



Берег искусства



ЛЮДМИЛА ШИШКИНА-ЯРМОЛЕНКО

Лингвист-антрополог

Родилась под Вяткой в 1945 году. Окончила филологический факультет ЛГУ в 1970. Прошла школу семинара по металингвистике под руководством Л. Н. Засориной. С 1971 по 1975 — целевая аспирантура на кафедре математической лингвистики филофака. Диссертация по теме «Вид и способы действия переходных глаголов движения в современном русском языке (опыт реконструкции системы)». Была допущена к защите только в 1980 году. Кандидат филологических наук. С 1980 по 1983 участвует в организации и работе междисциплинарного семинара по семиодинамике при Совете молодых учёных ЛГУ. Семинар был закрыт, а его организаторы отстранены от преподавания. С 1989 года работает на факультете социологии СПбГУ, доцент кафедры культурной антропологии и этнической социологии, читает курсы лингвистической антропологии, семиотики и социального дизайна. Основная область научных интересов — реконструкция «внутренней формы» языка (по В. Гумбольдту), проявление логики языкового габитуса, неконтрастная (по Н. Кузанскому) логика творения в знаковой модели языка. Автор более пятидесяти научных статей. В 2004 году в петербургском издательстве «Астерион» вышла книга «Язык и познание. Опыт лингвистической антропологии».

АЛЕКСАНДР ЯРМОЛЕНКО

Архитектор

Родился на оккупированной территории в 1943 году. Закончил архитектурный факультет Ленинградского инженерно-строительного института (ЛИСИ) в 1969 году. Работал в Ленинградском Зональном НИИ экспериментального проектирования научным сотрудником в отделе «пространственных конструкций». Это направление известно как «ленинградская школа академика А. П. Морозова», почти двадцать лет сотрудничал с заслуженным архитектором РСФСР Ю. С. Лебедевым — основателем направления «архитектурная бионика». В 1980-е годы работал учёным секретарём Комитета по охране окружающей среды, которым руководил академик К. Я. Кондратьев, и в комиссии Малого Совета Ленинградского дома учёных АН СССР. Принимал участие в проблемном семинаре «Техническая эстетика» (во ВНИИТЭ), организованном профессором С. О. Хан-Магомедовым, и это определило дальнейшую судьбу.

Сегодня читает цикл лекций по средовому дизайну во ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. С момента образования ассоциированный член Петровской академии науки и искусства, избран член-корреспондентом Академии наук и искусств. Выполнил около сорока пяти проектов, подготовил более ста публикаций, написал монографию по архитектуре, архитектурной бионике и гармонии, моде и дизайну. Участник выставок и конференций в России, Болгарии, Германии, Польше, США, Словакии, Чехии, Украине и Эстонии.



К 120-летию В. И. Мухиной

«РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА»: ЧЕТВЁРТОЕ РОЖДЕНИЕ

Социально-антропологическое эссе



Павильоны СССР и Германии. Париж. 1937

Год Франции в России и Год России во Франции — нынешний 2010 (на эту тему во втором номере альманаха очень информативная статья Галины Наумовой). А несколько раньше в Москве, на ВДНХ, вновь обрела себя знаменитая скульптурная композиция Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». И дело не только в том, что целых шесть лет она отсутствовала на привычном месте (не все и знали об этом), но и в том, что на этот раз «восставшие из пламени, простёртые во времени» «Рабочий и Колхозница» вознеслись в небо с павильона Бориса Иофана. То есть предстали перед нами именно в том виде, как было задумано авторами и воплощено на Международной выставке 1937 года в Париже.

Подоплека данного события, конечно, 120-летие со дня рождения Веры Игнатьевны Мухиной в 2009 году. Но достаточно ли было одного юбилея? Ведь ни к 100-летию, ни к 110-летию ничего особенно знаменательного не произошло. А на этот раз дата вызвала определённый резонанс, причём на разных уровнях жизни социума.

Событие коснулось и нас. Летом 2009 года на вокзале станции Бологое мы сидели в ожидании поезда, держа в руках только что купленную газету с портретом Мухиной на первой странице и великолепным снимком панорамы парижской выставки. Перед нами в верхней трети вокзальной стены — в несколько вытянутой по горизонтали проекции — неслись вместе с длинной платформой всё те же «Рабочий и Колхозница», выполненные в характерном для провинциальной России духе наивного реализма.

Вот тогда-то мы и решили, что это не случайно. Тем более, что один из нас давно преподаёт в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии, которой не так давно возвращено имя её дореволюционного основателя, барона А. Л. Штиглица. Однако в истории был период, когда она называлась Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем. Этому-то училищу, как известно, в 1953 году, в год смерти В. И. Мухиной, и было присвоено её имя. Вопрос о том, почему Мухина, даже не возникает. Хотя она создала за свою жизнь много прекрасных произведений, именно скульптурная композиция «Рабочий и колхозница» стала символом целой эпохи.

Да только ли прошедшей эпохи? Разве новое её рождение не говорит о другом? Попробуем разобраться в этом. Для каждого артефакта предельно важна его судьба. Не менее чем для человека. Судьба эта обуславливается востребованностью вещи или её забвением. Логика освоения открытого (и, вместе с тем, — скрытого!) в артефакте не случайна, и проявляется она в том, как люди обращаются с произведением рук своих. Нелинейность этого процесса обусловлена существенной непроницаемостью самой жизни и известной непредсказуемостью способов её узнавания.

Логика освоения вряд ли является простой производной от логики рождения артефакта. Вероятно, существует сложная зависимость между этими «историями», зеркальная или иная симметрия которых обеспечивает целостность существования данной вещи в пространстве и во времени. Со времени В. И. Вернадского нам известно, что симметрия — одна из основных категорий, обеспечивающих целостность объекта.

