

**«Западное искусство. XX век.
60-е годы»
Международная конференция**

Государственный институт
искусствознания, Москва,
14-16 сентября 2016 года

Татьяна Гнедовская

Конференция была организована Сектором современного искусства Запада ГИИ, который уже второй раз обращается к исследованию искусства определенного десятилетия. В прошлом году Сектор выпустил сборник «Западное искусство. 1930-е годы», который, надо сказать, был мгновенно раскуплен. Как и в случае со сборником, свою задачу организаторы конференции — А. В. Бартошевич, Т. Ю. Гнедовская, М. А. Бусев, К. В. Орлова, Д. Г. Вирен, Н. П. Баландина — видели в рассмотрении искусства 1960-х и породившей его эпохи с самых разных сторон и в самых разных ракурсах. Именно поэтому конференция изначально задумывалась как комплексная, и в ней приняли участие специалисты по истории изобразительного искусства, театра, кино, музыки, фотографии, литературы, скульптуры и архитектуры. Этим же объяснялся огромный разброс предложенных тем — от архитектуры типовых «хрущевок» до акционизма, от рок фестивалей до «высоколобой» экспериментальной музыки. При этом докладчики отнюдь не всегда ограничивали себя рамками западного искусства, заявленного в названии. Целый ряд выступлений был посвящен отечественной послевоенной культуре, ее осо-

бенностям, а также прямым и опосредованным связям с культурой западноевропейских стран.

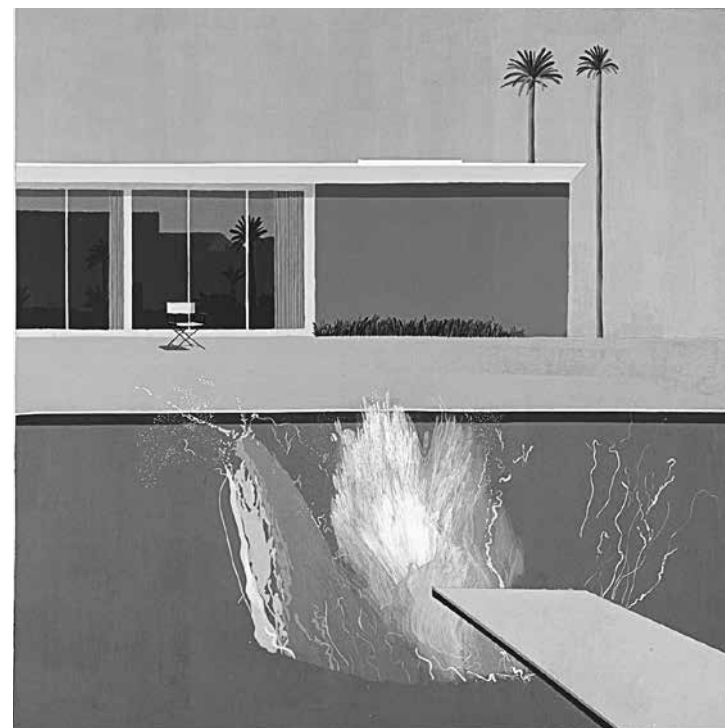
Помимо широкого тематического разброса, большим разнообразием в подходе к анализу искусства 1960-х отличались и сами доклады. Среди них были и сообщения монографического характера, и выступления, авторы которых старались взглянуть на происходившие в культуре процессы с большой дистанции, вычленив, проанализировав и оценив с сегодняшних позиций общие генеральные тенденции эпохи; некоторые докладчики сосредоточили свое внимание на явлениях, появившихся или зазвучавших во всю силу именно в 1960-е, тогда как другие стремились встроить искусство этой эпохи в общеисторический контекст и сопоставить с «соседними» периодами.

