобщающее значение и обозначает совокупность нереалистических, авангардистских методик в искусстве минувшего века), объединяющего в себе множество относительно самостоятельных идейно-художественных направлений, различных по социальному масштабу и культурно-историческому значению (экспрессионизм, дадаизм, футуризм, абстракционизм, поп-арт).

В первой половине XX в. авангардизм как художественная система проявился в таких эстетических экспериментах, как сюрреализм, конструктивизм, фовизм, супрематизм, неореализм и др. (рис. 1). Представители основных направлений и течений модернизма либо отвергли, либо до неузнаваемости преобразили всю систему художественных средств и приёмов; в изобразительном искусстве, например, это выразилось в изменении пространственных изображений и отказе от художественно-образных закономерностей.

В искусстве XX века отчётливо прослеживаются две основные тенденции: 1) новаторство (поиск новых реалистических форм) и 2) антитрадиционные устремления (отрицание предшествующих художественных традиций). Это модернистское искусство каждый раз выступает с позиций открытия новых путей и потому называется *авангардом*.

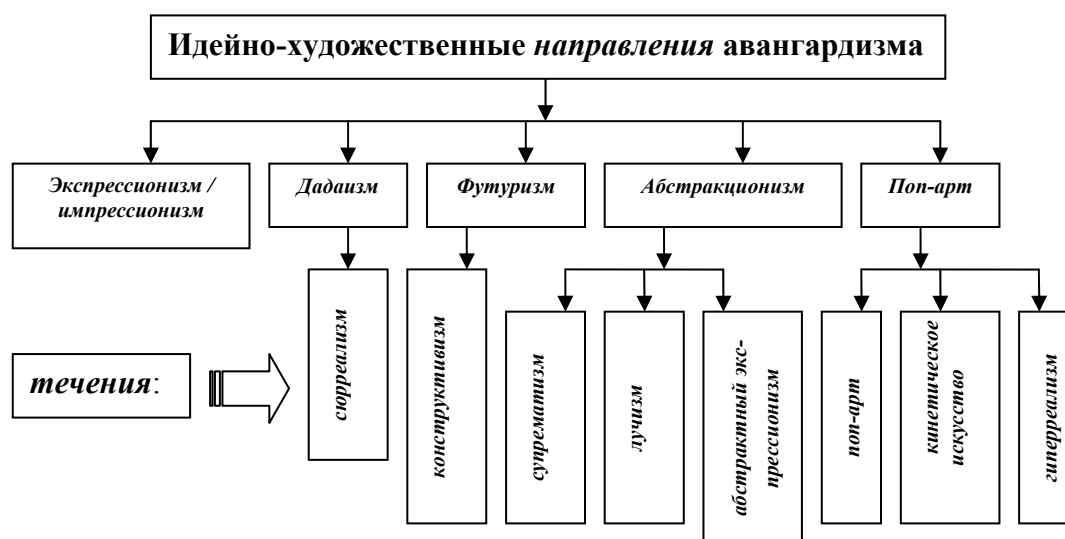


Рис. 1. Идейно-художественные направления и течения авангардизма

Истоки отечественного авангарда следует искать, вероятно, в неофициальном андеграунде 60–70-х годов XX в. Неформальное искусство шестидесятников зарождалось в атмосфере хрущёвской «оттепели», когда любая порция свободы после ужасов сталинского террора опьяняла, а зияние пустоты на месте разрушенных ценностей культуры соцреализма томило сознанием «духовного вакуума». Возникла лихорадочная потребность его заполнить. Тогда, в 1962 году, с подачи Н.С. Хрущёва новаторов-абстракционистов, исповедовавших в своём творчестве принципы «новой реальности», «стиль монументально-беспредметного преобразования природы в нарушение всех канонов соцреализма», программно отказавшихся от проблемности, серьёзности, «духовных глубин – от всего, что напоминает учительство и пророчество», ради «игровой лёгкости, вольной эссеистики и нескончаемого обновления художественного языка» (В. Хализев). Этим художников обвинили в нетрадиционной художественной ориентации и вынудили уйти в «глубокое подполье» почти на 70 долгих лет. Да, абстрактное искусство не вписывалось в концепцию канонического соцреализма страны, и наших новаторов лучше знали и почитали за пределами Родины.

Важным компонентом в теории андеграундной культуры была «абсолютизация безумия», причудливость и фантастичность того, что возникало в предшествующем вакууме: «призрачные обрывки всяких идей, падавшие в девственные мозги» новоявленных «творцов», выполняли функцию дрожжей, в итоге создавалось ощущение сумасшествия. Недаром явление, получившееся в результате такой мешанины, было названо «шизоидной культурой». В ней всё объединял бред, который сознательно культивировался, становясь формой общения. Из состязания в безумии рождался конгломерат парадоксальных взглядов и «произведений искусства». «Шизоидная культура», изначально ориентированная на иррациональное, утверждала, что разум потерпел фиаско и что для выживания в окружающем абсурде нужны совсем другие средства. Отказ от разума «шизоиды» использовали как метод. В чистом виде эта культура до 80-х годов не дошла – она преобразовалась (не без помощи американского поп-арта) в отечественный соцарт и концептуализм, а отсюда – рукой подать до постмодернистской художественно-эстетической концепции в истории русского авангарда. Яркими представителями неофициальной андеграундной культуры 60–70-х гг. XX века были Э. Белютин, Б. Жутовский, М. Шварцман, Б. Биргер, Д. Лион, М. Гробман, В. Вейсберг, Э. Штейнберг, Ю. Мамлеев.

Пришедшее им на смену поколение художников создало свой творческий метод в современном искусстве, получивший название «*актуальное искусство*». Следует отметить, что искусствоведы ещё не выработали чёткой терминологии относительно понятий и дефиниций современного поп-арта. Разновидностью современного искусства является так называемый *концептуализм*, возникший еще в середине 60-х годов XX века из авангардизма, точнее конгломерата (всяческой смеси) авангардистских методик, как-то: кубизм, супрематизм, лучизм, футуризм (как сам по себе, так и с префиксами *нео-* и *пост-*) и др. Концептуальное искусство, по сути, имеет некоторую схожесть с *коллажем*, а «художественный образ» произведений, выполненных в этой манере, представляет собой нечто несуществующее, невозможное, изображённое по принципу совмещения несовместимого. Главное занятие художника – играть идеями, создавать объекты, проводить художественные акции, манипулировать образами и сознанием зрителя.

Выросший на «подпольном» искусстве 60-х, отечественный авангардизм «расцвёл» в 80-е годы, получив возможность свободно издавать, снимать, рисовать, ставить на сцене всё что угодно, лишь бы это покупалось. Это новое направление в отечественной культуре возникло как естественная негативная реакция на канонизированный соцреализм. Теперь совершенно очевидно, что поражение коммунистических идеалов не самым оптимальным образом сказалось на культурной жизни страны, однако молодёжный андеграунд своим возникновением и существованием обязан именно прежней государственной идеологии, устанавливавшей жёсткие рамки эстетических ценностей, и в борьбе с идеологизированной официальной культурой утвердился как неотъемлемая часть культурного слоя советского общества. В этом противостоянии родились «авторский кинематограф», бардовская песня, художественный авангард, подпольная литература (В. Войнович, Ю. Шевчук, Б. Гребенщиков, Э. Лимонов, В. Цой и др.), а взлёт культуры андеграунда пришёлся как раз на конец 80-х гг., когда средствами рок-музыки, философской публицистики осуществлялась тотальная критика уходящей в историю социально-экономической системы, которую, выходит, не ругать, а благодарить надо за творческую пищу. (Если движение нельзя остановить, то его надо возглавить, а затем управлять им! Но идеологам, похоже, было не до культуры – самим бы выжить. И упустили шанс.)

Таким образом, в культуре XX века появились новые тенденции, связанные с ощущением хаоса, с осознанием ограниченности социального прогресса и боязнью, что результаты этого прогресса поставят под угрозу уничтожения само время и пространство культуры. Отсюда вытекают свойственные авангарду поиски универсального художественного языка, сближение и сращивание различных художественных направлений, «анархизм» стилей, их бесконечное многообразие, эклектизм, коллажность, царство субъективного монтажа. Искусство авангардного постмодернизма часто воспринимается как чистое экспериментаторство. В апрельской публикации «Эпатаж дороже денег?» Виктория Попова писала, что на «Арт-сессии» – выставке-конкурсе художественных объектов в Витебске (2007) – были представлены во многом эпатажные студенческие работы, вызвавшие у зрителей шок: это и муляж человеческого трупа в гробу, с почерневшими от сигаретного дыма лёгкими; и «странные объекты вроде куклы в железной клетке», наводящие «на грустные мысли о моральной и духовной пустоте, материальной зависимости». Коллажность искусства освобождает его, таким образом, от эстетических связей с любыми социальными структурами, от «вдумчивой работы с карандашом и кистью» – и творчество уже не равно творению. Сумасбродство и эпатажность, вызывающая дерзость – в этом суть авангарда. В допостмодернистских культурах работала система «художник → произведение искусства», а в постмодернизме акцент переносится на отношение «произведение искусства → зритель». Это свидетельствует о принципиальном изменении самосознания художника: он перестаёт быть «творцом», т.к. смысл произведения рождается непосред-

венно в акте его восприятия. Произведение авангардизма должно быть обязательно увидено, выставлено напоказ – без зрителя оно существовать не может.

Культура постмодернизма в его авангардной ипостаси уходит от диалога, прячется за оболочкой передразнивания, демонстрируя «диалог» в перевёрнутом виде. Этот приём ведёт к изменению ценностных ориентаций общества: Европу хорошей живописью и академическими сюжетами с хорошим литературным языком сегодня удивить трудно, а потому художники ищут новые пути самовыражения в символах и, чаще всего, в компьютерной графике, отказываясь от гуманистических принципов и замещая их игровыми, что неминуемо ведёт современность к разрыву с традицией, прекращению содержательного диалога культурных эпох. Например, если в контексте традиционной культуры художник – это мастер, творческий субъект, а мера его талантливости связана с мерой овладения материалом искусства (словом, звуком, цветом, камнем), то в эстетике и искусстве авангарда и теоретик, и художник – фигуры молчащие: в контексте постмодернистской культуры обесцениваются годы труда, отпущенного художнику на овладение ремеслом, хотя не отменяются ни талант, ни интуиция. Все авангардные течения имеют одно общее: они отказывают искусству в прямой изобразительности, отрицают познавательные, истолковательные функции искусства. В этой дегуманизации искусства заключается его уязвимость. За отрицанием изобразительных функций неизбежно следует и отрицание самих форм, замена картины или статуи реальным предметом. Отсюда закономерный переход, например, к искусству поп-арта.

Центральной становится проблема «дилетантизма в искусстве», когда осуществляется переход от «художественного произведения» к «художественной конструкции». Если эстетика раннего модернизма по своей природе не была общедоступной и не претендовала на широкую популярность, оставаясь элитарным направлением в искусстве, то эстетика позднего авангарда трудна для восприятия интеллектуалами, но доступна неграмотным, людям с психическими отклонениями и шизофреникам. Поэтому она достаточно органично вписывается в леворадикальную концепцию эстетического бунтарства, созвучного идеям новой сексуальности и новой чувственности. Эту же мысль можно выразить более деликатно: чтобы понять непростое искусство современного авангарда, необходимо иметь особый интеллект, поскольку «творцу» не нужно быть художником, музыкантом, философом, ему вообще не нужно ничего уметь (иначе он якобы «превратится в ремесленника без всяких творческих мыслей!»). Но как бы ни отреклись от эстетики современные авангардисты, она у них есть, только чаще всего... перевёрнутая с ног на голову по принципу «безобразное прекрасно, прекрасное – безобразно и нет между ними границ и различий». На основе этой философско-художественной концепции рождаются «произведения», цитировать которые невозможно по эстетическим соображениям: в них «неприличное» с точки зрения общечеловеческой морали слово преподносится как литературный изыск, «художественный приём новой эстетики» (например, роман Э. Лимонова «Это я, Эдичка» или суперсовременная пьеса белорусского драматурга Павла Пряжко «Труссы» с ударением – обратите внимание! – на последнем слоге).

Знакомство с подобными художественными экзерсисами вызывает ощущение, что Бог и ныне, как в ветхозаветные времена к Иову, обращается непосредственно к современному человеку, говоря: «Кто сей, омрачающий Провидение словами без смысла?» [Иов, 38:1–5]. Не слышат и не понимают... Похоже, авангардизм с помощью своих художественно-эстетических методов: условности форм, контурных очертаний предметов, их визуализации, отсутствия изящества в линиях и образах, схематично-

сти пейзажей – не только создаёт новую творческую реальность, новые художественные образы, но и пытается вернуть нас в эпоху наскальной живописи.

В 90-е гг. XX в., утратив своего идейного противника, на высмеивании которого культура андеграунда вырабатывала свои оригинальные средства и методы эстетического отражения действительности, «подпольное искусство» лишилось своего гражданского содержания, критического пафоса, столь притягательного для молодёжного сознания. К этому времени на базе конструктивизма, преемственно связанного с кубизмом и футуризмом, в массовом искусстве появляется новый метод – *инсталляция* (буквально – установка, монтаж, сборка, размещение). Если, «общаясь» с привычными произведениями искусства, зритель привык видеть их развешанными на пространстве стен, стоящими в выставочных залах, рекреациях помещений, салонов, то инсталляция – это то, что нас окружает: объёмно-пространственные композиции, конструкции, составленные из различных предметов, как правило, бывших в употреблении. А есть ещё и стиль трэш: например, скульптуры, «созданные» из пустых жестяных банок и прочего бытового мусора, тоже пользуются успехом у сегодняшней публики, привыкшей глазеть на всё что ни попадя. Что ж, и такой художественный метод тоже выражает художественно-этические представления автора и имеет своих поклонников.

Целое направление в современном искусстве самых последних лет представлено *видеоартом*, творческая идея которого осуществляется с помощью компьютера и стола. Конечный результат видеотворчества проецируется с экрана на стену: созданный визуальный образ предельно понятен и не требует для «расшифровки» элементарных знаний терминологии, поскольку в видеоклипе, как правило, нет фабулы, и зритель сам должен что-то представлять на основе личностно-интеллектуальных (культурных) ассоциаций. Представители этой творческой методики – клипмейкеры – работают буквально на острие времени: им нужно каждый день соответствовать быстро меняющимся запросам публики.