Сегодня, в обратной перспективе, можно предположить, что нахождение некой логики симметричных преобразований в судьбе нашего артефакта поможет выявить символические смыслы, заложенные в момент творения и актуализирующиеся в разные периоды его существования.

Важнейшим в таком исследовании оказывается принцип доверия материалу, строгого отказа от навязывания ему каких бы то ни было контекстов. Никаких внешних структурных моделей, даже великолепно зарекомендовавших себя в науке. Только внутренняя реконструкция истории объекта! Только позиция включённого наблюдения! Только постоянно рефлекслируемый диалог между видимым, слышимым, осязаемым и интуитивным чувством события, которое становится частью твоей жизни.

С этих позиций, в истории «Рабочего и Колхозницы» символично всё. А точнее — символична сама история, начавшаяся задолго до встречи архитектора Бориса Михайловича Иофана и скульптора Веры Игнатьевны Мухиной.

Советский скульптор Вера Игнатьевна Мухина (1889–1953) обучалась у известных живописцев: члена «Союза русских художников» К. Ф. Юона и И. И. Машкова — новатора «Бубнового валета», затем в Париже, в мастерской А. Бурделя. Она посетила Италию для изучения произведений великих мастеров Возрождения, познакомилась с итальянским кубизмом и футуризмом, а затем, вернувшись в Москву, нашла работу в Камерном теа-

тре, где декоратор театра А. А. Экстер искала помощницу. Руководил театром в это время Александр Яковлевич Таиров. В России начала XX века художественная атмосфера была предельно насыщенной: различные течения — футуризм, кубизм, супрематизм, конструктивизм и т. д. — сплетались в сложном и неоднозначном узоре. Было где испытать себя и определиться с собственным стилем.

В годы революции и Гражданской войны идеи обновления в России захватывают В. И. Мухину. Она принимает участие в реализации ленинского плана монументальной пропаганды. Одним из её проектов, созданных по этому плану, становится эскиз скульптуры «Освобождённый труд» (1919 год). На протяжении жизни Мухиной диапазон её творческих поисков охватывает: работы для театра, опыты с художественным стеклом, декоративные панно для московских зданий, проекты памятников и целую галерею психологических скульптурных портретов, столь редких для этого вида искусства.

Однако группа «Рабочий и колхозница» стала своеобразной вершиной творчества В. И. Мухиной. Эта композиция, воплотившая замысел архитектора Б. М. Иофана, сразу приобрела международную известность.

Один из выдающихся советских архитекторов Борис Михайлович Иофан (1891–1976) закончил Художественное училище в Одессе, получив звание техника-архитектора. Образование это котирировалось не только в Одессе, но и в столице России. Приехав в Петербург, он получает работу в мастерской архитектора А. О. Таманяна, но остаётся здесь недолго и в 1914 году уезжает в Италию, где заканчивает в Риме Высший институт изящных искусств. Некоторое время Иофан работает в Италии. Там он сблизается с коммунистами, в среде которых имя В. И. Ленина было тогда весьма популярно. В 1921 году архитектор Иофан вступает в Компартию Италии. Возвратившись в Россию, он сначала строит секционные каркасные дома и жилой комплекс на улице Серафимовича в Москве, затем переключается на общественные здания. Одним из первых зданий, построенных Иофаном в центре Москвы, становится кинотеатр «Ударник». Затем он строит санаторий «Барвиха» и выполняет проект Государственного института физкультуры с легкоатлетическим манежем.

Чтобы понять, каким образом сложилась концепция павильона СССР в Париже, необходимо остановиться на участии Б. М. Иофана в конкурсе проектов Дворца Советов. Идея возведения Дворца Советов была высказана ещё С. М. Кировым на I Съезде Советов в 1922 году. Однако условия для объявления конкурса сложились только к 1931 году. Первый Всесоюзный конкурс стал открытым. Для участия в нём было представлено 160 проектов и 112 проектных предложений, в том числе 24 проекта из-за рубежа.

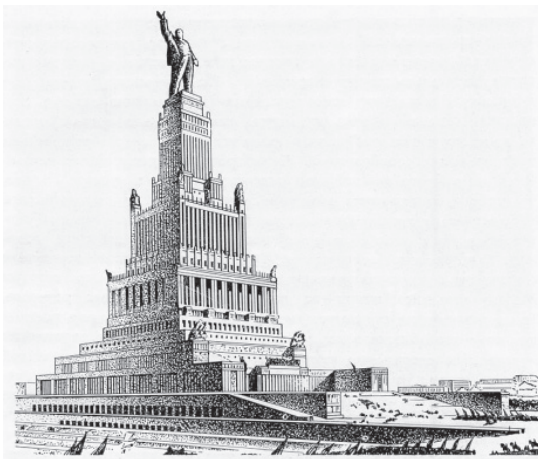
Под сооружение Дворца Советов, по условиям конкурса, отводилась площадка в самом центре Москвы, на набережной Москва-реки. В результате были присуждены три высшие премии: И. В. Жолтовскому, Б. М. Иофану и Г. О. Гамильтону. Кроме того, отмечены поощрительными премиями проект Ле Корбюзье (Франция) и А. Бразини (Италия).

Второй конкурс был закрытым. На него подано 12 заказных и 10 инициативных проектов. Лучшим оказался проект Б. М. Иофана.

К дальнейшей работе над проектом в помощь Иофану были привлечены академик архитектуры В. А. Шуко и профессор В. Г. Гельфрейх. В качестве поощрения победителям конкурса предоставили командировку в США и страны Западной Европы. В результате архитекторы ещё раз подвергли глубочайшему анализу и пересмотру проект Дворца Советов. Были уточнены и размеры: высота здания — 415 метров, в том числе статуя В. И. Ленина — 100 метров (вместо 75 по проекту 1934 года). Казалось, что идея Дворца Советов становится реальностью. Однако начало Второй Мировой войны сместило акценты. Страна была вынуждена остановить возведение дворца и все силы бросить на строительство оборонительных укреплений. После победы правительство вновь обратилось к идее Дворца Советов, но масштаб будущего сооружения уменьшился. Работал над проектом, по-прежнему, архитектор Б. М. Иофан, который и умер в 70-е годы у чертёжной доски с очередным вариантом своего детища¹. Таким образом, идея Дворца Советов проходила сквозной линией через всё творчество Иофана.