Едва ли не любая конференция дарит ощущение постепенного углубления, разрастания и усложнения представлений о том явлении, которому посвящена. Но на этой конференции, в центре которой была не столько проблема, сколько эпоха, процесс формирования из разрозненных сведений и соображений сложной многоуровневой картины, был особенно неожиданным и захватывающим. Немалое количество докладов, как уже было сказано, было посвящено персоналиям отдельных художников.

Так, А. В. Рыков (СПбГУ) сделал блестящее сообщение об идеологии эстетизма в искусстве Дэвида Хокни — одного из самых интересных, сложных, разносторонних и «качественных», согласно характеристике Рыкова, английских живописцев 1960-х. (Ил. 1.) Как личность Хокни, так и его творчество отличались противоречивостью и неоднозначностью. Скажем, свою приверженность классической традиции, столь очевидную для современных исследователей, художник старательно скрывал под маской модернизма. При этом довоенный авангард, лежавший у истоков этого самого модернизма, Хокни порицал за склонность к авторитаризму и пропаганду репрессивной морали. Будучи чрезвычайно закрытым и высокомерным человеком, Хокни одновременно был успешным шоуменом, обязанным своей известностью в том числе очевидно популистскими действиями и заявлениями. Одно из самых интересных и универсальных наблюдений докладчика касалось того, что подобные Хокни хулители истеблишмента, вышедшие из низов и пропагандировавшие левые взгляды, сами в достаточно юном возрасте превращались в своего рода аристократию, задававшую тон в 1950–1960-е годы.

Резкая демократизация общества и общественных институтов, наблюдавшаяся в послевоенные годы на Западе, отмечалась многими выступавшими. Как следствие, на первый план в культуре и в политике выступали в этот период самые неожиданные фигуры, что сулило резкие перемены, в том числе и в художественных установках. Д. О. Краузе (ММСИ) посвятила свой доклад итальянскому скульптору Джакомо Манцу, который, будучи коммунистом и имея весьма неоднозначные отношения с верой, был приглашен для оформления «Врат смерти» в соборе Св. Петра в Риме. (Ил. 2.) Бесцеремонное вторжение элементов современного искусства в освященный веками облик католической святыни стало возможно благодаря дружбе Манцу с «красным папой» Иоанном XXIII. При этом Манцу был желанным гостем и в СССР, куда экспортировал не только свои представления о коммунизме, но и новые принципы обращения с формой и материалом.

Героем доклада Ю. А. Гладкой (МГАХИ) стал американский живописец Ричард Диберкорн. Поклонник Матисса, Диберкорн пришел к созданию прославивших его абстрактных пейзажей через попытку адаптации «матиссовских» принципов живописи к весьма необычному для Европы «материалу»: бескрайним пейзажам Северной Америки, включавшим редкие и от того еще более выразительные «технические» постройки — вокзалы, бензоколонки, пакгаузы и т. д. (Ил. 3.) Надо сказать, что именно в 1950–1960-е годы художники самого разного профиля, причем не только в Америке, но и в Европе, начали процесс эстетического освоения того, что традиционно выходило за рамки художественного восприятия и интерпретации. Отчасти таким образом реализовывался протест послевоенной молодежи против подчеркнуто «парадного» искусства тоталитарных стран, против «гламурной» красоты произведений предвоенного ар-деко, а заодно и против раздражавшего своей «заумностью» искусства довоенного авангарда. В 1950–1960-е годы, в период, метко названный в некоторых странах эпохой «морального беспокойства», внимание художников переключалось с масс на частного человека, а с импозантных декораций бытия или идеальных представлений о мире на то, что этого человека реально окружало в его не слишком-то счастливой и благообразной жизни. В зону внимания деятелей искусства все чаще попадали всяческие «безобразия», от заброшенных индустриальных построек до мусорных куч и изуродованных тел.