«Инструментом мысли» современного художника становится реминисценция, а всё культурное пространство становится развернутым бесчисленным комментарием, сплошной цитатой к пройденному – соцреалистическому искусству. Противники антитрадиционного искусства представляют авангардистские технологии обращёнными в *прошлое* или предпочитают «виртуальную реальность», поскольку боятся действительности, пугающей своей нестабильностью. Это не что иное, как художественная убогость и творческая беспомощность нового искусства перед сложностями реального бытия. Можно слышать суждения о том, что искусство авангарда безродно, безнационально, что оно, находящееся вне истории, пространства и времени, не конкретизировано никакими переживаниями, связанными «с истинными чаяниями народа». Но правда в том, что оно «дистанцируется» от культуры и времени, в котором живёт, от страны с её судьбой и от народа с его реальной жизнью. А теперь будет уместно привести некоторые суждения, иллюстрирующие концепцию кризиса искусств, и хотя высказанные мысли относятся к модернизму начала XX века, но они вполне актуальны и применительно к характеристике художественного процесса конца XX – начала XXI века:

– «техника и технический разум выхолащивают источники искусства и ведут его к гибели» (Г. Маркузе, К. Леви-Стросс);

– «ныне совершается медленная смерть искусства»;

– современное искусство, создающее «гротескные псевдоценности», являет собой «музей социальной и культурной патологии; это искусство «унижения и поношения человека <...> подготавливает почву для своей собственной гибели» (П. Сорокин);

– художественная деятельность перестала питаться христианской верой. (В.В. Вейдле).

Безусловно, эти ощущения небеспочвенны, однако подобные мысли о тотальном кризисе искусства и его тупике и умирании оказались несостоятельными, т.к. в искусстве и литературе этого периода были Манн и Рильке, Ахматова и Платонов, Булгаков и Пастернак. Не отрицая серьезности кризисных явлений в современном искусстве, Г.-Г. Гадамер пророчески утверждал, что конец искусства не настанет до тех пор, пока человек обладает волей выражать свои мечтания: *«Каждый ошибочно провозглашаемый конец искусства будет становиться началом нового искусства»*. Это значит, что модернизм отнюдь не изобретение художников рубежа XIX – XX вв., а постмодернизм – конца XX в.: модернизм и постмодернизм были всегда, поскольку в искусстве, как и в жизни, на смену чему-то устоявшемуся и уже отживающему свой век приходит нечто новое, необычное – то, что либо продолжает, либо отрицает предшествующие идеи и видения. Таким образом, реализм, например, это модерн – новое по отношению к романтизму, а соцреализм, пришедший на смену реализму, не что иное, как явление постмодернизма. Настоящие художники способны успешно противостоять разрушительным веяниям любой эпохи, а потому искусство как таковое будет всегда, но качество его будет зависеть не только от интеллектуального, но и эстетического развития общества. (Дай Бог, чтобы в будущем нас не ожидала та фантастическая реальность, которую представили создатели художественного фильма «Кин-дза-дза»!!!)

Можно услышать утверждения о том, что рисовать «такую мазню», как у грузинского самоучки-примитивиста Нико Пиросманашвили (например, «Дворник»), и ребёнок сможет. Наверное, сможет, но будет ли это художественное открытие – зависит от многих факторов: от статуса художника, от промоушена, от соответствующим образом настроенной критики. Ведь и обезьяна может нарисовать картину, за которую ценители авангардного искусства готовы будут выложить крупную сумму денег, чтобы украсить свою гостиную, оформленную в стиле хай-тек. И ведь что интересно: у большинства наших состоятельных соотечественников на офисных стенах и в гостиных – дешёвый ширпотреб да поточно-эксклюзивная абстрактная колористика (дизайнерские оформления интерьеров в современных домах украшают «цветастые полосатые матрасы в рамах», главное – соблюсти цветовую гамму помещения), а Запад млеет от нашего же соц-арта – колхозно-производственных и военно-революционных сюжетов, портретных шедевров, от картин Виталия Цwirко, Антона Бархаткова, Бориса Непомнящего и других белорусских художников второй половины XX века. (Ничего, когда-нибудь мы опомнимся и начнём свои культурные ценности возвращать на Родину, скупая за баснословные деньги некогда по дешёвке утраченное! А что, так и живём...) На самых престижных художественных ярмарках Запада по баснословным ценам (за миллионы долларов!) коллекционеры, знающие толк в современном коммерциализированном искусстве, скупают авангардные и постмодернистские работы Пикассо, Матисса, Миро. А вот наши авангардисты не продаются: в этом направлении нам, видимо, Европу не догнать, да и надо ли, когда так хорошо (за 100–200 долларов, говорят) расходуется по частным коллекциям белорусский соцреализм 50–60-х годов?!

В киноленте «Внучка Президента» есть побочная сюжетная тема непризнанного художника. Мама разлучённых в младенчестве близняшек пишет картины, которые никто не покупает: кому нужны серо-чёрно-зелёно-жёлтые полотна с видом на кладбище или выполненный в тех же тонах натюрморт, изображающий завтрак, состоящий из двух яиц и куска хлеба? Такие полотна могут украсить не жилой интерьер, а лишь передвижную экспозицию выставочного зала современных искусств. Конечно,

когда-нибудь потом, лет через 20–30, они, возможно, станут шедеврами, как стихи лучших из символистов и футуристов Серебряного века, – нужно время. Что поделаешь – художники чаще всего творят для времени, а не для себя, поскольку творческие люди – это, по сути, и есть авангард. Они – провокаторы, непонятые современниками, – призваны опережать время, в котором живут, и ставить футуристические вопросы, ответов на которые пока нет в природе; они – провидцы, которым открываются истина и грядущее, недоступные воображению рядового потребителя искусства; они – наши проводники в мире ирреальных иллюзий, виртуальных пространств, потусторонних образов (например, И. Босх – средневековый авангардист, непонятый своими современниками, остаётся загадкой и для многих живущих в XXI веке).

И тем не менее авангардистский нигилизм, отказ от реальности ради отображения «экзистенциального измерения жизни» (В. Ерофеев) чаще всего свидетельствует о комплексе неполноценности художника. По сути, произведение искусства должно быть понятно не только узкому кругу единомышленников, но и читателю (зрителю, слушателю) времен Эсхила, и потребителю культуры, жившему в XVII, XIX веке, – тогда оно будет понятно и тем, кому предстоит завершать XXI век. А пока... Пока к искусству часто прикасаются люди, никакого отношения к нему не имеющие, а ярлыки «гениев», тиражи и гонорары раздают торгаши от искусства. Но как бы глубоко ни зашёл процесс коммерциализации, дегуманизации, деэстетизации искусства, а ценности «толстого кошелька» всё-таки органично чужды настоящему искусству, особенно отечественному.

Такой повод для оптимистических прогнозов даёт история нашей литературы. Сколько раз она бывала на грани уничтожения: и в эпоху позднего Пушкина и Лермонтова, и на рубеже XIX–XX веков, когда никому не известный Федор Шаляпин выступал в провинциальных театрах, а юный Сергей Есенин искал для своей Руси бесподобные поэтические метафоры, и в 20-е годы минувшего века, когда в подвальной комнате Булгаков писал «Мастера и Маргариту»... Исходя из того, что в искусстве, как и в науке, вообще не может быть держателей абсолютной истины, можно сделать вывод: и модернизм, и постмодернизм – это всего лишь внутреннее беспокойство искусства, озабоченного задачей сверить свою эпоху с позабытым в суеде Вечным.

О том, что у отечественного искусства огромный потенциал, красноречиво могут свидетельствовать мнения «со стороны»:

– Жан-Мари Барр, один из наиболее крупных деятелей современного французского кино: «Несмотря на хаос, который охватил восточноевропейские страны, творческий потенциал их художников гораздо мощнее, чем на Западе»;

– Христиан Комбаз, известный литературный критик: «Современность для молодых русских писателей не повернута спиной к человеческому... Они идут прямо к главному, к тому, что станет, возможно, в конце концов нашим авангардом».

При этом авангардное искусство антитоталитарно, и «определяющим для него является не только то, что нет больше мифов единства, но и то, что их потеря не вызывает огорчения» (Ж.-Ф. Лиотар).

Нет, конечно, не иконы (или не только иконы!) должен писать настоящий художник, чтобы увековечить имя своё в культурной жизни грядущих поколений. Речь идет не об этом жанре живописи. Вейдле, по всей видимости, имел в виду то, что называется духовной культурой, а, как утверждает церковь, духовно всё то, «что сделано по вдохновению Святого Духа – Духа Истины, вездесущего и всё наполняющего». Но ведь Дух Божий не может вдохновить художника написать уродливые образы (разве что для выполнения некой художественной задачи, ради контраста), или побудить писателя к использованию нецензурной лексики на страницах романа, или благословить

артистов эстрады на исполнение пошлых песен и грязных танцев. Вот уж точно: не от Бога это всё, а от лукавого. Конечно, запретительство ни к чему хорошему не приведёт, однако и молчание (когда делают вид, что ничего не происходит) с попустительством (чем бы дитя ни тешилось...) положительного результата не дадут (как в случае с катастрофически распространившейся за последние 10–15 лет легализацией людей с нетрадиционной сексуальной ориентацией): ох, придёт новый Савонарола – наведёт порядок... Однако искусство, похоже, разное нужно и всякое важно, так как всегда найдёт своих ценителей и почитателей.

Суммируя размышления о представленной выше, но далеко не полной картине искусства конца XX века, можно сделать вывод, что авангардизм – это новейшее синтетическое искусство, очень спорное и многоликое, неоднозначное по структуре и художественно-этическим задачам. Нам, воспитанным на образцах культурной классики, академизма, необходимо понимать, что есть иной взгляд на творческую реальность и есть *другое* искусство, которое мы можем индивидуально не принимать, но не можем однозначно отрицать только потому, что оно нам не нравится. Наверное лучше будет признать, что мы его просто не понимаем?! *Однако поощрять всё же необходимо то, что является искусством, созданным творческой мыслью духовно и нравственно здорового человека.* Конечно, определять пути развития современного искусства – это задача молодых художников слова, кисти, звука, и если сегодня их эпатажные арт-объекты лишь эксперименты и поиски, то завтра они, возможно, войдут в анналы творческих открытий, а послезавтра станут классикой. А потому – *гибель искусства отменяется!*

УТОПИЧЕСКОЕ В СРЕДООБРАЗОВАНИИ АВАНГАРДА (Шеербарт – Таут, Хлебников – Малевич)

И. Духан

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

Временная логика утопии основана на двойной темпоральности. Утопия является проектом будущего и не существующего еще мира, способом прорыва и деструкции *всеобщего настоящего времени* повседневности. Однако изначальной предпосылкой проектирования утопического мира является архетипическое прошлое, которое в силу своего «физического отсутствия» становится универсальным модулем формирования утопического, с возможностью бесконечных расширений смыслового пространства «прошлого времени». Феномен утопического возникает в тот момент, когда бесконечно-будущее смыкается с бесконечно-прошедшим, вытесняя настоящее время культуры.

В двойственной темпоральности утопического пространства архетипическое прошлое (тематическая основа утопии) и проектируемое будущее (интенциональная сила утопического) также оказываются в диалогической ситуации игры притяжений и отталкиваний, вытесняя друг друга на поверхности архитектурно-знакового пространства. Эта игра обуславливает сдвиг в архитектурной эволюции от авангарда 1910–1920-х к историцизму 1930–1940-х годов. На поверхности знакового пространства авангарда доминирует радикальное будущее; на поверхности историцизма – культурное прошлое. Однако в основе утопического архитектурного формообразования лежит двуединство прошлого и будущего. На наш взгляд, почти невероятная динамика смен «авангардов» и «историзмов» в архитектуре 20 века объясняется их общей темпорально-утопической основой, в перспективе которой две темпоральные силы утопического ведут между собой борьбу за овладение семантической поверхностью архитектурных форм. *Многообразие утопического*, как нам представляется, является важнейшей тенденцией архитектурного опыта в 20 веке. Именно в форме *многообразия* утопическое смогло реализовать свой колоссальный смысловой потенциал.

Становление утопического [2, с. 45–62; 15] весьма ярко проявилось в немецкой и русской (советской) архитектурной ситуации 1900–1930-х годов, вызвав при этом общие тенденции культуры 20 века.

Генезис утопического пространства, как правило, основывается на некотором первоначальном импульсе, разрывающем систему причинно-следственной логики *настоящего* и намечающем новое трансцендентное единство, полагаемое в основу «архитектуры земной поверхности» (выражение Казимира Малевича). Таким импульсом для немецкого и русского авангарда стала идея трансцендентной вертикальной оси – вертикали, прозрачной по отношению к динамике мировых энергий и как бы связующей уровни мироздания [12].

В своей автобиографии Казимир Малевич упоминает о «большом событии», ставшем переломом в его раннем творчестве. Он пишет, что его творческий путь был «неожиданно приостановлен большим событием». «Я наткнулся на этюдах на из ряду вон выходящее явление в моем живописном восприятии природы. Передо мной

среди деревьев стоял заново беленый мелом дом, был солнечный день, небо кобальтовое, с одной стороны дома была тень, с другой – солнце. Я впервые увидел светлые рефлексы голубого неба, чистые прозрачные тона. С тех пор я начал работать светлую живопись, радостную, солнечную» [4].

Возбуждение Малевича под воздействием чувственного зрелища отражающихся друг в друге природных форм, на первый взгляд, лежит в контексте импрессионистических впечатлений. Автобиографическая запись получает соответствие в нескольких этюдах 1904–1906 годов, изображающих белый дом в центре сада, на поверхности которого разыгрывается борьба рефлексов неба и земли [4, с. 111]. В автобиографическом фрагменте и этюдах есть, однако, нечто большее, нежели импрессионистическая «запись» первичных чувственных образов изменчивой Среды. «Заново беленый дом», расположенный в центре визуальной Вселенной, становится прозрачным медиатором в движении светонесущих энергий между небом и землей.

Творчество Малевича, как известно, характеризует удивительная логика внутреннего развертывания, когда идеи, только косвенно намеченные в ранний период, постепенно разрабатывались и затем получали неожиданное воплощение в структурных синтезах 1920-х годов. Тема дома, расположенного между небом и землей, встроенного в игру вертикального движения энергий, также не была забыта и получает свое структурное завершение в архитектурах 1920-х годов и поздних архитектурно-фигуративных ландшафтах рубежа 1920–1930-х годов. В этих образах, к анализу которых мы еще возвратимся, отразилась и получила свое обобщение одна из фундаментальных идей немецкого и русского авангарда – идея светопрозрачной оси-медиатора, встраивающейся в структуру мира и создающей игру перетекания энергий.