И всё же в чём основная причина того, что проект Дворца Советов так и не был осуществлён? Может быть, война не столько помешала, сколько, наоборот, откорректировала запредельные планы увлекшихся идеей «светлого будущего» людей, разрушивших храм Христа-Спасителя? Ведь храм этот был сооружён на народные деньги в честь победы в Отечественной войне 1812 года? Не было ли именно это постоянным символическим фоном разворачивающейся истории Дворца Советов? Не это ли вносило драматическую ноту и в творчество Б. М. Иофана?

Однако специалисты отмечают, что, озвучиваясь в конкурсах и воплощаясь во многих проектных вариантах, эта идея оказала серьёзное влияние на строительство многих крупных, социально значимых объектов Москвы, таких, как комбинат «Известия», новое здание МГУ, ряд московских высоток, а также на восстановление Театра имени Вахтангова и реконструкцию гостиницы «Советская». Среди этих объектов были, естественно, и здания, спроектированные самим Б. М. Иофаном. И, прежде всего, — павильон СССР для Международной выставки в Париже.



Проект Дворца Советов Б. М. Иофана

Конкурс на него был объявлен довольно поздно, в начале 1936 года. На первое место претендовало шесть групп: К. С. Алабяна и Д. Н. Чечулина,

М. Я. Гинзбурга, Б. М. Иофана, К. С. Мельникова, В. А. Шуко и В. Г. Гельфрейха и А. В. Щусева. При сравнении представленных на конкурс проектов можно заметить, что уже в первом варианте наряду с функционально-планировочным и образным решением экстерьеров проект Бориса Михайловича Иофана заметно отличался более органичным синтезом архитектурных и скульптурных составляющих. Именно эта особенность и была одобрена экспертами и обеспечила Иофану победу в конкурсе.

Для советского павильона организаторы выставки предложили площадку длиной 160 метров и шириной 21,5 метра над автомобильным туннелем. Протяжённость участка не показалась Иофану неудобной, и он, по аналогии с музеем скульптуры в Ватикане и галереей Уффици во Флоренции, решает здание в двух уровнях. По проекту роль скульптуры «Рабочий и колхозница» выглядит значительной. И действительно: на наш взгляд, уже в проекте нашла своё выражение тенденция символического реализма, так как соотношение высоты скульптурной композиции с высотой здания-постаменты и соотношение суммарной их высоты с длиной павильона оказались близкими к пропорции золотого сечения.

И вот первое значимое сближение будущих соавторов: в ответ на вопрос о первоначальной идее Иофан вспоминал речь В. И. Ленина на закладке памятника «Освобождённому труду». Памятник не поставили, но идея вдохновила архитектора на этот проект.

Победа Иофана послужила основанием для объявления дополнительного закрытого конкурса для скульпторов: В. А. Андреева, М. Г. Манизера, В. И. Мухиной и И. Д. Шадра (позже к ним присоединился Б. Д. Королёв).



Проект павильона СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 года

В мае 1936 года посыльный принёс Вере Игнатьевне пакет из Совнаркома с приглашением к участию в этом конкурсе. Забрав у Б. М. Иофана эскизы и чертежи, она едет на свою дачу в Абрамцево и работает там всё лето.

«Проект Иофана мне не нравится, — отмечала Мухина. — Его понятие о синтезе чересчур спорно, по-моему. Он его видит не в конструктивно-композиционном решении, а в относительной равновеликости скульптуры и архитектуры».

«Я очень сомневался, что она сможет справиться с конкурсным проектом, — говорил Иофан. — Считал, что она способна скорее к созданию лирических вещей». Основные надежды Иофан возлагал на Шадра. Его же (Шадра) больше всех опасалась и Мухина, но он, увлекшись динамичностью, забыл о необходимой соподчинённости скульптуры и архитектуры павильона и, таким образом, устранил себя сам.

В эскизах павильон Иофана напоминал летящий корабль, который по классическому образцу увенчивается скульптурой. Отвечая динамичному стремлению самого павильона, Мухина видит необходимость придать завершающей скульптурной группе тот бодрый и мощный порыв, который характеризует Страну Советов. Огромная сама по себе, скульптурная группа, поднятая на высоту около тридцати четырёх метров, не должна была давить своей тяжестью на зрителя. И здесь Мухина корректирует проект Иофана, расчлняя единый объём скульптурной композиции на две фигуры, то есть делает её более ажурной. В первом варианте фигура рабочего выполняется обнажённой в духе греческих скульптур, однако по рекомендации Уполномоченного правительства «Рабочий» был «одет» в комбинезон, а «Колхозница» — в сарафан.



В. И. Мухина и Б. М. Иофан
в период сотрудничества

«Рабочий и Колхозница» идут шаг в шаг. Их руки с серпом и молотом пересекаются в движении, устремлённом в будущее. Это символический образ людей тридцатых годов, людей Первой пятилетки. Летящий за фигурами шарф завершает композицию (Вера Игнатьевна сумела отстоять эту трудновыполнимую деталь). Развеваясь, он придаёт впечатление лёгкости обеим скульптурам. Кажется, что шарфом играет вольный ветер. А вся композиция воспринимается не столько как декоративная конструкция, сколько как реалистически трактованный символ освобождённого труда.

Наконец Уполномоченному правительства, который уже просмотрел все конкурсные предложения, понравилось, как смотрится скульптура, выполненная Мухиной. Он сказал ей: «Девяносто девять процентов за то, что делать будете Вы»². В результате и Иофан вынужден был признать, что Мухина оказалась единственной, «подхватившей» его идею. Так эти совсем непохожие друг на друга люди создали произведение, о котором заговорил весь мир.