1. Дэвид Хокни. *Большой всплеск*. 1967
Холст, акрил. 242,5 × 243,9
Галерея Тейт, Лондон

Пристальное внимание к задворкам существования коррелировало также с культом откровенного высказывания и преклонением перед фактами. Этот культ правды привел к широчайшему распространению в 1960-е годы фото- и кинохроники, а также к появлению такого необычного жанра, как документальная драма, о чем подробно рассказывали в своих докладах театроведы М. Е. Швыдкой (МГУ/ГИТИС), Е. Г. Хайченко (ГИИ) и В. А. Ряполова (ГИИ). Попытка подставить «голый факт» на место произведения искусства, традиционно подвергающего реальный мир некоторой облагораживающей трансформации, была следствием ощущения, которое сформулировал Т. Адорно, сказавший, что «после Освенцима нельзя писать стихов».



2. Джакомо Манцу. *Врата смерти*
1952–1964. Бронза. Фрагмент
Собор Св. Петра, Рим

Помимо желания продемонстрировать жизнь в ее истинном свете и виде деятелями искусства 1960-х годов, похоже, руководила и другая цель. Впервые после полутора столетий разговоров о прекрасном будущем и попыток (часто заканчивавшихся катастрофическими последствиями) это будущее приблизить они во всеуслышание объявили, что хотят жить полной жизнью в настоящем, каким бы ущербным и несовершенным оно ни казалось. Возможно, для того чтобы это самое несовершенное настоящее сделать переносимым, они предприняли попытку эстетически осмыслить его, т. е. обнаружить и явить миру особую красоту всего того, что ранее казалось безобразным или именовалось «мерзостью запустения». Такому принципиально новому взгляду на мир был посвящен в числе прочих



3. Ричард Диберкорн. *Городской пейзаж*
№ 1. 1963. Холст, масло. 153 × 128,3
Музей современного искусства, Сан-Франциско

доклад И. А. Шик (СПбГУ) об «антиэстетических натюрмортах» чешского фотографа Алоиза Ножички. К анализу его работ и творческого метода, превращавшего в поэтичные, изысканные фотокартины фрагменты стихийных свалок, клейкую дорожную грязь, спутанные мотки проволоки и т. д., автор доклада подошла с позиций философской концепции бесформенного Ж. Батая. «В паре» с этим докладом прозвучало сообщение Е. В. Надеждиной (ГИИ) о традициях чешских сюрреалистов, круг которых был тесно связан с кругом Ножички. Чешская сюрреалистическая школа была одной из самых мощных в Европе, и сюрреалистические тенденции давали о себе знать в чешской живописи, графике и фотографии и в послевоенные годы. Однако отчасти в силу внутренних причин, отчасти же в силу новых

политических обстоятельств чешский сюрреализм в 1950–1960-е годы довольно сильно менялся, постепенно теряя как своих адептов, так и свою идеологическую и теоретическую подоплеку.

О том, как традиции довоенного сюрреализма преломились и воплотились в послевоенном искусстве, на конференции рассказывал и Л. А. Наумов (СП СПб). Он посвятил свой чрезвычайно артистично сделанный доклад истории создания фильма «Фильм», сценаристом и до некоторой степени постановщиком которого стал Сэмюэл Беккет. Хотя Беккет всю жизнь мечтал попробовать свои силы в кинематографе, его надежды на яркий результат не оправдались. По мнению Наумова, для аналитика, пытающегося проследить, как литературный замысел претворяется в киноязык, фильм представляет куда больший интерес, чем для обычного зрителя. Возможно, Беккет, в 1969 году достигший зенита своей славы и получивший Нобелевскую премию по литературе, просто не сумел должным образом воплотить свои идеи в незнакомой ему доселе сфере. Или его постигла участь многих представителей «первого авангарда», утративших в новых обстоятельствах «творческую уверенность», а вместе с ней и авторитет среди молодежи.