Образ светопрозрачной архитектурной структуры-медиатора, вносящей в мир новый порядок, постепенно трансформирующий весь реальный поток вещей, рождается в «фантастической прозе» немецкого писателя Пауля Шеербарта. Его образы наполнены трепетом исполняющихся библейских пророчеств, они создают смысловой каркас архитектурных фантазий 1910–1920-х годов. Центральная тема Шеербарта – прозрачный стеклянный мир, покрывающий Землю, наполненный игрой мировых энергий и как бы прорастающий в Небо. Этот стеклянный мир Шеербарта не является, строго говоря, фантастикой. Итогом развития его идей стала книга «Стеклянная архитектура», с практическими рекомендациями, относящимися к реконструкции мировой архитектуры на основе стеклянных форм и посвященная архитектору Бруно Тауту (который и взялся за практическую реализацию стеклянного архитектурного мира). «Чтобы поднять культуру на более высокий уровень, мы вынуждены, хотим мы этого или нет, преобразовать нашу архитектуру. Это станет возможно лишь тогда, когда мы откажемся от закрытых помещений, в которых мы живем сейчас. Осуществить это можно лишь с помощью стеклянной архитектуры, которая пропускает солнечный и лунный свет, а также свет звезд не только через окна, но и через стены, сделанные из цветного стекла, которых должно быть чем можно больше. Та новая Среда, которая будет при этом создана, привнесет с собой и новую культуру» [16, р. 11].

В рассказе «Новая жизнь. Архитектурный апокалипсис» (1902) Шеербарт набрасывает драматический образ прозрачной архитектуры, пронизанной сиянием мировых энергий. «Сквозь прозрачные стекла просвечивает новое счастье в снежную ночь. Смагардовые шары сияют зелеными световыми конусами в черном мировом пространстве. Сапфировые башни вытягивают ввысь свои величественные прозрачные силуэты...» [17, р. 152]. Постепенно образ прозрачной стеклянной архитектуры Шеербарта приобретает все более отчетливую структурную соотнесенность с мировой топологией. Стеклянный павильон (дворец) устанавливается в центре города

(мира). Стекланный храм увенчивает южный полюс. Дом превращается в органоподобное целое, прорастающее сквозь подземное пространство и уходящее в небо. Гигантское вьющееся растение является конструкционным материалом дома, оно постепенно прорастает, образуя все новые уровни-этажи. В фантастическом сюжете о стеклянной выставке в Пекине описывается стекланный город, окруженный пятидесятиметровой стеной из стекла, верхняя часть которой покрыта синей амальгамой. Эта стена плавно растворяется в небесной лазури. В романе «Лезабендино» ведется повествование о строительстве гигантской стеклянной башни – маяка на астероиде «Паллада» – позднейшем аналоге Вавилонской башни, пронизывающей небеса. Еще один существенный для понимания смысла стеклянной архитектуры образ – громадные стекланные пламенеющие сооружения на Всемирной выставке в Мельбурне, напоминающие светящиеся горы [9, с. 314 – 347].

При ярком разнообразии форм «стеклянной архитектуры» ее образ у Шеербарта получает весьма определенные структурно-топологические координаты. Стеклянная архитектура оказывается в фокусе мирового пространства, в вертикальном плане она пересекает (и соединяет) различные срезы мироздания. В стеклянной архитектуре Пауля Шеербарта нет различия между внутренним и внешним: в ней отражается и сопresentствуют небо и земля, а своими корнями она уходит в подземный мир. Она возникает как своеобразная прозрачная ось трансценденции, сквозь которую осуществляется взаимодействие мировых уровней. Стекло – идеальная субстанция, одновременно открытая для приникновения энергий мира. Материей стеклянной архитектуры становится не столько стекло, но прежде всего, драгоценные камни и кристаллические структуры, удерживающие в себе тайну бытия. В этой игре отражений с миром, в стеклянной архитектуре происходит самораскрытие бытия.

Стеклянная архитектура становится своеобразной персонификацией *axis mundi*. Система стеклянной архитектуры задает структуру новых центров мирового пространства. Отсюда начинается построение новой системы «архитектуры земной поверхности».

Процесс формирования этого нового мира разворачивается в рассказе «Новая жизнь. Архитектурный Апокалипсис»¹. На Землю, замерзшую и покрытую льдами, с давно исчезнувшей жизнью, спускаются двенадцать архангелов. Они устанавливают на ледяных вершинах Земли двенадцать грандиозных храмов (мотив *axis mundi*); начинается всемирная трансформация и скованная льдами Земля преобразуется в светящийся Парадиз. Воскресают души, которые начинают жить *светом* божественной стеклянной архитектуры.

Стеклянная архитектура становится *материей всеобщего темпорального сдвига*, в котором архетипическое прошлое *непосредственно соединяется* с обретающим протяженность будущим. Данный темпоральный сдвиг исключительно существенен для формирования утопического пространства, так как именно в этот момент «отображения» (Abshattungen, по терминологии Э. Гуссерля [13]) наступающего и оплотняющегося будущего вытесняют настоящее в «поле наличного бытия». Становится возможным воскрешение архетипического прошлого, которое стремительно наполняет содержание образовавшегося временного прорыва.

Архитектура Бруно Таута, как известно, непосредственно связанная с творчеством Шеербарта, дает ряд завершенных пластических решений метафизики стеклнного мира. Павильон Стеклянной промышленности был воздвигнут Таутом на выставке Веркбунда в Кельне в 1914 г., когда Шеербарт опубликовал свой практический катехизис стеклянной архитектуры «Glasarchitektur», посвященный Тауту; оба

¹ Опубликовано в книге P. Scheerbarth. Münchhausens Wiederkehr. Berlin, 1966.

произведения являются программными. Если в «Glasarchitektur» Шеербарт разворачивает универсальное зрелище стеклянного мира, завладевающего Землей, то в Павильоне Таута представлен своеобразный микрокосм, сжатая модель Стеклоанной Вселенной. Эта модель потенциально способна развернуться в многообразии Стеклоанного Универсума. Она представляет собой первый реальный знак Стеклоанного мира, начало его реального овладения земной поверхностью. В этом смысле данное произведение стремится к универсальности: «Таут хотел продемонстрировать все возможности стекла для усиления чувственности и жизненности этого образа» [14, р. 26].

«По свидетельству современников, многие посмеивались над павильоном как образцом новой архитектуры, пока не входили внутрь. Но когда они оказывались во внутреннем пространстве, их захватывала симфония цвета. По стеклянной лестнице они поднимались на верхний этаж с купольным залом. Здесь надо всем царил преломленный белый свет, струящийся сквозь стеклянный купол и идущий от венца люстр с шарообразными плафонами из матового стекла. Он контрастировал с большой гроздью цветных ламп в центре помещения. Впечатление было столь необычным, что все вокруг казалось сказочным и потрясенные посетители забывали рассматривать витрины выставки. Большое круглое отверстие в перекрытии открывало вид на круглый бассейн на первом этаже, вода которого благодаря световым эффектам отливала золотом и пестрила пятнами, отражавшимися от погруженных в бассейн цветных стекол. Она перетекала в подсвеченный снизу каскад, с многообразием цветных бликов. В это помещение с каскадом можно было спуститься из купольного зала по второй стеклянной лестнице, освещенной рассеянным прозрачным светом. Оно встречало посетителей великолепием ярких красок. Потолок отливал золотом и серебром, сквозь отверстие в потолке струился белый свет из купольного зала, стены были украшены витражами Пехштайна и цветными стеклянными плитками. Пол был покрыт мозаикой из плиток синего, черного и белого цвета. Скрытый калейдоскоп проецировал переливающуюся игру света на большое матовое окно в фиолетовой нише. Это помещение с каскадом, как писали современники, было ничем иным, как журчанием света» [14, р. 26–27].

Образ павильона предопределялся драматургией света, преодолевающего пространственные границы и при этом становящегося все более сложным и выразительным. Поток солнечного света преломлялся в стеклянном куполе, который снаружи сливался со светоносной стихией неба. Проникая сквозь купол, световой поток создавал ослепительно белое дематериализованное пространство верхнего уровня Павильона. Далее, на первом ярусе свет сгущался и приобретал плотность и вещественность, становился одновременно внешним (преломленный в калейдоскопе солнечный свет) и внутренним (световая эманация витражей, мозаик, имитаций золота и серебра). И, наконец, светоносный поток умирал в мерцающей глубине водного бассейна, в последний раз разыгрывая феерию цветовых переливов.

В этой игре света становилась зримой игра и борьба мировых энергий. Светоносные прозрачные эманации неба, проникая в плотное пространство земного мира, вступают во взаимодействие с его энергиями овеществления и оплотнения. При этом прозрачный свет соединяется с плотными субстанциями земного мира, образуя драгоценные симбиозы. И, наконец, светоносный поток угасает в мире «первобытного хаоса» уходящих под землю вод.

Архетипическое содержание Павильона может быть прочувствовано при сопоставлении с образом Иерусалимского храма. Скала, над которой воздвигнут Иерусалимский храм, уходит вглубь подземных вод (tehôm), закрывая устье подземного хаоса [10]. Эта концепция Мишны сочетается с идеей Каббалы о том, что в будущем стены Храма вырастут вверх и сольются с небом. Иерусалимский храм – развиваю-

щаяся по вертикали структура, связывающая Небо, Землю и подземный мир, внутри которой происходит эманация божественных энергий.

Вертикальная форма павильона Таута также напоминает фаллос, обращенный вверх к небу, что вызывает непосредственные ассоциации с определенным рядом репрезентаций *axis mundi*. Эта мощная сконцентрированная форма как нельзя лучше выполняет функции фокуса пространства. Градостроительный смысл Павильона становится ясным в соотнесении его с идеей «короны города», окончательно сформулированной Таутом около 1919 года. Корона города представляет собой прозрачный стеклянный храм или башню, устанавливаемую в центре концентрического пространства и являющегося его средоточием. Стеклянный павильон 1914 года – преддверие «короны города», что подчеркивает его монументальный силуэт и градостроительный масштаб форм.

Понятый в контексте градостроительного целого, Павильон выполняет двойную функцию. Он является концентрирующим центром градостроительного пространства, и в этом аспекте Таут развивает идеи итальянского идеального города кватроченто, с расположенной в городе на площади башней или храмом, из которых обозревается все окружающее пространство. Однако в итальянском урбанизме центрирующий храм-башня был синхронизирован со всем пространством города и являлся элементом единого перспективно организованного визуального поля, которое он завершал. Павильон Таута овещает темпоральный сдвиг, в котором будущее становится более реальным, чем настоящее. Отсюда начинается свое движение утопическое пространство. Универсальность этого пространства подчеркивает стеклянная прозрачность Павильона. Он не принадлежит только миру архитектуры, но растворяется в мировом пространстве, открыт пульсации его энергий, и сквозь прозрачную ткань Павильона эти энергии источаются в градостроительное пространство. В этом плане Павильон является только началом *овеществления будущего* – его формы находятся в промежуточном состоянии между энергией и массой, и энергичное начало в них продолжает доминировать, не давая возможности для полной материализации.

В книге «Уничтожение городов» (1920) Таут представляет проект поселения в виде колоссального стеклянного цветка, прорастающего из земли. Город в форме цветка – логическое завершение и предельное выражение архетипа *axis mundi* и взаимодействия миров. В мистической традиции цветок, как известно, выступает символическим подобием взаимодействия низших и высших миров – «подобно розе в низших мирах существует роза в мирах высших».

Мотив цветка и органического прорастания получает развитие в проекте административного здания на Фридрихштрассе в Берлине, созданном Мисом ван дер Роэ в 1922 году. Мис ван дер Роэ подчеркивал, что художественный смысл его башни-небоскреба состоит в создании игры отражений, разрушающих монотонность стеклянных поверхностей. Этому, по его мнению, наилучшим образом соответствует форма призмы. Башня-небоскреб вовлекается в игру мировых энергий, пронизывающих ее прозрачное тело.

План небоскреба представляет собой своеобразный трехлистник – три призмы, объединенные общим стержнем. Этот план удивительным образом напоминает изображение мира на карте Генриха Бунтинга (1581), в виде трехлистника – древа жизни, каждая из частей-листьев которого изображает Европу, Азию и Африку, а центральный мощный стержень – Иерусалим. Таким образом, в небоскребе для Фридрихштрассе соединяются фундаментальные темы градостроительной утопии: *axis mundi* и прозрачная стеклянная конструкция, наполненная игрой мировых отражений. Этот небоскреб, который предполагалось соорудить на Фридрихштрассе в центре города, должен был стать отправным пунктом градостроительной утопии «нового Берлина».

В немецкой градостроительной утопии возрождается идея «стеклянного» царства Откровения Иоанна и Грааля². Стеклянные структуры в силу особенных качеств своей субстанции становятся порождающей моделью качественной трансформации пространства: «Ни один материал так решительно не преодолевает материю, как стекло. Стекло – это совершенно новый, чистый материал, в котором материя расплавляется и переплавляется. Из всех материй, которые мы имеем, оно более всего тяготеет к стихиям. Оно отражает небо и солнце и подобно светящейся воде (курсив мой. – И.Д.). Стекло функционирует как внечеловеческое, как более чем человеческое», – писал последователь Шеербарта – Адольф Бене [9, с. 338]. Стеклянная субстанция отливается в ось трансценденции, пронизывающую земной мир и вносящую в него свежую и мощную энергию, необходимую для становления новой «архитектуры земной поверхности».

Развитие идей стеклянной градостроительной утопии мы обнаруживаем в русском авангарде, в различных и в то же время коррелирующих явлениях – «городе будетлян» Хлебникова, идеях новой супрематической Васеленной Малевича, проунах Эль Лисицкого, в образах города Марка Шагала и других формах литературного, архитектурного и живописного опыта. Эти явления не связаны прямо между собой, они не образуют какой-либо логической линии подобно «Стеклянной цепи» в Германии. Их конкретные связи с кругом Шеербарта остаются исследованными весьма фрагментарно, однако интенсивные русско-немецкие культурные контакты того времени [7] убеждают, что в целом эти идеи входили в контекст общего «духа времени» и были достаточно хорошо известны в России. В настоящей работе мы сосредоточимся на концептуальных корреляциях образа утопического пространства в немецком и русском авангарде.

Воображаемый мир Велимира Хлебникова разворачивается в вертикальном направлении: один из его центральных и, можно было бы добавить, парадигматических образов – тополь, ассоциирующийся «с движением вверх по вертикальной оси, с попытками достичь неба» [1, с. 90 – 92]. Органическая метафора растения, прорастающего к небу и выступающего связью между Небом и Землей, становится основой топологии города, который для Хлебникова есть «первый опыт растения высшего порядка» [8, с. 278]. Трансформацию «города прошлецов» в новый «город крылатых жителей» Хлебников представляет как темпоральный акт: «рука времени повернет вверх ось зрения, увлекая за собой и каменное щегольство прямой угол» [8, с. 276]. Конституирование утопии предполагает, прежде всего, временной акт разрыва логики естественных временных связей. Пространственный жест следует за сдвигом во времени и завершается формированием «стоячей оси» в пространстве темпорального сдвига.