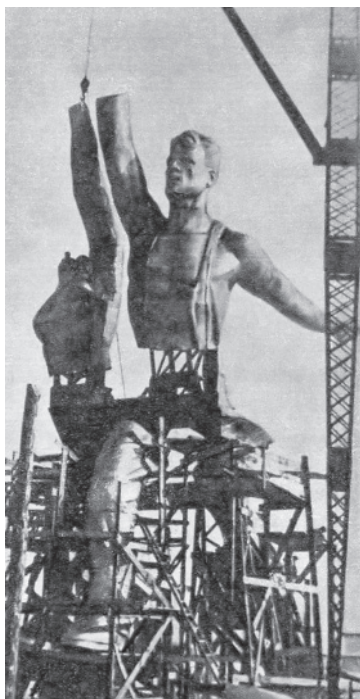
Скульптуру было предложено выполнить из нержавеющей стали. И это несмотря на отсутствие такого опыта, на крупный масштаб и сжатые сроки, на то, что скульптору были ещё неизвестны пластические особенности этого материала.

Для пробы инженеры Центрального НИИ машиностроения — ЦНИИМАШа — решили сделать опытный стальной образец головы Давида Микеланджело с увеличением гипсового слепка. И при этом проба оказалась благоприятной, материал — сталь — показал себя на удивление ковким и гибким. Таким образом, скульптурная группа «Рабочий и Колхозница» была выполнена на каркасе весом 63 тонны, а оболочки полой скульптуры толщиной 0,5 миллиметра весили только 12 тонн.

Однако для исполнителей — инженеров, техников и рабочих ЦНИИМАШа — это новое дело требовало полной самоотдачи. К началу подключения производственников у Мухиной было выполнено только четыре модели из гипса, наибольшая из них высотой 95 сантиметров, а требовалось выполнить её в материале и высотой 24,5 метра. В мире имеется не так уж много аналогов, например, статуя Свободы, стоящая перед Нью-Йоркским портом, оказалась высотой (вместе с факелом) 43 метра, но её фигура имеет очень простые очертания и напоминает колонну. Следовательно, Ж. Эйфелю, разработавшему каркас для неё, было значительно легче.

Основной каркас поручено выполнять заводу «Стальмост», а внешнюю часть (оболочки) — ЦНИИМАШу. Мухиной помогали скульпторы Н. Г. Зеленская и З. Г. Иванова. Опыта совместной работы они почти не имели, однако Вера Игнатьевна в них не ошиблась. Сначала они работали в мастерской у Мухиной, но скульпторы почти не видели того, что делали, им приходилось обходиться эскизами, так как фрагменты забирали на завод. В конце концов, и им пришлось туда перебраться.

Работали по восемнадцать часов с десятью минутными перерывами и перерывом на обед. Конечно, организационных проблем было много, но пригодился властный характер Ивановой; её слушались все: и инженеры, и рабочие. Мухина, вспоминая этот период, отмечала: «Была безумная усталость и вместе с тем огромный подъём»³.



Монтаж скульптурной группы на заводе СТАЛЬМОСТ. 1937

Для выполнения шаблонов пришлось освоить специальность плотников, работающих с досками толщиной в 15 сантиметров. Осваивая новую технологию, для выколачивания тонких стальных листов в узкие пространства внутри скульптур посылали самых маленьких ростом и худых рабочих. И для Мухиной, и для Иофана поразительным оказалось понимание рабочими материала и ощущение ими формы.

Особенно трудной стала работа в феврале, когда в мороз спастись от ветра можно было только внутри каркаса, «под юбкой Колхозницы». Грелись же во времянке у костра, разведённого во врытом в землю котле. Листы оболочки сваривали вручную, поддерживая кабель, чтобы не нарушить контакты. Постоянно, во сне и наяву, не прекращался крик: «Давай, давай!» Наконец скульптуру сварили, и к вечеру приехала Правительственная комиссия во главе с К. Е. Ворошиловым. Он одобрил сделанное, но просил ещё подождать. Иофан позже вспоминал, что завершённую работу принимал уже после одиннадцати часов вечера И. В. Сталин. Правительство осталось довольным!

Скульпторам показалось, что разборка началась непосредственно после сборки: время поджимало. В Париж направлялось двадцать восемь вагонов. В них загрузили шестьдесят пять кусков, на которые была разрезана скульптура, каркас и оборудование для сборки. Но при прохождении туннеля в Польше инженер сопровождения вынужден был отрезать ещё несколько фрагментов скульптуры автогеном. Поезд прибыл в Париж, скульпторов встретил Б. М. Иофан и проводил на выставку к строительству павильона. Но оказалось, что он ещё не закончен; поэтому инженеру Львову пришлось бросить своих рабочих на помощь строителям.

Наконец, сборка на месте, опять сварка, последние поправки и заплатки, так как скульптура оказалась кое-где помятой в дороге. В процессе полировки приняли участие француженки, нанятые на бирже. Они старательно чистили сталь мелом, как посуду на кухне. В результате двадцать человек бригады и пять инженеров управились за одиннадцать дней. Это было за два дня до назначенного срока.

Итак, возведение советского павильона закончено. Над «Рабочим и Колхозницей» взвились Серп и Молот!

К этому моменту газета «Юманитэ» поместила эффектную фотографию, где советские скульптуры, казалось, спорили по высоте с Эйфелевой башней. Газету расхватали «на ура». Скульптурная группа была принята восторженно. Выступил по этому поводу и Ромен Роллан: «На берегах Сены два молодых советских гиганта в неукротимом порыве возносят серп и молот, и мы слышим, как из груди льётся героический гимн, который зовёт народы к свободе и единству и приведёт их к победе!»