Незавидной и, увы, довольно типичной в этом смысле была судьба великого театрального реформатора Жана Вилара, освященного и осмеянного во время проведения им же созданного Авиньонского фестиваля в 1968 году. Этому противостоянию театральных реформаторов старого образца и театральных революционеров нового был посвящен доклад Е. А. Дунаевой (ГИИ). В своем докладе о сходном мятеже, устроенном молодыми деятелями театра в «святилище Барда», Стратфорде, А. В. Бартошевич (ГИИ) говорил о корнях подобного разрушительного буйства. Он усмотрел в нем попытку «лечения подпольных страстей искусством» через самообнажение, саморазоблачение и публичное «выкликание собственных разрушительных инстинктов».

Сходную природу имели, как известно, и произведения художников-акционистов, которым посвятил свой доклад «Осмысление бойни: немецкий и австрийский акционизм 1960-х годов» один из самых молодых участников конференции Д. А. Булатов (ГМИИ/ГИИ). При том, что акционизм, по словам Булатова, — это контркультура, ставящая под сомнение все прежние культурные коды и художественные цели, одним из главных своих «врагов» акционисты

объявляли модернистов, с их попытками предложить некий идеальный и «окончательный» алгоритм жизни и творчества. Герои Булатова — Герман Нитч, Фрэнсис Бэкон, Вольф Фостель, Йозеф Бойс, Эрнст Фукс, Рудольф Шварцкоглер и др. — в большинстве случаев были детьми войны, возлагавшими ответственность за величайшую в истории бойню на поколение отцов, часть из которых в этой войне погибла. После денацификации, происходившей сразу после окончания войны в Западной Германии и почти не коснувшейся Австрии, по мнению Булатова, наступил период своеобразной амнезии, когда немцы и австрийцы вольно или невольно пытались придать недавнюю катастрофу забвению. На 1960-е годы пришлась вторая волна процессов против нацистских преступников, а вместе с ней и попытка подросшего поколения «детей войны» разобраться в случившемся и его корнях. Избавление от глубоко запрятанных психологических травм виделось им в публичном обнародовании личного и национального подсознательного, изживание коллективной вины — в коллективном же покаянии. Акционисты стремились вовлечь в свою орбиту огромное количество зрителей-участников и распространить свое художественное влияние на максимальные площади и территории. Работая с обнаженным человеческим телом как с объектом репрессивного подавления и всевозможных насильственных манипуляций (ил. 4), истязая животных или просто покрывая краской все, что попадает на их пути, они демонстративно нарушали не только художественные, но и все мыслимые общественные табу, добиваясь максимальной интенсификации зрительского переживания.

На подобном фоне даже рок-фестивали, которым посвятили свой совместный доклад Ю. В. Доманский и В. М. Голева (РГГУ), кажутся явлением хоть и формально новым, но вполне укладывающимся в традиционные рамки. Не случайно докладчики указывали на связь рок-фестивалей с традиционными для европейской культуры карнавалами. Вполне умеренным или уж во всяком случае куда более «мирным» и менее политизированным на фоне рискованных выходов акционистов выглядит и творчество таких художников-новаторов, как Сезар, Арман, Христо, Ив Кляйн или Жан Тэнгли, искусство которых в своем докладе анализировал М. А. Бусев (ГИИ). Общим для всех перечисленных художников было стремление разрушать привычные границы искусств и представлений о них, вводя в сферу художественного восприятия все новые объекты, наряду



4. Герман Нитч. Акция № 12. 1965
Из проекта Театр оргий и мистерий
Фотодокументация перформанса
© Atelier Hermann Nitsch

с разнообразными созидательными и разрушительными действиями. Так, Христо начал с упаковывания в промасленный холст небольших предметов, а закончил заворачиванием в ткани гигантских построек, а то и фрагментов пейзажа. (Ил. 5.) Арман при скоплении публики крушил и ломал предметы, объявляя произведением искусства результаты своего вандализма, которые фиксировал в качестве музейного экспоната. Понятно, что в условиях, когда все базовые художественные принципы подвергались ревизии, особыми полномочиями наделялись те, кому общество делегировало право



5. Христо упаковывает одну из статуй
в садах виллы Боргезе в Риме. 1963
Фотодокументация акции

объявлять разнообразные объекты искусством, а их создателей — художниками, т. е. кураторы. Роль этой новой категории участников художественного рынка в условиях стремительной коммерциализации искусства в 1960-е годы начала стремительно расти.