Вертикальные оси силуэта города вызывают сакральные ассоциации. «Что украшает город? На пороге его красоты стоят трубы заводов. Три дымящиеся трубы Замоскворечья напоминают подсвечник и три свечи невидимых при дневном свете» [8, с. 278]. Этот и другие фрагменты Хлебникова ассоциируются с традицией понимания города как центра-вертикали, воздвигнутого в честь Всевышнего (сравнить с древнееврейским пониманием Иерусалима или со средневековым представлением города как паникадила, зажженного во имя Всевышнего).

Структура города Хлебникова основывается на системе вертикальных осей, соединенных прозрачными стеклянными связями на большой высоте: «город превращается в сеть нескольких пересекающихся мостов, положивших населенные своды на жилые башни-опоры» [8, с. 277]. Вертикальные башни-опоры могут принимать

² Ряд других примеров стеклянной градостроительной утопии в немецкой архитектуре и искусстве, связанных с творчеством представителей «Стеклянной цепи», см. в работах: W. Peht. *Expressionist Architecture*. London, 1973 и U. Conrads and H. G. Sperlich. *Fantastic Architecture*. London, 1963.

различные формы: «Дом-тополь. Состоял из узкой башни, сверху донизу обвитой кольцами из стеклянных кают», «Дом-волос. Состоит из боковой оси и волоса комнат будетлянских, поднимающихся рядом с нею на высоту 100–200 саженей», «Дом-чаша, железный стебель 5–200 саженей вышиной подымает на себе стеклянный купол для 4–5 комнат» и другие. Горизонтальные связи: «Дом-пленка. Состоял из комнатной ткани, в один ряд натянутой между двумя башнями. Размеры 3 x 100 x 100 сажен. Много света!.. Просвечивая стеклянными светелками, казался пленкой. Красив ночью, когда казался костром, пламенеющим среди черных и угрюмых башен-игл», «Дом-качели. Между двумя заводскими трубами привешивалась цепь, а на ней привешивается избушка. Мыслителям, морякам, будетлянам» и другие [8, с. 283–285].

Хлебников делает значительный шаг вперед в развитии «стеклянной утопии». Его город решительно отрывается от земли и вся городская жизнь буквально переносится на небеса. В перспективе прозрачных стеклянных «сетей», натянутых между иглами-вертикалями, просвечивается небо, городские формы встраиваются в поток светоносных энергий между небом и землей. Город целиком превращается в структуру трансценденции.

Градостроительное воображение Хлебникова приобретает проектнообразный характер. Он набрасывает не только общий эскиз пространства, но обозначает технологические и конструктивные решения, проясняет особенности средовой ситуации, специфику образа жизни и стиля поведения «стеклянных жителей» [8, с. 280].

В образе города Хлебникова тема стеклянной архитектурной утопии облекается в градостроительный масштаб, здесь оказались выраженные важнейшие интенции формирования градостроительной Среды 20–30-х гг. XX в. Небоскребы Эль Лисицкого на площади у Никитских ворот в Москве (проект 1924–1925 годов) – стеклянный массив функциональных помещений, вознесенных на громадную высоту при помощи трех пилонов – конструктивное воплощение имажинативного «города будетлян». Центральная тема «Лучезарного города» Ле Корбюзье – небоскребы, оторванные от земли и водруженные на мощные опоры, с прозрачными «навесными» стенами и крышами-террасами, на которых разворачивается прямо под облаками бурная жизнь – также выразительный коррелят города Хлебникова.

В объемном супрематизме Казимира Малевича также получает отзвук структура «города будетлян». Хлебникова и Малевича, как известно, связывали дружеские контакты и взаимное глубоко уважительное отношение к творчеству другого. При близких позициях в общем контексте авангардных процессов, в основании их творческих систем лежат, впрочем, самостоятельные принципы.

Супрематизм Малевича стал выражением онтологического «шока» в культуре рубежа 19–20 веков, когда антропологическая соразмерность культуры стала стремительно исчезать в динамической трансформации цивилизации. Новые контексты существования (скорость как новая универсальная темпоральность, война, индустриализация производства и минимализация в нем антропологических факторов и т.д.) обозначили радикальный контраст по отношению к привычным антропологическим масштабам культуры. Бесконечность и могущество нового цивилизационного контекста решительно контрастировали к человеческому миру. Проблемой супрематизма в этой перспективе стало *овладение этой новой бесконечностью*, конструирование медиаторов между неожиданно представшим столь ограниченным человеческим миром и новой цивилизацией прогресса.

Искусство супрематизма поэтому стало одновременно новой религиозностью и жизнестроительством. Начиная с ранних опытов второй половины 10-х гг. XX в. Малевич был сориентирован на урбанистический характер своего творчества, при этом урбанистическое целое им трактовалось в качестве медиатора между ограниченным

антропологическим контекстом и мировой бесконечностью. Во многом его беспредметные живописные и графические произведения с самого начала приобрели такой проектосообразный смысл.

После 1916 года в творчестве Малевича мы встречаемся с двумя объемно-пространственными формами раскрытия «архитектуры земной поверхности» – архитектурами и планитами. Архитектуры представляют собой либо вертикально-пирамидальные конструкции, либо «растянутые» в горизонтальном направлении объемы. Планиты, как правило, развивающиеся в горизонтальном направлении композиции, чаще всего в ситуации движения – полета. Горизонтальные архитектуры и планиты сам Малевич трактовал как своеобразные летающие космические станции [18, р. 57].

Анализируя систему архитектур и планитов в контексте тотальной градостроительной утопии Малевича, следует отметить важные параллельные процессы в его творчестве. К 1916–1917 годам завершается, по определению самого художника, «цветной период» его супрематизма и он переходит к «белому периоду». В это же время обозначается и уже отмечавшийся переход в развитии супрематизма от плоскости к объему. Оба «поворота» имеют предельной целью формирование «супрематической Вселенной».

Белые геометрические формы на белом фоне этого периода представляют собой кардинально новый образ мира, возникающего в фокусе пересечения двух прозрачных бесконечностей – формы и фона. В трактате «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» Малевич определяет действительность как «вечное Ничто». «То, что мы называем действительностью-бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного... [5]. «Белый период» представляет этот проект прозрачного и дематериализованного мира, находящегося в безвесном состоянии абсолютной свободы и одновременно абсолютного баланса со Вселенной. Белый цвет получает смысл репрезентации этой мировой бесконечности: «Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое, как истинно реальное представление бесконечности... Я прорвал синий абажур цветовых ограничений, вошел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма» [3, с. 17–18].

Архитектуры и планиты как раз и есть эти «семафоры супрематизма», артикулирующими новую бесконечность белой «супрематической Вселенной». От общего проекта «белой бесконечности» Малевич последовательно переходит к конструированию этого нового супрематического мира. Именно здесь он обращается к кристаллическим формам белых архитектур и планитов, столь близких к кристаллическим структурам «стеклянной архитектуры» немецкого экспрессионизма. В вертикальных архитектурах Зета, Лукка отчетливо прослеживается их архаический ступенчато-пирамидальный субстрат. Подобно древним пирамидально-уступчатым структурам³, они «прорастают» к небу, становясь связующей осью уровней мироздания. Архитектуры выступают стягивающими вертикальными фокусами новой «безвесной» и дематериализованной Вселенной. Горизонтальными связями в этой системе становятся свободно движущиеся по орбитам «супрематические спутники» – горизонтальные архитектуры и планиты.

Образ этой супрематической Вселенной позволяют реконструировать живописные композиции Малевича, в частности «Супрематизм» и «Супрематическая живопись». Супрематические прямоугольные экраны-спутники движутся на фоне круг-

³ Сопоставление архитектур с архаическими пирамидально-уступчатыми структурами находится в общем контексте обращения к культурной архаике в мировом авангарде и Ар-деко 10–20-х гг. XX в. Так, американские архитекторы этого времени, работавшие над образом небоскреба, сознательно сближали его с формами пирамид древней Америки.

лых плоскостей, напоминающих планеты. Динамика движения прямоугольных форм подчеркнута активными диагональными построениями. Пространственная система в целом погружена в невесомость – в картинах полностью отсутствуют тектонические силы тяжести. «Земля и Луна – между ними может быть построен новый спутник супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя свой новый путь. Исследуя супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение по прямой к какой-либо планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, которые образуют прямую линию колец, из спутника в спутник... Супрематические формы, как абстракция, стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему» [6, с. 186].

Структура супрематической Вселенной, если предпринять попытку ее реконструировать, представляет новый пространственный масштаб «города будетлян» Хлебникова. Ее вертикальным каркасом выступают пирамиды - архитектоны, между которыми свободно перемещаются спутники-планиты.

В поздний период творчества конца 20-х – начала 30-х гг. XX в. многие идеи супрематического периода приобрели новую остро-экспрессивную форму. Малевич предпринял радикальный в истории искусства шаг, перенося тектонические принципы идеально беспредметной Вселенной на мир реальных форм, сообщая им при этом Вселенский масштаб и универсальный смысл. Этот поздний период, во многом остающийся загадочным для историков искусства [11, р. 301–326], является, на наш взгляд, заключительным аккордом в конструировании супрематического Универсума. В серии работ «второго крестьянского цикла» (1928–1932 гг.) тема «вертикального каркаса» супрематической Вселенной получает завершенную и чеканную формулу. Вертикальная ось пронизывает центр земного ландшафта, связывая Землю и Космос. Красный дом, помещенный в центре мира, пересекает землю и небо и одновременно связывает их. Земля показана в разрезе, небо также представлено «послойно», с постепенным переходом от светлых тонов на горизонте к напряженным кобальтовым в зените. Это есть космическая панорама неба, увиденного авиатором с громадной высоты. Одинокая вертикаль красного дома, напоминающая архитектурные образы де Кирико, предстоит миру, не будучи связанным с ним рефлексом света.

Не является ли это сооружение основой вертикального каркаса, осью трансценденции земного и космического миров, начатого в теме вертикальных архитектонов? Именно в данном контексте представляется возможным трактовать вертикальные сооружения, пронизывающие и соединяющие Землю и «космическое» Небо в других работах Малевича 1928–1932 гг. («Пейзаж с белым домом», «Пейзаж с пятью домами» и другие). Особенно интересны ландшафты, в которых Малевич сопоставляет вертикальные сооружения на горизонте с «супрематическими» фигурами людей на переднем плане («Сложное предчувствие», «Горы в желтой рубашке»). Эти фигуры в супрематических ландшафтах заметно отличаются от других фигуративных изображений в живописи Малевича конца 20-х – начала 30-х гг. XX в. исключительной обобщенностью форм, особой конструктивной «собранностью» человеческих тел из супрематических элементов. Принадлежат ли эти фигуры к новой генерации «землянитов» – жителям новой супрематической Вселенной, коррелирующим ее новой архитектурной системе? В зрелище «Сложного предчувствия» возникает обостренное ощущение рождающегося земного мира, в котором пока существует лишь единственный обитатель на фоне пока еще пустынной и безжизненной Вселенной...

Литература

1. Баран, Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. М., 1993.
2. Духан, И.Н. Теория искусств. Категория времени в архитектуре и изобразительном искусстве / И.Н. Духан. Минск: Изд-во БГУ, 2005.
3. Каталог десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919.
4. Малевич, К. Каталог выставки / К. Малевич. Амстердам – Москва – Ленинград, 1988.
5. Малевич, К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика / К. Малевич. Витебск, 1922.
6. Малевич, К. Собрание сочинений / К. Малевич. М., 1995.
7. Россия – Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века / под. ред. И.Е. Даниловой. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2000.
8. Хлебников, В. Собрание произведений. Ленинград, 1930. Том 4.
9. Ямпольский, М.Б. Мифология стекла в новоевропейской культуре // Советское искусствознание. Вып. 24.
10. Burrows, E. Some Cosmological Patterns in Babylonian Religion // The Labyrinth. Ed. S.H. Hooke. London, 1935.
11. Douglas, Ch. Malevitch's Painting - Some Problems of Chronology // Soviet Union / Union Sovetique, vol. 5, pt. 2, 1978.
12. Doukhan, I. Beyond the Holy City: Symbolic Intentions in the Avant-Garde Urban Utopia // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art / Jewish Art. Vol. 24. Ed. by B. Kuhnel. – Jerusalem: Centre for Jewish art, 1998.
13. Husserl, E. Vorlesungen zur Phanomenologie des inneren Zeitbewusstseins / E. Husserl Halle, 1928.
14. Junghanns, K. Bruno Taut / K. Junghanns. Berlin, 1970.
15. Lasky, M.J. Utopia and Revolution : On the Origins of a Metaphor / M.J. Lasky. London: University of Chicago Press, 1976.
16. Scheerbart, P. Glasarchitektur / P. Scheerbart. Berlin, 1914.
17. Scheerbart, P. Münchhausens Wiederkehr / P. Scheerbart. Berlin, 1966.
18. Shadowa, L. Suche und Experiment / L. Shadowa Dresden, 1978.

ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ

И. Герасименко

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий,
Белорусского государственного университета (Минск)

Не надо обладать обостренной проницательностью, чтобы при взгляде на историческое прошлое любой из культур не заметить их систематического обращения к мотивам, тенденциям, идеалам культурного прошлого. Этот феномен с достаточной очевидностью фиксируется на протяжении всего пути развития человечества, отчетливо проявляя себя в формах социальной, общественной, политической или научной жизни, конечно же, в формах культуры художественной: идеализация жизненного уклада дикаря в эпоху просвещения, возврат к режимам нацизма в рафинированной Европе, интерес, систематически оживающий в цивилизованных государствах к формам народной культуры или регулярная реанимация классики в развитии европейской архитектуры – все эти и другие, лежащие на поверхности разнородные явления «архаизмов» заставляют предполагать наличие в механизмах культуры особых компонентов, фрагментов что ли «длительной памяти», поддерживающих историческую преемственность, сохраняющих уникальность культуры, утверждающих ее идентичность.

Согласно Б.С. Ерасову, в развитых культурах имеет место не отрицание прежних форм социокультурного устройства, а «надстраивание» новых духовных и социальных структур и подчинение им «предшествующих» вариантов» [3, с. 106]. Архаические компоненты, иначе говоря, вполне могут рассматриваться органической частью культуры: занимая в новой системе периферийное или маргинальное положение и пребывая преимущественно в латентном состоянии, они способны возрождаться при определенных условиях – подобно тому, как происходят прорывы архаических пластов в психике человека [6].