На одном из вечеров друзей Советского Союза Луи Арагон шуточно обратился к Мухиной: «Мадам! Вы нам помогли!» Он подразумевал, что скульптура достойно представила социалистические идеалы и тем самым облегчила работу друзей СССР во Франции.

Социалистические идеалы... Социалистический реализм, призванный воплощать эти идеалы, — сложное, многократно осмысленное явление. Однако до сих пор оно не имеет адекватной интерпретации. Мешает принятие идеологии как доминанты, формирующей односторонний взгляд, беспрекословность критических оценок. Зачастую — вопреки художественной ценности произведений искусства советской эпохи.

В социалистическом реализме отчётливо выделяется символическая составляющая. Создаётся впечатление, что символичность эта двоякая. С одной стороны, это попытки символически выразить идеи (при этом художественный образ подменялся идеологически выдержанной аллегорией). С другой — символическое единство элементов, мотивов и черт, характерных для различных художественных стилей, развивавшихся в предыдущие эпохи или существовавших параллельно, но сконцентрированных в конкретном произведении искусства, обладающем целостностью.

Павильон Иофана-Мухиной, без сомнения, относится к таким произведениям. В 1970-е годы на семинаре «Художественные проблемы предметно-пространственной среды», которым руководил С. О. Хан-

Магомедов, приходилось слышать мнение, что форма павильона Б. М. Иофана напоминает горизонтальный архитектон К. С. Малевича. Мнение это кажется нам вполне обоснованным, тем более что в оформлении интерьеров павильона принимал непосредственное участие один из ярких представителей круга Малевича Н. М. Суетин. Гармоничное сочетание супрематической стилистики с реализмом скульптурной композиции и подводит нас к пониманию символического реализма.

Что такое этот реализм? В схоластических спорах об универсалиях, длившихся на протяжении всего средневековья, реализм противостоял номинализму и концептуализму. Речь шла о соотношении «видов» и «родов» как универсальных сущностей («берёзы» — это «деревья») с вещами и именами. Реалисты утверждали, что универсалии, то есть «роды» и «виды», существуют на самом деле «до вещи», как эйдосы у Платона. Номиналисты считали, что «роды» и «виды» существуют «после вещи» только как общие имена. У концептуалистов же «роды» и «виды» оказываются в самих вещах как их сущности. Но не верно ли то, что все три направления философско-богословской мысли в средневековье — реализм, концептуализм и номинализм — говорят об одном и том же процессе, но с маркированием разных его стадий, различных характерных черт?

Концептуалисты, вероятно, глубже понимали этот процесс, обосновывая единство сущности, вещи и имени. Возможно, таким образом они отказывались от рамок пространственно-временной метафоры с характерными для неё маркерами «до-после». Метафоры, которой не смогли избежать реалисты и номиналисты, а потому и выродились в последовательный идеализм и кондовый материализм. Не знаем, так ли это, но идеализм и материализм всего лишь полюсы целого, утрированные полемикой. Задача наша, по-видимому, заключается не только в необходимом на каком-то уровне толкования вещи конструировании пространственно-временной метафоры, но и в осознании этого конструкта как продукта нашей ментальной деятельности, нашей интерпретации мира.

Прояснение ситуации приводит к отказу от толкования смысла вещи через помещение её в навязанную нами же систему координат. Только при освобождении вещи от диктата однозначной интерпретации открывается её подлинная суть, зачастую скрытая и от самих создателей, но воплощённая в материал их талантом. Следовательно, истинная вещь всегда сущностна, концептуальна. Она всегда носительница смысла, определение которого совершается в слове-символе. Как и у всякого достойного символа, открытие этой сути оказывается многофазовым процессом.

Сценарий восприятия творения Иофана и Мухиной на Всемирной выставке оказался на порядок сложнее, чем был задуман. С одной стороны, актуальное на данный момент прочтение в духе противостояния двух социальных систем — социализма и капитализма — находилось в противоречии с чаяниями организаторов выставки, воплощёнными в её девизе: «Искусство и техника в современной жизни». Девиз этот отвечал стремлению устроителей уйти от главных социальных и политических проблем и сосредото-

читься на достижениях обновлённой после кризиса промышленности, которая, безусловно, стимулировала развитие экономики, науки и искусства.

С другой стороны, на выставке, в которой принимали участие сорок четыре страны, из иностранных павильонов самыми большими были павильоны Советского Союза и Германии. И стояли они напротив друг друга, по обе стороны главной аллеи, над которой возвышалась Эйфелева башня⁴.

Вера Игнатьевна вспоминала, что незадолго до завершения строительства советские рабочие, инженеры и скульпторы заметили, что наш павильон оказался направленным в своём символическом движении на немецкий. Возникла неловкость, но здесь уже ничего нельзя было сделать. Немцы долго выжидали, выясняя, какой высоты достигнет павильон СССР вместе со скульптурной группой. Определившись, они возвели над своим павильоном башню, превышающую почти на десять метров высоту скульптуры Мухиной, и увенчали её фигурой орла, символа нацистской Германии.

Так обнаружилась новая оппозиция, смысл которой окончательно прояснился гораздо позднее. Не будем забывать, что обстановка в мире была напряжённой. Уже Всемирная выставка в Брюсселе в 1935 году проходила в условиях начавшейся интервенции фашистской Италии в Эфиопию. Германия тоже готовилась к войне. Недаром девизом той выставки было: «Мир всем народам!». Олимпиада 1936 года в Германии продемонстрировала воинственный дух немецкого государства, явно окрашенный в националистические тона. Достаточно организованный и поддержанный в массе населения подъём хорошо виден в фильмах знаменитой Лени Рифеншталь «Триумф воли» и «Олимпия», воплотивших в себе впечатляющую эстетику Третьего Рейха⁵. Парижская выставка шла под аккомпанемент военных действий Германии и Италии, ввязавшихся в гражданскую войну в Испании. Именно на этой выставке в испанском павильоне была представлена монументальная фреска Пикассо «Герника». По словам Р. Кликса, «Герника» будила совесть, призывала вырваться из иллюзорного мира благополучия, увидеть мир таким, каков он есть.