Конечно, совсем не все искусство 1960-х отличалось радикализмом и совсем не все художники рвались к тотальному пересмотру художественных принципов или активному участию в социальной и политической жизни. И. В. Лебедева (ГИИ), скажем, рассказывала о художниках-минималистах (Дэвис, Маклафин, Даунинг, Келли,

Олицки, Буш, Альберс, Нолланд, Ньюмен и др.), работавших в самых разных сферах и старавшихся добиться максимальной художественной выразительности минимальными средствами. Будучи творческими наследниками довоенных авангардистов, послевоенные минималисты в меньшей степени были склонны к теоретизированию и претензии на обретение абсолютной истины. По словам докладчика, в минимализме «нет религиозной или любой другой мистической или символической составляющей. Зато в нем есть то, что может быть у каждого человека, — энергетика естественности и простоты». Возможно, именно поэтому стилистика минимализма так быстро усвоилась сферой моды и дизайна. Также, по мнению Лебедевой, минимализм породила эпоха достаточно развитых технологий и высоких скоростей.

Любопытно, как на подобном фоне развивалось творчество одного из классиков довоенного авангарда Жоана Миро, о котором рассказывала К. В. Орлова (ГИИ). К 1960-м он хоть и добился международного признания, перестал вызывать особый интерес у критиков и молодых художников. Отойдя в тень и отказавшись от участия в бурных теоретических дискуссиях, Миро, тем не менее, не утратил страсти к живописи и способности к творческому развитию. Его эволюция в этот период — это эволюция индивидуума, свободного от любых внешних обязательств и выясняющего посредством творчества сугубо личные, а от того особенно значимые и глубокие, отношения с жизнью и смертью.

Как известно, важной особенностью 1960-х годов было когда-то мирное, а когда-то и близкое к конфронтации сосуществование «двух культур» — социалистической и капиталистической. Враждующая и соревнуясь друг с другом, обе политические системы немало времени уделяли формированию собственной идеологии и узнаваемого культурного лица. Однако декларативное противопоставление двух систем вовсе не означало отсутствия сходства между художественными явлениями, бытовавшими на Западе и Востоке.

Как будто предлагая слушателям сравнить реалии художественной жизни, имевшие место по разные стороны железного занавеса, киноведы Н. П. Баландина (ГИИ) и Д. Г. Вирен (ГИИ) рассказывали о специфике «новых волн» в кинематографе Франции и Польши. Из их докладов явствовало, что по обе стороны железного занавеса в центре внимания кинорежиссеров и сценаристов оказался частный

несовершенный человек с его проблемами, метаниями, слабостями и болью. Чаще других главными героями новых кинолент становились молодые люди, ищущие свое собственное место в мире и пытающиеся также свести счеты с прошлым, разобравшись в истории своей семьи и страны. Необходимо также сказать, что Баландина и Вирен организовали в рамках конференции открытый ежевечерний показ представляющих особый интерес, но почти не доступных сегодняшнему зрителю кинофильмов и спектаклей 1960-х годов.

К. Осиньская (Институт славистики Польской АН) расширила представления о польском искусстве 1960-х, рассказав много интересных фактов о работе театральных режиссеров-авангардистов Ю. Шайне и Т. Канторе. Ее доклад, равно как и другие сообщения, посвященные художественной жизни Чехословакии и Польши, лишней раз подтвердили общеизвестный тезис, что «молодые» соцстраны играли роль некоего промежуточного и переходного звена между СССР и странами Западной Европы. При том, что представители соцлагеря вынуждены были в большей или меньшей степени следовать директивам из Москвы, они обладали куда большей свободой, чем их советские собратья. Скажем, в Польше, по свидетельству Осиньской, наличествовала идеологическая цензура, но практически полностью отсутствовала цензура художественная. При этом именно 1950–1960-е годы стали для многих деятелей культуры, представлявших социалистический лагерь, временем не только энтузиазма и иллюзий, но и горького прозрения. Не случайно именно в эти два десятилетия в ГДР, Венгрии и Чехословакии произошли восстания, жестоко подавленные советскими танками.