Если примкнуть к изложенной точке зрения, то сразу становится очевидной безусловная причастность к обозначенным ретроспекциям не столь отдаленного от наших дней времени модерна. В это время, на рубеже 19–20 вв., на поверхность культурной жизни были подняты оккультные и метафизические знания, актуализировался интерес к философиям восточных народов, мифологии примитивных культур, дохристианскому периоду средневековья. В сфере культуры художественной, в профессиональной формотворческой деятельности стало возможным обращение к стилистике всех времен и народов, эклектическое сочетание ранее не сводимых вместе течений, направлений, школ. Создавалось впечатление, что через архаику Европа «подбирала» себе новое лицо. И совершенно не предполагалось, что это лицо – лицо «нового времени» – своим удручающим однообразием вскоре напрочь сотрет невероятную широту, всеохватный масштаб направлений, щедро представлявший Европу рубежа столетий.

Впрочем, интонация некоторого сожаления, с очевидностью прозвучавшая в последних строках, совершенно не оправдана. Обращение к прошлому совсем не означает поворота к ранее проверенному, узакониванию привычного. Вслед за «архаическим ренессансом» неизбежно следует «трансформация архаического наследия, его обработка и адаптация к своим целям – этот процесс условно можно назвать «цивилизацией архаики» [6, с. 209]. Творческая избыточность мастеров модерна путем какого-то сложного

отбора привела к чистоте форм нового времени. То же обстоятельство, что сегодня мы вновь «барахтаемся» в дебрях постмодерна, как бы по-новому перебирая творческое наследие прошлого, вроде бы повторно проходим путь, проделанный творческой элитой модерна, показывает всего лишь, что функционалистское движение упрощенно отнеслось к ценностям своего направления. Отряды эпигонов, неизбежно следующие за мастерами авангарда, ограничились некритическими перепевами новаторских форм своего периода, клишировали и банализировали острые формальные решения нового направления, из-за чего оно не смогло продуктивно просуществовать более двадцати лет, неявно продолженных послевоенным этапом восстановительных работ по всей Европе.

В связи с возвратом к ценностям периода модерна вполне уместно обратиться и к теоретическим материалам, переосмысливающим это время: исследователи В. Горюнов и М. Тубли [2] сочли возможным выделить в архитектуре модерна направление, обозначенное ими термином «иррациональное». В свете изначально функциональной ориентации архитектуры такая адресность сразу обращает на себя внимание: появляется надежда выявить мотивы, не востребованные культурой XX века и содержащие, вдруг, некий потенциал, возможный к современному использованию. И действительно: поясняя, что термин «иррациональное» относится не ко всей архитектуре (не к ее конструкции, которая, понятно, не может быть иррациональной, не к функции, а к стилистической направленности), авторы по-новому трактуют в этой графе ряд произведений А. Гауди, в значительной мере творчество Г. Гимара и отдельные постройки нашего соотечественника, архитектора А. Зеленко. Список «архитекторов-иррационалистов» намного шире, и среди них известные имена, чьи решения по декору, пластике, пространственной композиции или использованию материала тоже могут быть трактованы как иррациональные (из самых-самых – Э. Сааринен, Ф. Шехтель, Г. Ван-де Вельде, даже признанный в последующем функционалист Петер Беренс). В перечне имен появляется, наконец, и не часто востребованная в архитектурном мире персона Р. Штайнера.

На основании каких признаков В. Горюнов и М. Тубли по новому выделяют имена известных мастеров искусства, большинство из которых уже уютно устроено европейским искусствознанием среди адептов других направлений?

Основания тому вполне есть: в выделенных работах как-то по особому прочитывается традиция, точнее сказать, присутствует нечто, никогда ранее (осознанно) в архитектурный организм не вносимое.

Проще всего считывается это «нечто» с работ Р. Штайнера, архитектором не являвшегося и, очевидно, потому внесившего новые мотивы очень непосредственно, что ли «напрямую», быть может, в силу непрофессионализма недооценивая разницу между понятиями «заявить» и «выразить».

Сказанное им тем не менее прочитывается. В его основной постройке – «Гетеануме» – было воссоздана особая атмосфера нездешнего мира, некоей потусторонности, мистицизма. Она прочитывается вопреки лишь формальной представленности, а вовсе не выраженности архитектурно-художественными средствами: плохих пропорций портал, несоизмеримые с ним, как бы использованные от другого входа ступени. В двери портала тем не менее войти хочется, ведь интересно, с чем столкнешься за дверьми такого «самодельно» слепленного входа. А там, в нечетко организованном холле – лестницы: вроде симметрично пристроившихся вдоль кривых стен динозавров, подставляющих хвосты и спины для подъема в зрительный зал. Не хочешь видеть динозавров – увидишь не тщательно пролепленные ступени и перила, опирающиеся на опоры-ноги, как бы подплавленные, почему то сдвоенные или строенные. Так Р. Штайнер понимал пластику.

В зале и на сцене – свои непрофессионализмы; внешний облик, несмотря на совершенный в инженерном отношении большеразмерный купол – сырой, вялый, незапоминающегося силуэта.

И тем не менее архитектурная оценка данного сооружения – не главное. Особость явленного Р. Штайнером мира очевидна. Символизм, по оценкам критики, пропитывающий все это сооружение – колонны и их капители означают «то», а витражи раскрывают «это» – считывается уже потом, желающими воспринимать все умом и не видящих ничего глазами. А присутствие иного мира чувствуют все – и «видящие», и «не видящие», и «физики», и «лирики». И, очевидно, для решения задач такой значимости – переноса зрителя в иной мир – годятся средства только архитектурного масштаба (не вспоминаем психоделических средств, ритуальных техник, медитативных практик - всего, активно насыщавшего культуру модерна, но располагавшегося за пределами профессии архитектора).

После очевидной дозы потустороннего, привнесенного в архитектуру Р. Штайнером, легче оценить иррациональный тон, корректными дозами вплавленный в творчество признанных мастеров модерна: это, конечно же, и А. Гауди, и Э. Сааринен (раннего периода), и другие, уже поименованные выше архитекторы, и ряд пока еще не названных. Все они чувствовали необычность своего времени, искали в прошлом краски для его отражения, с обновленным багажом пытались проникнуть в будущее. Что же удивительного, что при этом они «залетали» в другие культуры, воссоздавали мотивы архаики, выходили за пределы мыслимого мира? И следы потустороннего, стоит соответствующим образом «настроить» восприятие, незамедлительно узнаются даже в памятниках, давно знакомых по истории архитектуры.

«Гетеанум» Р. Штайнера – произведение позднего модерна, его «основная редакция» была завершена к 1917 году, т.е. ко времени, когда ведущие направления этого течения были уже замещены откровениями «нового времени». Тем легче, двигаясь в обратном направлении, опознавать черты иррационально у других авторов: в сокольнической даче Пфепфер А. Зеленко (1910г.), барселонском доме Батлло А. Гауди (1906г), парижских павильонах метро Г. Гимара (1900г), декоративных работах Ван де Вельде, Г. Обриста, Г. Климта (1890-е гг.). И даже выйдя за пределы, очерченные временем модерна, рассматривая архитектуру периода романтизма, вдруг обнаруживать решения, явно тяготеющие к «нездешнему»: у Л. Сонка – это собор святого Иоанна (Таммерфорс), у К. Хофманна – мост через р. Рейн и дом компании «Похьюола» – Э. Сааринена и А. Линдгрена. Отечественные архитекторы А. Бубырь и Н. Васильев, строившие в Петербурге, также владели этим языком.

По Р. Штейнеру, ценностью обладает только объект, способный к бесконечным превращениям, метаморфозам. Неподвижная форма лишена жизни. И он передает «движение» единственно, по его мнению, возможным для статичной архитектуры путем – бесконечными вариациями взятой за основу темы, ее последовательным предъявлением двигающемуся по маршруту зрителю, взгляду зрителя, осматривающему объект по заданному сценарию.

Насколько изобретателен такой подход по отношению к образным возможностям архитектуры? Ведь специфическая передача содержания архитектурными средствами гораздо богаче. Да, зритель может смещаться и передвигается по отношению к объемам и пространствам архитектурных комплексов. Меняющиеся ракурсы восприятия уже погружают его в пространственно-временные замыслы автора. Нужно ли иллюстрировать каждый шаг новым, почти «литературным» сюжетом – именно такими сообщениями нагружает Р. Штайнер посетителя «Гетеанума», разворачивая перед ним капители колонн с постадийными мотивами вызревания, цветения, увядания. Не менее сложные композиции, к тому же многоцветные, фигуративные, заложены в витражи, связанные последовательными сюжетными построениями. И в том, и в другом случае (и гораздо шире – в трактовке всех объемов, скульптурных форм и деталей «Гетеанума») [4, с. 51–65] имел место явный перенос в архитектуру приемов, очевидно, драматургического творчества, к которому Штайнер имел непосредственное (правда, тоже непрофессиональное) отношение. Осмелимся предположить, что «особость» его архи-

текстуры считывалась вопреки символистским приемам, насыщавшим это здание. Она ощущалась, возможно, в силу непосредственности лепки архитектурного организма, очень сходной с убедительностью детского рисунка, детского творчества в целом.

Гамма «образных предъятий» других авторов, упомянутых в настоящем материале, гораздо богаче и, главное, тоньше. А. Гауди посылает зрителю как бы «послойно»: первый взгляд на фасад дома Батлло – непонятно откуда взявшееся ощущение тяжести, гнетущей атмосферы, трагедии. Детали «изобразительного поля» фасада, выполненные из камня местных пород, тональности такого восприятия вроде бы не предполагают.

Но постепенно глаз начинает различать необычность пластического решения: ажурная структура эркерных построений начинает вдруг видеться рядами скелетных форм, ограждения балконов, кажется, сходны с пустыми глазницами черепа. Загадка, пауза на размышление... Взгляд ползет выше и обнаруживает вздыбившуюся, покрытую чешуей крышу, плотно охватывающую фасадные плоскости: теперь зритель получает право домысливать события, явно связанные с актами насилия. Но, главное, мысль может и не идти в этом направлении, ведь пластика фасадов – изощренная, крыша контрастирует со стенами, монолитная, с богатой фактурной отделкой. Декорирование, иначе говоря, в меру традиционное. Правда, попав в многоярусный холл с хорошо пролепленными (!) ограждениями лестницы, вдруг начинаешь чувствовать себя в ловушке, может быть в чреве дракона, ведь «присутствовало» же что-то «такое» на крыше дома? Но, опять таки – можно просто любоваться игрой материалов, развернутых в интерьере: сочетанием пластических форм и керамических элементов, тактично аранжирующих внутренние объемы, игрой теней. И только знающий историю этого края в состоянии соотнести увиденное с летописью трагических событий, метафорически представленных формами архитектуры. Великий мастер не мог позволить себе прямых изобразительных аналогий, преступить меру условности архитектурной формы. Зритель же в результате профессионального предъятия образа получает свободу домысливания, широту восприятия, полет фантазии – в данном случае безысходной и мрачной, но от того не менее содержательной, в смысловом отношении не менее разнообразной.

Каждый из авторов, упомянутых выше, и многие из неназванных в силу ограниченного объема публикации, пользовались своими приемами выражения «нездешнего» содержания. Из архитекторов романтического направления отметим лишь особый почерк произведений Л. Сонка, чей собор в Таммерфорсе буквально «утягивает» зрителя в прошлое, при полном отсутствии деталей, которые способствовали бы столь особому восприятию, но и Г. Ричардсон, и Ч. Войси вполне убедительно говорили на этом языке.

И здесь уместно вновь обратиться к предположению о повторном прохождении пути модерна мастерами искусства наших дней. Потому и восторжествовала в свое время ветвь конструктивизма, что массовые в тот момент средства выражения (бетон, металл, стекло) могли реализовать лишь типовые, лозунговые мысли. Тонкости, посильные мастерам масштаба А. Гауди, требовали или ремесленных методов работы, или новых материалов с соответствующими технологиями их применения. И еще: требовали воспитанного (восстановленного) последующим временем постмодерна среза восприятия, апеллирующего к сигналам тела – совершенно архаического ракурса восприятия, всегда отличавшего глубоких предков, но начисто стертого развитием цивилизации.

Качественно новые материалы, невероятные для прошлого способы их реализации (у архитектора), «разбуженное» восприятие (у массового зрителя) сегодня уже в наличии, и потому в Европе, Америке и на Востоке проявляются феномены формы, которые невозможно ценить критериями традиционного искусствознания. Архитектор Даниэль Либерскинд, например, выиграл конкурс, приуроченный к дате теракта 11 сентября в Нью-Йорке. В его решении основная «форма», решившая судьбу кон-

курса – тень, падающая в положенное время в нужную зону. Тень – как нечто, активизирующее память о событии, но собственно события никак не представляющее.

Под патронажем Ролана Барта родился выставочный павильон, «сотканый» из тумана – из водной пыли. Невнятное облако витает над поверхностью озера, заметно меняя конфигурацию в зависимости от направления и силы ветра. Так воспринимается этот объект архитектуры с берега.

А швейцарский архитектор Петер Цумтор построил лечебные термы в горном местечке Вальс, фасады и интерьеры которых совершенно не запоминаются. Но в памяти навсегда остаются ощущения от подогретой, ледяной или замешанной на лепестках цветов воды в бассейнах, от звуков капель, срывающихся с одинаково серых бетонных поверхностей, удваиваемых и утраиваемых длинными переходами «от воды к воде», от видов швейцарских гор, отраженных мерцающими зеркалами влаги или увиденных «напрямую», в просветах между бетонными массивами. Как и в первых двух примерах, зрительные впечатления здесь нужны лишь как первый сигнал, как знак, отсылающий нас куда-то вглубь самих себя, включающий наш опыт, нашу память, позволяющий слышать потаенные ощущения, сигналы собственного тела.

Вот в этом, кажется, все и дело: если зрению нет возможности опереться на четко выстроенную форму, оно «сдает полномочия» телу, переводит реакции восприятия совершенно в другую плоскость, может быть правильнее в этом случае сказать – в другой объем. И тонко чувствующий Восток принял участие в этой игре в еще большей степени: многочисленные центры медитации с признаками формы, ставящими в тупик изощренную архитектурную критику, становятся там нормативным типом общественного здания.

Язык тела. Не произошло ли в нашем тексте подмены понятий, мы продолжаем говорить об «иррациональном», потустороннем, потаенном, или обратились к другому уровню восприятия, перешли на иной горизонт рассуждений?