В этом контексте в обратной перспективе прочитывается грядущее противоборство двух миров, противопоставленных по иным признакам. Немецкий мир: тяжёлая вертикаль, инертный объём, остановивший обозначенное было движение плоским массивным карнизом. Несоразмерная с самим зданием, нависающая над фасадом фигура орла кажется случайной, готовой вот-вот сорваться в пропасть. Советский мир — динамика взлёта, устремлённость вперёд и вверх, соразмерность материального и духовного, подвиг человеческого ума и труда, гимн радости жизни.

Выставка окончилась. Павильон демонтировали, но на родину возвратилась лишь скульптурная группа Мухиной, и то в сильно повреждённом виде. Однако в Москве изготовили новый экземпляр и установили на сравнительно невысоком (10 метров против 34-х) почти квадратном постаменте перед входом на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. По словам О. П. Вороновой, Вера Игнатьевна была недовольна. «Эта скульптура, — писала она, — требует широких открытых просторов, её силуэт чётко рисуется

на небе. По планам реконструкции Москвы такое место имеется на Ленинских горах». Она писала письма, выступала на пленумах Союза художников и Союза архитекторов: «Динамика и акцентирование горизонтальной композиции рассчитаны на длинное здание. Современный же короткий и низкий пьедестал никак общей композиции не помогает, а, наоборот, останавливает движение, даёт необоснованные размеры и сокращения». Но её усилия так и не увенчались успехом. До конца жизни, по мнению Вороновой, это оставалось для неё источником глубокого огорчения⁶...

Итак, сложным, напряжённым диалогом архитектора и скульптора, бескорыстными усилиями множества людей (учёных, инженеров, рабочих), по государственному заказу и под пристальным вниманием властных структур, было создано уникальное сооружение, символизирующее самую ценную идею советского государства — идею освобождённого труда, идею свободного и счастливого творчества обычного, простого человека. Наиболее точно эта идея отразилась в первой версии скульптурной композиции В. И. Мухиной (*см. цветную вставку № 1*).

То, что произошло после парижской выставки, можно назвать лишь вырождением символа. Нарушение целостности, утрата исходных пропорций, лишение скульптурной группы реального содержания, заключавшегося в выставочных залах здания, которое она венчала, — всё это превратило гениальную композицию Мухиной в симулякр самой себя, а точнее — в симулякр первичной целостности, концентрировавшей в себе великую идею. Не спасла и Всесоюзная выставка, ведь в тот момент она была организована только как сельскохозяйственная, то есть и на этом уровне целое подменили немаркированной частью.

Более того, сама идея освобождённого труда была скомпрометирована ужесточающейся политикой государства в отношении своего народа, заседаниями «троек», ГУЛАГом, тяжким подневольным трудом особого населения которого создавались многие материальные ценности советского строя.

Судьба произведения Иофана и Мухиной, воспринятого на Международной выставке в Париже как главное событие, как символ устремлённости человечества в будущее, к свету, к солнцу, — далеко не случайна. История вырождения символа спрогнозировала процесс вырождения советской власти. Обозначилась череда возможных подмен. Был задан (а впоследствии и запущен) механизм опустошения форм, выхолащивания сущности значимых символов. Государство, основанное на власти народа и для блага народа, постепенно превращалось в режим, вытягивающий силы из этого народа только для поддержки собственного существования.

Ситуацию частично выправила война. Реальная угроза Родине сконцентрировала силы народа на защите истинных ценностей. «Рабочий и колхозница» получили новое звучание. На передний план вышли стойкость, крепость духа, единение людей труда, решимость в отстаивании своей земли от напасти.

Война окончилась. Прежние смыслы отходили в прошлое, несколько приторможенные необходимостью поднять страну из разрухи. Новые —

не формировались. Народ перестал ощущать себя как единый организм, устремлённый в будущее и ради этого светлого будущего жертвующий многим. Начался процесс индивидуализации уже не только и не столько на уровне чувств и поступков, одухотворённых общей идеей, но и на уровне размышлений о самой идее, о соотношении цели и средств её достижения. Материала было достаточно: личная история, история семьи, близких и хорошо знакомых людей стала маркированным пространством в отношениях человека и государства, пространством, право на которое было честно выстрадано в войне.

Выветривание смыслов в скульптурной группе Мухиной привело к ситуации, когда уже в конце 1960-х годов «Рабочий и колхозница» воспринимались, скорее всего, только как привычная заставка фильмов киностудии «Мосфильм».

Однако на Западе о памятнике не забыли. В 1983 году в Москву привезли выставку стилиста фирмы знаменитого Пьера Кардена — Ричарда Нейпиэра: «Формы и образы. Графика, фотография, дизайн, мода». На этой выставке среди других экспонатов были представлены фотографии знаменитых архитектурных зданий и сооружений. В их числе — четыре серии, отснятые в Советском Союзе: погост в Кижях, дом архитектора Мельникова в Москве, храм Василия Блаженного и... серия фотографий, объектом которых стала скульптурная группа Мухиной⁷. Фотографии французского стилиста поражали воображение посетителей выставки, проходившей в музее Шусева: неожиданные ракурсы, грандиозный масштаб, образы сложнейшей металлопластики, напоминающей изысканную технику барокко.

В год полувекового юбилея «Рабочего и колхозницы» спохватились и у нас. Объявили конкурс на перенос памятника, но обследование его состояния показало, что каркас разъеден коррозией и нуждается в замене. Столетие В. И. Мухиной прошло почти незаметно: накануне распада огромной стране не было дела до артефактов уходящей эпохи. Асимметрическая тенденция обесмысливания достигла своего логического конца с гибелью Советского Союза.

Но вот что знаменательно. Наступил 1993 год — один из самых тяжёлых в постсоветской истории. За год до этого павловская реформа положила начало девальвации рубля и полному обнищанию народа. И, как ни



Фото Ричарда Нейпиэра. 1983

странно, весной 1993 года в Московском текстильном институте была развёрнута замечательная выставка «Ветер с Востока (Vent d'EST)».

Фабула выставки заключалась в показе влияния культуры восточных по отношению к Франции стран на тенденции в моде, пропагандируемые французскими модельерами и модными журналами. В каталоге этой выставки сильное впечатление производит плакат Т. Муглера «Bles d'or. Volgograd» («Золотые хлеба. Волгоград»), представляющий собою явную аллюзию памятника «Рабочий и колхозница»⁸ (см. *цветную вкладку № 2*). История этого плаката такова: в 1985 году Муглер приезжает в СССР специально для фотографирования грандиозных скульптур сталинской эпохи в Москве и Волгограде; в 1986 он создаёт тот самый плакат, на котором жизнерадостные молодые люди стоят среди колосающегося хлебного поля, позади — высоковольтная линия. Белые одежды, золотистые кудри на фоне голубого неба, белозубые улыбки, золото спелой пшеницы вокруг, снопок колосьев с красными гвоздиками, перевязанный красной лентой в руках у девушки, подчёркнутая графичность линии электропередач — всё это пронизано светом, вселяющим в зрителя спокойствие и уверенность в себе: ведь перед ним — истинные ценности.

Конечно, плакат «Золотые хлеба» ещё одно свидетельство того, что во Франции впечатления от нашего павильона 1937 года не были забыты и в конце XX века. Но главное, пожалуй, в другом. С дистанции, обусловленной пространством и временем, нам показали самих себя в зеркале вечного и возможного. Показали как утерянный на Западе идеал, как нашу суть, не востребованную в жёстких структурах новой повседневности. Может быть, явление такого рода куда символичнее, чем кажется с первого взгляда: ведь масштаб выставки мал и вроде бы не может повлиять на события в стране.

Но вспомним великого основателя семиотики Чарльза Сандерса Пирса. Он пишет об императиве существования, который господствует в реальности, открывающейся в ответ на готовность её увидеть. Возможно, реальная история создания этого плаката в зыбкие годы перестройки и факт появления его в Москве весной 1993 года помогли на каком-то уровне пережить трагическую ситуацию октября: одним — быстрее излечиться от соблазнов псевдодемократии, другим — не разувериться в жизни окончательно. Кто знает... О таком понимании свидетельствуют и фотографии, выполненные в середине 1990-х годов, на которых «Рабочий и Колхозница» одеты в костюмы цветов российского флага. На одной из этих фотографий, представленной в Интернете, виден плакат на постаменте с надписью: «Фонд спасения памятника» (<http://www.museum.ru/alb/image.asp?19512>); на другой запечатлён момент снятия лесов (см. *цветную вкладку № 1*).

Процесс понимания сложен и противоречив. В разные моменты своей жизни человек полагается на Бога или только на себя самого, многократно испытывает себя и жизнь, чтобы быть в состоянии найти своё место в этом мире, суметь сконцентрироваться на настоящем, истинном, принять участие в строительстве жизни. Может быть, это и есть концептуализм, сосредоточенность на сущности вещи, позволяющая узреть логику творения

сквозь номиналистические построения ума. Алексей Фёдорович Лосев, характеризуя воззрения Платона, писал когда-то, что платонизм есть всегда иерархия, идущая от Единого, через Ум и Душу, к Космосу.

Ум и душа человека — главные игроки на сцене жизни. Человек открывает возможный смысл вещей, артикулируя, оформляя его в поле смысловых энергий. Он придаёт сотворённому Богом целостность. И этим объединяет все моменты Целого, заново воссоздавая его в каждом своём действе, в каждом произносимом слове. Но он же лишает вещи смысла, отстраняя их от себя, выводя из поля востребованной актуальности.

Однако, как писали мы в начале этой работы, особая роль у вещей, в сотворении которых сам человек совершает открытие. Эти вещи словно живут своей жизнью, добровольно уходя в тень до востребования, но проявляясь на авансцене истории в нужный момент, чтобы напомнить о вложенных в них когда-то смыслах и облегчить человеку путь. К таким вещам и относится, на наш взгляд, композиция Мухиной «Рабочий и колхозница».

Мы видим, что символический реализм этой композиции, явленный в период создания, не исчерпывался тем объёмом смысла, который актуализировался на выставке 1937 года. Концептуальное единство формы и содержания обеспечило различные прочтения артефакта в разных идеологических дискурсах. Но исчерпаны ли на этом возможные символические планы? Напомним, что у символа, по Пирсу, полнота смыслов обитает в будущем.

Возрождение легендарной скульптурной группы вместе с павильоном Иофана — яркое тому подтверждение. Другая эпоха, иные ценности... Шесть лет понадобилось, чтобы найти деньги. Но это всё-таки удалось. Скульптор Вадим Церковников, все эти годы боровшийся за восстановление шедевра, возглавил коллектив реставраторов. Началась стройка, и, как прежде, почти всенародная. Здесь и фирма, выигравшая тендер на право реконструкции, и ЦНИИ стальных конструкций им. В. А. Кучеренко, и ведущее научное учреждение проекта — Всероссийский научно-исследовательский институт авиационных материалов (во главе с академиком Е. Н. Кабловым), и ЦНИИ строительных металлоконструкций им. Н. П. Мельникова, и завод «Энергомаш» в Белгороде...