Ответ на этот вопрос явно предназначен представителям только европейской культурной традиции: люди востока прекрасно знают (всегда знали), что тело человека есть его «чувствилище», и за каждую из эмоций – страх, гнев, скорбь, радость – ответственно не мышление, не разум, а соответствующие органы тела. Тем более, если дело касается столь сложных, «комплексных» переживаний, как интуиция, предощущение будущего, «вчувствование» (в материал, ситуацию, пластику движений и проч.). Только тело (продолжаем отвечать на заданный вопрос) может отреагировать на информацию, заложенную художником в композиционном решении и то, что глаз чаще всего считывает информацию первым (композиционные характеристики – во всяком случае) вовсе не означает, что эта информация тут же обрабатывается мозгом. Признаки композиции – свет, цветовое решение, пространственное расположение – первая реакция на них – телесная, по механизмам воздействия на человека – совсем непонятная, но всегда очень убедительная и достоверная, почему и вызывает досаду (последний раз пинаем признанного авторитета эзотерики) неумеренное обращение Р. Штайнера к логическим ходам в композиции. Уже прозвучавшее мнение, что скрытые смыслы «Гетеанума» постигаются вопреки его усилиям, в обход «убедительности» сценарных построений, подтверждается многовековым опытом восприятия художественных произведений, выполненных гениями примитивных культур, профессионалами последующих формаций.

Чтобы окончательно свести вместе «иррациональное» и «телесное», познакомим читателя с вполне европейской и совершенно современной точкой зрения на становление категории пространства, сформировавшейся в европейской науке в последние десятилетия.

Из отечественных исследователей этот ракурс интересных нам отношений подробно осветил академик В.Н. Топоров. В главе «биологические истоки культурных феноменов» академик В.Н. Топоров (работа «О мифопоэтическом пространстве») последовательно разворачивает картину формирования «чувства пространства» на материале мифов творе-

ния, созданных народами с развитыми мифопоэтическими традициями. В.Н. Топоров показывает, что своими главными объектами эти мифы, собственно, и имеют происхождение пространства, «возникновение-объяснение его фундаментальных с мифологической точки зрения свойств и последовательность заполнения пространства «предметами» (или «телами»), которые сами начинают определять структуру этого пространства и ценность разных его частей» [5, с. 33].

Система доказательств, убеждающих нас в реальности отношения «пространство телесное – пространство внешнее» основана на материалах мифопоэтического творчества и обязательно включает характеристики тела, которым древний человек ищет аналогии во внешнем мире. Такая система доказательств современному человеку, конечно, непривычна, но на направлении, проложенном уважаемым академиком, все-таки постижима: «два круга факторов существенны в этом отношении. То, что охватывается элементарным обменом (тело ест и пьет, но оно и извергает из себя результаты этих действий)». В обмен входит и то, что «может отчуждаться от тела и (или) приобретаться им несколько иным образом, нежели еда и питье (волосы, ногти, зубы, крайняя плоть, кровь, слезы, пот, семя и т.п., с одной стороны, и те орудия и средства (камень, палка, посуда, утварь, одежды, материальные символы, украшения и т.п.), которые компенсируют или усиливают действия тех или иных частей тела, с другой. Особую роль в этом отношении играют подвижные части тела (руки, ноги, пальцы, голова, язык, глаза, уши, мужские гениталии, кожа и т.п.): они обращены от тела к пространству, воспринимают его «в пользу» тела (или, наоборот, отчуждают его, защищая то же тело) и, следовательно, как бы расширяют «внешнее» пространство вокруг него» [5, с. 37]. «Подвижные части тела не только доставляют телу знание свойств внешнего пространства, но и служат сохранению этой информации, контролю над ним».

Не излишне для нашей темы, и очень интересно само по себе то, что некоторые такие «захваты» пространства подвижными частями тела трактуются как нарушение пространственных запретов в их «нравственно-юридической» интерпретации и могут за это наказываться. Древнее мифопоэтическое право предусматривает возможность полного отчуждения частей тела от самого тела: руки, ноги, голова отрубаются, уши, нос, гениталии отрезаются, глаза выкалываются, кожа сдирается, и т.п. Так что, к слову, древние «варварские» обычаи наказаний имеют вполне объяснимую основу и должны оцениваться нами с учетом условий их происхождения. Но это, именно, к слову, уместному перед новой цитатой: «подвижные части тела поэтому обладают известной независимостью от тела, «периферийностью». Зато они на переднем крае контактов внутреннего пространства – тела, с внешним пространством – миром. Именно с их помощью пространство интериоризируется в тело, но и тело, «специализированное» этим внешним пространством, в свою очередь «отелеснивает», «соматизирует», в наиболее «сильных» случаях очеловечивает мир, воспринимает из него то, или только то, что может сделать тело через свои подвижные части».

Подвижные части тела «позволяют определить основные свойства и параметры пространства и того, что его заполняет: близкий – далекий, низкий – высокий, узкий – широкий, правый – левый, твердый – мягкий и т.п., включая и цветовые, фактурные, вкусовые, геометрические и иные характеристики пространства и самого себя – тела».

И действительно: попробуйте, не владея абстрактным мышлением, вывести из своего тела куда-то «вовне», «наружу», допустим, свойство твердости, посчитать его характеристикой расчленяемого дерева! Древний человек абстракциями не оперировал и, потому, это свойство было характеристикой его пальцев, вслед за тем – дерева. А «мягкость»? Его пальцев и глины. Его тело продолжалось твердым «субстратом» в дереве, мягким – в глине, текущим – в воде. Границ не было.

С пространственными ориентациями еще очевиднее: свойства «правости» или «левости» кажутся неотъемлемыми признаками ландшафта, хотя только что показывалось: их мотивации – в собственном теле. В той же степени – «верха» и «низа», «близости» и

«отдаленности», «узости» и «широты» и т.д., до полного охвата (исчерпанности) всего «словаря тела». Наконец, последней фразой В. Топоров вплотную подводит нас к выводу, принципиальному в понимании пространства, целиком возвращенного, получается, на особенностях строения нашего «чувствилища – тела»: «только в силу этого обстоятельства мир, внешнее пространство, с которым имеет дело человек, его «тело», оказывается человеко-(тело-)сообразным». Отсюда же: «человек – мера всех вещей» [5, с. 38].

Конечно же, «интимные» отношения тела и окружающего пространства отражены в языке разных народов (развернутые примечания у В.Н. Топорова посвящены анализу как раз таких, зафиксированных в языке, соответствий: *п о д н о ж ь е* горы, *г о р н ы й х р е б е т*, *у с т ь е* реки и т.д. Указанная работа насыщена примерами из разных языков мира).

Только ли «первичные» перцепции связывают пространства тела и внешней среды? Наш современник, Рудольф Арнхейм, много и плодотворно работающий над проблемами восприятия, выделяет связи, зависящие от кинестетики – внутримышечных напряжений, принимающих активное участие в окраске всех реакций восприятия благодаря наличию соответствующих рецепторов в мускулах, сухожилиях и суставах человека (танцоры и актеры театра не в меньшей степени, нежели в древности ориентируются на кинестетические ощущения. Спортсмены – тоже). Но и от нас никуда не ушла чувствительность этого рода: вспомним, с каким вниманием следим мы за изменениями автомобилей – трансформеров, все чаще появляющихся на международных автомобильных форумах. Оказывается, при восприятии объемной формы, не находящейся в непосредственном контакте с нашим телом, кинестетический опыт «помогает утвердить объективную форму наблюдаемых нами объектов напряжения, которые испытывают наши тела, когда мы растягиваемся или наклоняемся, отображаются в конкретных способах восприятия объектов, подвергаемых излому, выкручиванию или давлению и изменяющих при этом свою форму» [1, с. 267].

Получается, опять тело. Мы и сегодня не обходимся без этого «чувствилища». А есть еще пренатальные (внутриутробные) ощущения, перинатальные (предродовые), в плюс к тому, доэмбриональные – (овулярные). В «острые» моменты нашей жизни все они способны выдать нам специфическую информацию, только вот, обучены ли мы (заинтересованы ли) считывать ее? А ведь именно последние ощущения – канал эзотерических представлений, направление, мало освоенное современной художественной элитой.

Пока, во всяком случае, удовлетворимся тем, что все это богатство до сих пор принадлежит нам, не отмерло по причине систематического игнорирования его голосов, напоминает о себе вопреки комфортным бытовым условиям, бесконечно множимым современной цивилизацией. Тело достаточно стихийно, вопреки всему, включается в неожиданные для нас моменты, хоть как-то вводя нас в колею прежнего восприятия (знания). Понятно, что контакт с художественным произведением как раз и относится к тем «стихийным» явлениям, которые вопреки упорядоченному ходу событий позволяют погружаться в бездны потаенного знания.

Сами себя мы к такому видению «не принуждаем». Не убеждают нас и многочисленные знаки, щедро рассеянные разными культурами на всем протяжении европейской истории: философ Я. Беме, например (культура Барокко), свое существование переживал как форму мировой мысли, провидения, а свое мышление считал мышлением мира сквозь него. Позиции, более отвечающей концепции телосообразности, наверное, найти в истории невозможно. Знаковая фигура Возрождения – Леонардо да Винчи – массу времени уделял вопросам тела, расчленив и изучая его. Леонардо намеревался создать трактат, посвященный проблемам тела, но труд этот остался незаконченным – сколь глубокие, недоступные рациональному взгляду лакуны обнаружил мастер, занимаясь данной проблемой. А в трудах Парацельса, обобщавших опыт врачей-средневековья, мотив тела, соответствий тела планетарному строению вселенной – доминирующий.

Недолгий теоретический экскурс, предпринятый «во славу тела», уместно завершить цитированием нашего авторитетного современника: «Всякая философская система, в которой человеческое тело не является краеугольным камнем, является нелепой, непригодной. Человеческое тело есть граница знания» (Поль Валерии).

Быть может, уже пришло время задать вопрос: не приведет ли «архаический ренессанс» нашего времени к смене «парадигмы формы» – не побоимся обозначить будущий ракурс восприятия таким определением. Сопутствующая новаторскому формообразованию массовая потребность воспринимать форму не только органами зрения дарит творческому миру невероятно емкую «лакуну признания»: вступи первым на эту малоосвоенную территорию, сумей наладить диалог с телом – и будешь услышан повсеместно, не только в узком кругу коллег по профессии.

Среди современных авторов, видящих форму вполне «телосообразно», добивающихся, вслед за тем, воплощения своего видения в архитектуре, дизайне, пластике можно назвать имена Фрэнка О. Герри, Хундертвассера, Сантьяго Колотрава, Эрика Овена Мосса. Последний автор, например, обладает обостренным чувством материала. Кажется, каждое новое здание для него – лишь повод для предъявления привычного материала в новом качестве. Здания Э.О. Мосса достаточно интересны по композиции и новы по пространственному решению, но материал у него звучит так, что как-то уходит желание ценить эти сооружения традиционными архитектурными мерками – все подчиняет себе материал, использованный как бы массивом, будто бы впервые и, вроде, только в предложенном звучании, без иных вариантов.

Три другие автора резко отличаются по почерку, но объединяющее их начало выделить все-таки можно. Все они разыгрывают разные «границы телесности»: невероятными формами музеев Ф. О. Герри, тесным слиянием пространства и используемого материала Хундертвассера, бионического строя конструкциями терминалов С. Колотрава.

Границы телесности? Именно так: все известные сооружения Ф.О. Герри выглядят живыми организмами. Хундертвассер архитектурное пространство лепит как бы вручную. Камень, глина, зеленые насаждения у него – проникающие друг в друга краски палитры с очень уютными «лакунами» для жизни человека. А фантастические вокзалы С. Колотрава напоминают доисторических животных – с должным тактом, конечно, ибо его сооружения, как и у А. Гауди, никогда не нарушают присущую архитектуре меру изобразительности. Но, прогуливаясь под сводами аэровокзала в Бильбао, представить себя в желудке динозавра эта мера никак не мешает.

Достаточно ли всего сказанного, чтобы констатировать рождение нового языка предметно-пространственных форм, по крайней мере, зафиксировать «предощущение» такого языка в среде проектантов - профессионалов и критиков искусства?

Признаем, по крайней мере, целесообразность последовательных, веками повторяющихся попыток взаимодействия с архаикой, осуществляемых мировой художественной элитой, способной «создать на этой основе целостные концепции и ввести преобразованный архаический компонент в доминирующую культуру, сделав его, таким образом, цивилизационно значимым» [6, с. 212].

Литература

1. *Арнхейм, Р.* Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. М., 1994.
2. *Горюнов, В.С.* Архитектура эпохи модерна / В.С. Горюнов, М.П. Тубли. СПб., 1992.
3. *Ерасов, Б.С.* Цивилизации. Универсалии и самобытность / Б.С. Ерасов. М., 2002.
4. *Москвичева, Н.А.* Философы XX века. Рудольф Штайнер / Н.А. Москвичева. М.; Ростов н/Д, 2006.
5. *Топоров, В.Н.* О мифопоэтическом пространстве / В.Н. Топоров // ЕСІГ, 1994.
6. *Хачатурян, В.М.* Цивилизации. Диалог с архаикой / В.М. Хачатурян. М., 2006.

АВАНГАРД И ИНТОНАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУР

О. Финслер

Гродненский государственный университет им. Янки Купалы (Гродно)

Начало XX века ознаменовало собой появление новой интеллектуальной, художественно-экспериментальной ситуации в искусстве, что нашло отражение в создании новых конструкций и моделей восприятия окружающей действительности. Картина европейского искусства первой половины XX века была чрезвычайно пёстрой и противоречивой. Первая волна музыкального авангарда реализовывалась в художественных течениях футуризма, урбанизма, экспрессионизма, абстракционизма. Понимание прогресса в художественном творчестве как выражения «подлинной красоты» современных гигантских городов, как соответствия внешним атрибутам века машин и скоростей; вытеснение эмоционального, душевно непосредственного с помощью гиперболизированной экспрессии, тяготение вкуса к экзотическому, изысканно стилизованному так или иначе проявилось в начале века. Однако параллельно присутствовала тенденция, направленная на возрождение коммуникативной функции искусства. Именно музыка оказалась в столь сложное время объектом пристального внимания многих философов (Ф. Ницше, О. Шпенглер, А. Лосев, Б. Асафьев и др.).

Чувственная форма проявления эмоций в звуке была присуща человеку от рождения. Звук создавал побудительное пространство жизни. Постепенно, осваивая мифосемантическое пространство культуры, человек начинал оперировать словами (ритуальными звуками, а не коммуникативными средствами), приобретающими смысл ощущений, которые абсолютно не были нагружены интонацией (слова сакральны) и использовались только в рамках ритуальных действий (по теории А. Лобка). Коммуникативная функция проявлялась в жестах, движениях, ударных ритмах. Со временем в дописьменной культуре устной речи неосознаваемый синтез слова и интонации, своеобразный тонус, напряжение речи порождает «мелос – мелодию голоса» [1, с. 17]. Именно с этого момента начинается эволюция мелоса, где связь слова и интонации определяется как основной фактор становления музыки.