Рассказывая об этом на страницах журнала «Наука и жизнь», автор статьи Борис Руденко пишет, что на каждом этапе восстановления людей, участвующих в этом сложнейшем процессе, можно было назвать единомышленниками. Работали и старые, и молодые, не считаясь со временем, и глаза светились у всех совершенно одинаково — светом увлечённых своим делом творцов. Всё тот же азарт, трудовой порыв, как и семьдесят лет назад⁹. Таков феномен, повторившийся за эти годы четыре раза!

Вот две фотографии со стройки, сделанные Андреем Андреевым в 2009 году (см. *цветную вкладку 3 и 4*). Разве не символичен полёт этих героев времени над Москвой (как когда-то — над Парижем) с её высотками и колесом обозрения? Разве не символично представленное здесь действо? Ажурная конструкция огромного подъёмного крана, оживляющая фантазии XX века о будущем, и яркий сноп света, словно направленный из ещё

скрытого зелёной строительной сеткой здания нашей жизни. Свет, притягивающий к себе каждого: и тех, кто сверху, и тех, кто управляет краном, и тех, кто смотрит на эту коллизию снаружи. И все мы ждём. Должен наступить момент воссоединения.

И он наступает: люди высвобождаются из пелен времени, из временных уз и временных оценок. Не единственная ли это возможность увидеть истину? К этому мы шли трудно и давно. Ещё в середине XIX века было доказано наличие единственных собственно глагольных форм времени в русском языке — форм настоящего, то есть истинного времени!¹⁰ Сколько поколений русских людей, превращая собственной жизнью это интуитивное знание в реальность, способствовали нашей сегодняшней возможности осознать свершающееся «здесь и сейчас»! Бытие в дрящемся настоящем становится нам по силам.

Новые смыслы не устаревшего символа открываются только теперь, когда мы почти вернулись к целостному образу павильона, созданному Б. М. Иофаном (горизонтальный архитектор, в духе Малевича, стал короче на сто метров) и доведённому В. И. Мухиной до определённого совершенства.

Это, прежде всего, идея молодости человечества, идея соединения обычных людей, каждого из живущих, союза душ, гармонического движения в потоке времени, идея совместного восхождения к архетипам мира, скрытым в структурах повседневности, к смыслу собственного существования, к пониманию жизни, невозможному вне свободно избранного и далеко не лёгкого труда.

Вскрытие этих смыслов инициирует и новое обращение к нашей недавней истории, возможность внутренней реконструкции российской драмы XX века, позволяющей не просто интерпретировать прошедшую эпоху с позиций очередной ангажированной точки зрения, но увидеть, наконец, доминанту исторического процесса — становление Личности массового человека. Того самого, который эту историю и делает.

Советские люди — особый объект сегодняшних исследований (см., например, недавно вышедшую книгу В. И. Толстых и статью Л. А. Булавки, а также книгу известного социолога Н. Н. Козловой¹¹). По многим признакам, именно в Советской России, в Советском Союзе отработывалась новая позиция массового субъекта познания — в потоке времени, в резонансе с глубинной логикой истории; позиция, обеспечивающая каждому конструирование жизненного мира только или прежде всего на основе собственного опыта и с полной ответственностью за содеянное. Современное поколение молодёжи — именно в этой позиции. Жёсткая эпоха постмодерна обеспечила молодым необходимую практику индивидуального выбора и ответственного строительства собственной жизни. Человек значительно повзрослел. Поэтому сегодня, на развалинах постмодерна, трудный опыт самоидентификации советских людей ему как нельзя кстати.

Очень своевременным было бы создание на территории выставки Парка советского периода с реконструированным детищем Иофана-Мухиной

в центре. Тема: антропология советской реальности. Жизнь советского человека в экстерьере и интерьере. Ценности, мечты и способы ежедневного строительства мира, логика дядящегося настоящего. Советский театр, советское кино, советское искусство в целом. Советский человек с человеческим лицом: имена и судьбы. Подвиг жизни советского человека, обеспечившего нам сегодняшнее наше бытие и возможность понимания себя в мире. Советская жизнь в резонансах и откликах современной молодежи. Парк должен стать не музеем, не местом отдыха и развлечений, но пространством инициации. Время концептуализма наступает. Недаром и современное искусство чаще всего называют концептуалистическим.

¹ По кн.: Эйгель И. Ю. Борис Иофан. М., 1978.

² «Над Парижем победили серп и молот». Отрывок из устных воспоминаний В. И. Мухиной, записанных в 1939–1940 годах писателями Л. Тоом и А. Беком // «Отечественные записки». 2009 г. № 12 (187).

³ По кн.: Воронова О. П. Вера Игнатьевна Мухина. М. 1976.

⁴ Кликс Р. Р. Художественное проектирование экспозиций. М., 1978. С. 42–49.

⁵ Салкед Одри. Лени Рифеншталь. Триумф и воля. М., 2005. С. 445.

⁶ Воронова О. П. Указ. соч. С. 119–120.

⁷ Нейпиэр Р. Формы и образы. Каталог выставки. М., 1983.

⁸ Vent d'EST. Figures de l'Europe centrale à travers la photographie de mode/ Exposition et catalogue Michket Krifa. Ministère des Affaires étrangères, Secrétariat d'Etat à la Francophonie et aux Relations culturelles extérieures. 1992. P. 28.

⁹ Руденко Б. «Рабочий и колхозница». Возвращение. // Наука и жизнь. 2009. № 11. С. 2–7.

¹⁰ Некрасов Н. П. О значении форм русского глагола. СПб., 1865.

¹¹ Толстых В. И. Мы были. Советский человек как он есть. М., 2009. Булавка Л. А. Советская культура, «советский дух» или «русская душа» // Реалистическая антропология о духе, душе и теле. Материалы Международной конференции «Человек познающий, человек созидующий, человек верующий». Дни Петербургской философии. 2008. Санкт-Петербург — Пушкин, 2009. С. 81–88. Козлова Н. Н. Советские люди. Сцены из жизни. М., 2005.