Начавшийся в средневековье процесс господства интонации как смысловой интенции речи, способствует излому между словом и интонацией. В чём это выражалось? Во-первых, сплошной поток библейского текста нуждался в понимании, что и обусловило его интонационное прочтение в храме (на распев), в котором интонация носила смысловой характер (в сознании закреплялись определённые интонационные ходы). Происходило «осознание интервала» – ибо сознание человека, становясь интонируемым, вырабатывало тоно-высотные точки и отношения между ними. Во-вторых, с наступлением эпохи Возрождения, увеличивается число художественных текстов, в понимании которых уже необходимо было совмещать (слышать) множество звучащих смыслов (голосов героев), которые способствовали становлению художественного образа. Всё это не могло не отразиться и на проявлении внутренней речи человека.

В результате закрепления в сознании человека интонационных взаимодействий (интервалов), чтения библейских (на распев) и художественных текстов, проявления внутренней речи, а также общей смены мировоззренческих ориентиров, к XVI веку

слово и интонация разделяются. Интонация становится отдельной формой самобытия, определяя становление музыкальной формы (процесс интонационного развития). Таким образом, музыка есть рефлексия над интонацией, где интонация является символом музыки (самостоятельной формой), а не звук. Если исследователи XX века (С. Лангер) рассматривают музыку как «незавершённый символ» (музыка как логика и выразительная семантическая форма чувств), жизнью которой является артикуляция, а не утверждение, именно наличие интонации как связующего смыслового компонента между понятиями «музыка» и «символ» позволяет определить музыку как завершённый символ [2, с. 214].

Рефлексия над интонацией, начавшаяся в XVI веке, привела к становлению интонационного пространства культуры, под которым необходимо понимать всё многозвучие и полифонизм художественных смыслов эпох, складывающихся из бесконечного множества стилей и направлений, образующих в сознании человека симфонию современной культуры. Полагаем, что интонация является сквозным смыслообразующим первоначалом музыки, постоянно обновляющим её стилевое круговращение, благодаря погружению сознания в подвижное измерение звучащего бытия. Анализ сознания субъекта, как непрерывного потока звучащих, художественных тонов (бытие интонации распространяется на литературу, живопись, анализируются её пластические проявления) позволил рассмотреть интонацию как отделившуюся коммуникативную единицу, обладающую общехудожественным смыслом. Отсюда интонация выступает как проявление мысли, а процесс интонирования – как выявление человеческого сознания в специфических формах искусства.

Однако на рубеже XIX–XX веков развитие музыки привело сведение интонации к функциональности. В начале XX века не только в философии ставится проблема власти языка над человеком (М. Фуко), но и в музыке возникает проблема господства отвлечённого тона (серийная музыка, пуантилизм, алеаторика). Необходимо указать на основные признаки нового звукового мира, которые способствовали потере человеком власти над тоном в интонационном пространстве культуры. Это отказ от основных исторически сложившихся выразительных средств музыки, таких как лад, мелодия, ритм, отказ от системной связи музыкальных средств, от их качественных особенностей и от их функций, отказ от интонационной природы музыки и её процессуальности. Человек стремился к конструированию звуковых феноменов, поднимающихся до уровня современной науки и техники, к созданию образов иной реальности, устремлённой в фантастическое будущее, к голосам неведомых галактик, к использованию музыки за пределами собственно художественных целей как средства модификации сознания. И тенденции развития языка в своей самозамкнутости всё более обретающего своё давно утраченное единство, предвещают, по мнению Фуко, что «образ человека в современной культуре – уже близок к исчезновению и, возможно, исчезнет, как «лицо, начертанное на прибрежном песке» [4, с. 12]. Тон отделился не только от слова, он начал отделяться от самого человека. Можно наблюдать подобную ситуацию и в других видах искусства, когда происходит исчезновение движения, линий, пятен, объёмов, эксплицирующих смысл произведения. Малевич, отвергнутый или непонятый, провозглашённый гением или дьяволом, несущий новую надежду или бесшумно притаившееся зло за черной завесой? Он стал пророком нашего виртуального века, который уже не плачет о потерянной счастливой реальности, а выкидывает на жизненную плоскость множество выдуманных конструкций, словно игральные кости. Виртуальная бездна затягивает каждого в свой неизведанный водоворот, гипнотизируя волю и творческую фантазию. Невозможно мечтать, глядя на пустоту. Воображению необходимо цепляться за движение линий, пятен, звуков, объёмов. В чёрной пустоте можно только тонуть и беззвучно кричать, в неё можно только падать, задыхаясь от сухой краски и слепой духоты. Чёрный квадрат Малевича, заменивший и осквернивший когда-то свя-

тые иконы, испугавший людей и внутренне ими отторгнутый, сегодня прославляется в лице незаменимого информационного гения-монитора, который, как кажется многим, способен дать больше, чем простое созерцание своей истаивающей души. Черная дыра вырывает человеческую душу и заменяет её неоновыми строками, бегущими цифрами, блестящими односложными картинками, заполняя новую оболочку искусственной мечтой, ложным доверием и придуманной жизнью.

Для ситуации начала XX века характерно ощущение поиска, стремление выйти за пределы обозначенной данности. Очень сложно вписать в чёткие схемы то содержание противоречивой эпохи, которым наполнены все виды искусства. Зарождающиеся авангардные интенции стремились расшатать традиционные рамки культуры и даже выйти за горизонт самой культуры. Но разрушить и освободиться не «от», а «для». Новые направления во всех сферах искусства, будь то кубизм или пуантилизм, сюрреализм или алеаторика, стремились обрести свободу от сковывающей фантазию формы ради и «для» обретения своего «Я», которое постепенно теряло себя и подчинялось мотивам цивилизационного мира культуры.

Искусство начала XX века как бы стирает границы между культурами и временами. Поиск некой свободной мировой формы заставлял Дали выражать чувственную пластику времени, а Пруста создавать вязкий словесный ряд. И только музыка показывает непрерывное становление формы, которое происходит в сознании человека. У Булеза мы наблюдаем ностальгию по выходу из замкнутого музыкального пространства посредством изменения временной протяжённости такта. Он преодолевает необратимость времени, не используя повторения и логику, опору и т.д. Наблюдается «стремление сделать музыку подвижным отражением необратимого времени и самой жизни, никогда себя не повторяющей, – неисчерпаемой в своей сложности и потенциях, недоступной однозначному определению и не допускающей остановки и фиксации» [3, с. 214]. Так Д. Кейдж в своей музыке не предполагает понимания вложенного в неё смысла, а предлагает испытать чистое существование. И если контур формы в живописи – это линия, то в музыке в качестве формообразующего начала выступает ритмоинтонация, то есть ритм и интонационное его прочтение.

О процессуальности музыкальной формы заговорил Б. Асафьев, тем самым теоретически поддержав тенденции времени о выходе из замкнутого пространства. Однако музыкант-мыслитель предложил в качестве альтернативы – интонацию, выражающую способность человека мыслить и чувствовать, рефлексировать над своей сущностью. Интонация преодолевает конструктивность и замкнутость формы, но одновременно и выражает движение мысли, стремясь к созданию идеальной значимой формы.

Как известно, сознание конституирует все явления и предметы мира, оно интенционально и в какой-то степени замкнуто. Человек интересующийся ограничен. Всё, что не попадает в радиус интересующегося сознания, выступает как фон («сплошной гул» в нашем понимании). Но направленное сознание не воспринимает этот гул, так как занято выявлением и слушанием смыслов – искусственным конституированием интересующего. Феноменология считает, что связь с Абсолютом обеспечивается за счёт метода редукции (заключает в скобки все особенности любых предметов и преодолевает предметную ограниченность). Но ценой избавления от содержательности (можно сказать от дискретности самой формы или структуры).

Человек вошёл в мир хаоса – непознанный и пугающий. Он стал создавать формы и вести диалог с искусственно поименованным миром, чтобы обрести устойчивость. Изначально в первобытном монументализме человек стремился подражать величественной природе, осваивая её пространства и замыкая познанное новыми культурформами. Казалось бы, через многие столетия он получил долгожданную власть и устойчивость – мир замер и застыл в пугающих (уже человека) конструкциях и схемах мёртвых форм. Лишь редкими просветами эмоциональных всплесков, смеха, пессимизма,

интуиции просачивалось живое и становящееся, хаотичное, дионисическое начало сквозь оформленный монолит замкнутого пространства. Однако этого хватило, чтобы XX век потряс самого человека, который оказался во власти созданной им формы. Человек, испугавшись как когда-то своей слабости перед Хаосом, так и сейчас перед Формой, стал её разрушать, во имя поиска своего «Я». Если страх побуждал ранее создавать, то страх XX века побуждает к разрушению.

Таким образом, возможно, XX век подходит к пониманию «чистой формы» или «значимой формы», как воплощению открытого, незамкнутого пространства, как некоего «гула», т.е. самой жизни, существующей вне нашей интенциональной активности, способной вливаться в любые формы нашего сознания, также становиться результатом интересубъективного взаимодействия, но в самой своей сущности сохранять множественность смыслов, недоступных (пока или ещё) нашему сознанию, и тем самым, являться Абсолютом.

Человек всегда стремится постигнуть Абсолют, но, постигнув, желает тут же его развенчать и вновь сделать недоступным, чтобы быть приближенным не к своим искусственно созданным предрассудкам, а к влекущей тайне, способной быть всегда тайной и в своей недостижимости возвышать человеческую ограниченную сущность до непостижимых высот собственного незнания. Первозданная сущностная жизнь чистой идеи предстает перед нами всегда лишь в красочном блеске феноменов.

В середине XX веке «Я» и «Другой» оказались выброшены в бездну многоликих осколков и цитат, где в качестве смысловой единицы определяется самотворящееся произведение, а человек выступает набором кодов и случайных комбинаций. «Мир является как паутина, сотканная из притворств и интерпретаций, в основе которых нет никакого намерения и никакого текста», – писал Ю. Хабермас [5, с. 130]. Теряется способность творческого созидания и саморефлексии, осуществимая только через «Другого», через интонацию его тела, голоса, через им же творимое его собственное бытие.

Стремление вернуть человеку власть над интонацией через проявление осмысленного отношения к миру, его звучания позволит подойти к пониманию интонации как средства коммуникации и символа смысла жизненного мира человека, отношения. Улавливание интонации (через слух, зрение) позволит понимать не только идею произведения искусства, собственный тон, но и саму мысль творца (исполнителя), что приведёт к интонационному диалогу, полилогу между людьми и культурами. Поэтому необходим поиск «иной рациональности» – «невербальной», эмоционально насыщенной, динамичной, которая наиболее полно выражена музыкой. Музыка безгранична в плане всеобщей возможности овладения ее культурными смыслами и коммуникативными сущностями. Отсюда особое значение приобретает философия музыки, которая является не просто более высоким уровнем осмысления феномена музыки по сравнению с традиционным музыковедением, но и даёт ответы на «классические философские вопросы» из сферы онтологии или гносеологии, не говоря уже об эвристическом потенциале философии музыки в сфере антропологии.

Литература

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. / Б.В. Асафьев. Кн. 2: Интонация. М.; Л.: Госмузиздат, 1947.
2. Лангер, С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер. М.: Республика, 2000.
3. Орлов, Г. Древо музыки / Г. Орлов. Вашингтон; СПб.: Совет. композитор, 1992.
4. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; вст. ст. Н.С. Артомоновой. СПб., 1994.
5. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. М.: Весь мир, 2003.

ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЭРГНОМИКИ

А. Чардымов

кафедра искусств

Государственного института управления и социальных технологий
Белорусского государственного университета (Минск)

По своим целям, объективным причинам возникновения эргономику следует отнести к дисциплинам чисто утилитарным. Эргономика возникла тогда, когда возникла необходимость так проектировать предметную среду, чтобы человек работал в ней безошибочно, результативно, не во вред собственному здоровью. Именно поэтому в основу наименования эргономики были заложены два корня из греческого языка *ergon* – работа, *nomos* – закон. Другими словами, основная цель эргономики создавать рабочую среду для человека, можно выразиться более узко – создавать рабочее место для человека.

С момента официального возникновения прошло уже более 50 лет. Основная масса исследований, проведенных в ее рамках, полностью оправдала первоначальный посыл. Люди учатся создавать предметную среду, в которой человеку было бы удобно работать, в которой бы он не совершал ошибок, работал производительно, без вреда для собственного здоровья. В связи с этим были исследованы следующие области взаимодействия человека и техники: воздействие на человека гигиенических факторов среды (шум, вибрация, освещение, микроклимат), биомеханика взаимодействия человека и техники, восприятие человеком информации в процессе работы, мышление и принятие решений. Основываясь на различных видах редукции человека, были получены основные знания в области антропометрии, биомеханике, физиологии труда, психологии труда, промышленной токсикологии.

Анализ взаимоотношения человека с техническим устройством привел некоторых эргономистов к необходимости внимательного изучения организаций. Было признано, что продуктивным можно сделать взаимоотношения человека и техники только после того, как будет правильно и точно определено место данного работника в организации. Эргономика стала распространяться не только на работающего человека, но и на группы людей. Проектирование функций, рабочих задач, типов работ, видов деятельности, взаимосвязей между людьми стало предметом макроэргономики, которая в теоретическом плане противопоставлялась микроэргономике.

Трансформация эргономики, приобрела экспансивный характер. За этот период эргономика стала использоваться не только в отношении той среды, в которой человек работает. Эргономика начала использоваться по отношению ко всякой предметной среде, с которой взаимодействует человек. Предметом исследований стала не только трудовая деятельность человека, но и игровая. Открылись новые сферы для практических разработок: бытовая техника, игрушки, среда для инвалидов, пожилых людей, программные продукты, спортивный инвентарь и прочее. Эргономика начала проникать в сферы, далекие от трудовой деятельности. Оказалось, что принципы взаимодействия человека с предметной средой можно применять и по отношению к трудовой деятельности человека и по отношению к активному отдыху, деятельности в быту. Сейчас уже никого не удивляют выражения «эргономичный дизайн фотокамеры», обуви и т.п.

Такое изменение эргономики, с нашей точки зрения, должно повлечь и изменения определенных постулатов, на которых зиждется эргономика. Только в этом случае эргономика сможет ответить вызову времени и оправдать возлагаемые на нее надежды. В отношении трудовой деятельности эргономика руководствовалась принципами строгой рациональности и инженерного расчета человеческих факторов в системе человек-машина.

Когда возникает необходимость согласования внешней среды и человека, тогда человек предстает перед нами во всем многообразии свойств и качеств. Это не только тело, у которого есть пространственные характеристики. Это не только скелет с мышцами, который может двигаться. Это не только организм, который может существовать при определенных параметрах микроклимата. Это не только совокупность сенсорных систем, обладающих порогами и диапазонами чувствительности. Это не робот, исполняющий определенную, навязанную ему программу действий. Это – Человек, впитавший в себя культуру, обладающий потребностями, определенными ценностями, вкусами.

Следовательно, в этом случае при формировании предметной среды должна учитываться не только логика и инженерный расчет, но и личностные структуры человека, корни которых могут находиться в истории его развития, его связях с обществом. Проблема заключается в раскрытии содержания и природы происхождения этих образований, в исследовании связей конкретного человека и общества. В этом случае, мы вторгаемся в область субъективного, иногда неосознаваемого, противоречивого, сопротивляющегося определенности. Такие ценности, вкусы, потребности человека подвержены изменениям во времени. То, что соответствует ценностям на данный момент, может не соответствовать через определенный промежуток времени. Чем более глубинным личностным структурам будет соответствовать созданная среда, тем больше вероятность того, что она не устареет, не войдет в конфликт с сущностью человека. В таких случаях дизайнеру необходимо иметь навыки психологического исследования для того, чтобы определять, каким ведущим мотивам и ценностям должен отвечать созданный проект интерьера. Поэтому иногда перед дизайнером стоит проблема глубокого личностного исследования человека.

Виктор Папанек различал «подлинные потребности» человека и «желания», которые приходят и уходят со временем и модой. Подлинные потребности, по его мнению, имеют долгий срок жизни, они возникают из логики взаимодействия человека со средой. Желания – продукт манипулирования индивидом со стороны конкретных общественных групп. Они приходят и уходят, изменяются вместе с тем, «что принято в нашем кругу».

Обсуждая тему проектирования жилища, Гастон Башляр считал, что основой для такой позиции могут явиться результаты глубинного личностного исследования людей. С его точки зрения, дом человека – это большая колыбель, которая защищает и укрывает человека от опасной внешней среды, является психологической опорой человека. Дом является материальной основой, к которой привязаны наши воспоминания и грезы. Дом, как и личность человека, имеет свой темный подвал, который связан с иррациональным в человеке, с другой стороны, крышу ведущую к свету, которая рациональна. В связи с этим, Он считает необходимым формировать дом как убежище, не вызывающее сомнений в устойчивости и безопасности. Другими словами, дом должен отвечать глубинным личностным структурам определенных групп населения.

Эвристический характер высказанной Башляром мысли состоит в том, что человек во взаимодействии со средой рассматривается как продукт определенного воспитания, определённой (в данном случае французской) культуры. Может быть, Гастон Башляр и не прав в конкретных утверждениях о характере жилища человека. Суть важно то, что такой подход вводит в контекст эргономического исследования личность человека. Высказанное им положение кажется нам достаточно продуктивным и необходимым для поступательного развития эргономики.

Содержание

ДЕНДЕВ БАДАРЧ

ПРИВЕТСТВИЕ ОТ ИМЕНИ ЮНЕСКО УЧАСТНИКАМ
МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «АВАНГАРД И КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО,
ДИЗАЙН, СРЕДА»7

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМИССИИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
ПО ДЕЛАМ ЮНЕСКО **В. СЧАСТНОГО**..... 9

ПРИВЕТСТВИЕ УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«АВАНГАРД И КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО, ДИЗАЙН, СРЕДА» ДИРЕКТОРА
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА УПРАВЛЕНИЯ И СОЦИАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ БГУ
ПРОФЕССОРА **П. БРИГАДИНА**.....11

И. ДУХАН

АВАНГАРД И «АВАНГАРДЫ» В ИСКУССТВЕ И ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА (*введение*) 12

АВАНГАРД И МНОГООБРАЗИЕ КУЛЬТУРНОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ

Б. Эльвих-Ланкелис

ВГЛЯДЫВАЯСЬ В ПРОШЛОЕ: ЖИВОПИСЬ АВАНГАРДА КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ИКОНЫ 20

О. Баженова

БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА И АВАНГАРД..... 26

Г. Горева

«ФИЛОСОФИЯ ЦВЕТА» БЕЛОРУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ XX ВЕКА: ФОРМА СТАНКОВОЙ КАРТИНЫ
В ТРАНСЛЯЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫМИ ФУНКЦИЯМИ ЦВЕТА..... 32

В. Градинскайте

АВАНГАРД И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ВИЛЬНЮСА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА.
ВИЛЬНЮССКАЯ ШКОЛА РИСОВАНИЯ – ÉCOLE DE PARIS 37

К. Гутовска

ВАРШАВСКАЯ АРХИТЕКТУРА АВАНГАРДА: СТАТУС КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ,
УРОВНИ ВОСПРИЯТИЯ И ПРОБЛЕМЫ ОХРАНЫ 43

Ю. Лисай

ВЫСТУПЛЕНИЕ В ДИСКУССИИ ПО ДОКЛАДУ К. ГУТОВСКОЙ 53

Г. Зимон

МАКС ЛИБЕРМАН И ЕГО ОТНОШЕНИЕ К ЕВРЕЙСТВУ 55

Е. Каризно

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА ХАИМА СУТИНА 20-х годов 60

Л. Кацис

МАЛЕВИЧ И ЛИСИЦКИЙ: ВИТЕБСК – БЕРЛИН В ИУДЕЙСКО-ХРИСТИАНСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ
(К ПРОБЛЕМЕ СУПРЕМАТИЗМ VS КОНСТРУКТИВИЗМ: «ДЛЯ ГОЛОСА». *БЕРЛИН, 1923*)..... 65

Е. Морозов

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БЕЛАРУСИ 1920–1930-х годов.
ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ И СОХРАНЕНИЯ 72

С. Пельше

ИЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В БЕРЛИН: СЛЕДЫ ВЛИЯНИЙ АВАНГАРДА В ЛАТВИЙСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ (НАЦИОНАЛЬНОГО) ИСКУССТВА (1910–1925) 78

В. Чернатов

ОТ ЭКЛЕКТИКИ ДО АР-ДЕКО (архитектурное наследие Минска первой половины XX века)..... 87

Х. Шютц

ЛЕССЕР УРИ (1861–1931): ЕВРЕЙСКИЙ ХУДОЖНИК – ЖИВОПИСЕЦ НОВОГО ГОРОДА 94

А. Шеститко

АВАНГАРД И МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ: НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПАРАМЕТРЫ ИССЛЕДОВАНИЯ..... 99

АВАНГАРД И «АВАНГАРДЫ» XX ВЕКА

К. Лоддер ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА: СОВЕТСКИЕ РАБОЧИЕ КЛУБЫ 1920-х годов.....	101
С. Казини В ПОГОНЕ ЗА СМУТНЫМ ОБЪЕКТОМ ЖЕЛАНИЙ: КИНО АВАНГАРДА И ВЕНЕЦИАНСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ.....	108
Л. Михневич ХУДОЖНИК ДАВИД ЯКЕРСОН: ОФОРМЛЕНИЕ ПЕРВЫХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРАЗДНЕСТВ (Витебск, 1918–1923 гг.).....	116
Н. Рачковская ЗАПИСКИ НА ХОЛСТЕ.....	125
Д. Руссо ОТ ДА-ДА К БИТ-БИТ.....	128
Э. Усовская МОЗАИЧНАЯ КУЛЬТУРА И БРИКОЛЛАЖНОЕ МЫШЛЕНИЕ (К ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВАНГАРДА 1970–1990-х гг.).....	133
Э. Хмилевска FIAT LUX! НЕОНОВЫЙ МОДЕРНИЗМ И МЕТРОПОЛИС.....	140

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА АВАНГАРДА

Дж. Э. Бараш ЗАМЕТКИ О ТЕМПОРАЛЬНОСТИ И ЕЕ ЖИВОПИСНОМ ВЫРАЖЕНИИ В КУБИЗМЕ И ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА.....	147
К. Лоддер ИДЕЯ КОНСТРУКТИВИЗМА: ЗАПАД И ВОСТОК.....	153
А. Ренанский ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ЗЕРКАЛО РУССКОГО АВАНГАРДА (ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ НА ФОНЕ «ЧЁРНОГО КВАДРАТА»).....	163
Т. Авдонина ИСКУССТВО СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПАТОЛОГИИ, ИЛИ ГИБЕЛЬ ИСКУССТВА ОТМЕНЯЕТСЯ.....	175
И. Духан УТОПИЧЕСКОЕ В СРЕДООБРАЗОВАНИИ АВАНГАРДА (ШЕЕРБАРТ – ТАУТ, ХЛЕБНИКОВ – МАЛЕВИЧ).....	183
И. Герасименко ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ.....	193
О. Финслер АВАНГАРД И ИНТОНАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУР.....	201
А. Чардымов ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЭРГОНОМИКИ.....	205

CONTENT

Dendeв Badarch

WELCOMING MESSAGE ON BEHALF OF UNESCO TO THE PARTICIPANTS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE «AVANT-GARDE AND CULTURES: ART, DESIGN, CULTURAL ENVIRONMENT», MAY 17–19, 2007, MINSK, BELARUS..... 7

V. Schastnii

GREETINGS FROM THE NATIONAL COMMISSION OF BELARUS FOR UNESCO TO THE PARTICIPANTS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE «AVANT-GARDE AND CULTURES: ART, DESIGN, CULTURAL ENVIRONMENT»..... 9

P. Brigadin

GREETINGS FROM THE STATE INSTITUTE OF MANAGEMENT AND SOCIAL TECHNOLOGIES OF THE BELARUSIAN STATE UNIVERSITY TO THE PARTICIPANTS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE «AVANT-GARDE AND CULTURES: ART, DESIGN, CULTURAL ENVIRONMENT»..... 11

I. Dukhan

INTRODUCTION: AVANT-GARDE AND «AVANT-GARDES» IN ART AND DESIGN OF THE 20th CENTURY..... 12

AVANT-GARDE AND DIVERSITY OF FORMS OF CULTURAL EXPRESSIONS

B. Elwich-Lankelis

BACKWARD-LOOKING: MODERNIST PAINTING AS A KEY TO UNDERSTANDING OF THE ICON..... 20

O. Bazhenova

THE BELARUSIAN ICON AND THE AVANT-GARDE..... 26

G. Goreva

«PHILOSOPHY OF COLOUR» OF THE BELORUSSIAN PAINTERS OF THE 20th CENTURY..... 32

V. Gradinskaite

AVANT-GARDE AND CULTURAL LIFE IN VILNIUS IN THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY. VILNIUS SCHOOL OF DRAWING – ÉCOLE DE PARIS..... 37

K. Gutowska

AVANT-GARDE ARCHITECTURE IN WARSAW: STATUS OF THE CULTURAL HERITAGE, THE LEVELS OF PERCEPTION AND THE PROBLEMS OF CONSERVATION..... 43

Y. Lisai

REMARKS IN THE DISCUSSION ON KRISTINA GUTOWSKA'S LECTURE..... 53

H. Simon

MAX LIEBERMANN AND HIS RELATIONSHIP WITH JUDAISM..... 55

E. Karizno

SOCIO-CULTURAL CONTEXT OF CHAIM SOUTINE'S WORKS OF 1920s..... 60

L. Katsis

MALEVITCH AND LISSITZKY: VITEBSK AND BERLIN..... 65

E. Morozov

ARCHITECTURAL HERITAGE OF BELARUS OF 1920s: PROBLEMS OF ATTRIBUTION AND CONSERVATION..... 72

S. Pelse

FROM ST. PETERSBURG TO BERLIN: ROUTES OF AVANT-GARDE INFLUENCES IN LATVIAN THINKING ON (NATIONAL) ART (1910–1925)..... 78

V. Chernatov

FROM ECLECTICISM TO ART-DECO (ARCHITECTURAL HERITAGE OF MINSK)..... 87

Ch. Schütz

LESSER URY (1861–1931): JEWISH ARTIST – PAINTER OF THE MODERN CITY..... 94

A. Shestitko

AVANT-GARDE AND CROSS – CULTURAL DIALOG: SOME METHODOLOGICAL ASPECTS..... 99

AVANT-GARDE AND «AVANT-GARDES» OF THE 20th CENTURY

C. Lodder CREATING THE NEW MAN: WORKERS' CLUBS IN THE SOVIET UNION IN THE 1920s.....	101
S. Casini IN PURSUIT OF THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE: AVANT-GARDE CINEMA AND THE VENETIAN MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA.....	108
L. Mihnevich DAVID YAKERSON: DECORATION OF THE FIRST REVOLUTIONARY FESTIVITIES (VITEBSK, 1918–1923).....	116
N. Rachkovskaya NOTES ON THE CANVAS.....	125
D. RUSSO FROM DA-DA TO BIT-BIT.....	128
E. Usovskaya MOSAIC CULTURE AND BRICOLLAGE THINKING (ON THE AVANT-GARDE OF 1970–1990 th).....	133
E. Chmielewska FLAT LUX! COLD WAR NEONS, MODERNITY AND THE METROPOLIS.....	140

PHILOSOPHY OF AVANT-GARDE ART AND DESIGN

J.-A. Barash REMARKS ON TEMPORAL EXPERIENCE AND PICTORIAL EXPRESSION IN CUBIST AND AVANT-GARDE ART.....	147
C. Lodder THE IDEA OF CONSTRUCTIVISM: EAST AND WEST.....	153
A. Renansky LEV TOLSTOY AS A MIRROR OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE.....	163
T. Avdonina THE SOCIACULTURAL PATHOLOGY'S ART, OR THE DESTRUCTION OF AN ART ABOLISHED.....	175
I. Dukhan UTOPIA IN THE AVANT-GARDE SPACE CONCEPT.....	183
I. Gerasimenko ESOTERIC MOTIVES OF DESIGN.....	193
O. Finsler AVANT-GARDE AND THE INTONATIONAL SPACE OF CULTURES.....	201
A. Chardimov POETICS OF SPACE AND THE THEORETICAL FOUNDATIONS OF ERGONOMICS.....	205

Научное издание

АВАНГАРД И КУЛЬТУРЫ: ИСКУССТВО, ДИЗАЙН, СРЕДА
Материалы Международной научной конференции
17–19 мая 2007 г., Минск, Беларусь

Proceedings of the International Conference
**AVANT-GARDE AND CULTURES:
ART, DESIGN, CULTURAL ENVIRONMENT**
May 17–19, 2007, Minsk, Belarus

Ответственные за выпуск *И. Н. Духан, Е. В. Каризно, В. В. Пуна*

Редакторы *Г. А. Пушня, В. С. Мороз*

Подписано в печать 14.09.2007. Формат 60x84/8. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная. Усл. печ. л. 24,64.
Уч.-изд. л. 17,12. Тираж 250 экз. Заказ № 84.

Издатель и полиграфическое исполнение
Учреждение образования «Государственный институт
управления и социальных технологий БГУ»: ЛИ № 02330/0056772 от 17.02.2004.
220037, Минск, ул. Ботаническая, 15.