Если для стран Варшавского договора 1960-е годы характеризовались нарастающей зависимостью от СССР и все большей изоляцией от остального мира, то для советских деятелей культуры контакты с коллегами из ГДР, Венгрии, Польши, Болгарии или Чехословакии стали источником свежего воздуха и новых идей. Впрочем, в хрущевскую эпоху и с Запада в Советский Союз стали проникать кое-какие сведения, моды и настроения. В. Р. Аронов (НИИ РАХ), посвятивший свой доклад становлению советского дизайна, будучи сам активным участником описываемых событий, рассказал, что с 1956 года тиражом в 50 тысяч экземпляров начал выходить крайне популярный в СССР журнал «Америка». На русский язык целиком переводился французский журнал *L'Architecture d'Aujourd'hui* («Архитектура

сегодня»). Любопытно, что особенно насыщенными были связи как раз в сфере дизайна и архитектуры. После объявления Хрущевым войны «излишествам в архитектуре» реформа в этих смежных областях была объявлена делом государственной важности. В 1962 году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики с 10 филиалами в разных городах и республиках СССР, стал издаваться журнал «Искусство и быт», была организована большая выставка предметного дизайна в Манеже. Труды наиболее авторитетных архитекторов и теоретиков, предвестников рациональной архитектуры, были переведены на русский язык. Это, впрочем, как свидетельствовал В. Р. Аронов, не мешало официальным идеологам по-прежнему клеймить отечественных конструктивистов и рационалистов формалистами и обходить вниманием архитектурное наследие 1920–1930-х годов. При этом, по словам Аронова, одним из главных источников знаний о новых веяниях и тенденциях в сфере дизайна была Польша, с которой в 1960-е годы у советских специалистов был налажен постоянный творческий контакт и обмен.

Развитие музыки, в отличие от дизайна, не входило в сферу государственных интересов СССР, и тем не менее, еще один докладчик конференции, музыковед Е. М. Тараканова (ГИИ), утверждает, что в 1960-е годы стало возможным говорить о «синхронизации культурных процессов» и в этой области. Похоже, что очень многие тенденции и процессы, объединенные позднее термином «глобализация», начались именно в 1950–1960-х годах. Вместе с тем очевидно, что по разные стороны железного занавеса культурная ситуация имела ряд очень существенных отличий. В докладе театроведа М. Ю. Давыдовой (журнал «Театр») «Ностальгия по 60-м: о вечно правом в русской культуре» речь шла как раз о глобальной разнице в подходе к творчеству, восприятию жизни и истории в СССР и на Западе. Одним из базовых настроений, перманентно присутствующих в отечественной культуре, автор назвала ностальгию по разным периодам прошлого, включая, кстати, и сегодняшнюю ностальгию по 1960-м. Неизменная тоска по тому или иному отрезку прошлого, который видится утраченным раем, по мнению Давыдовой, затрудняет и замутняет восприятие настоящего, парализует творческую, равно как и гражданскую, волю. Именно наличие ностальгии предопределило, по мнению докладчика, принципиальную разницу в степени радикализации молодежных движений в СССР и на За-

паде. Там студенческие революции 1968 года ставили своей целью тотальное обновление общественных отношений и художественного языка, задав вектор развития и внушив волю к переменам нескольким последующим поколениям деятелей искусства. У нас же благие устремления вязли в бесконечных разговорах, нерешительности, сомнениях, сопровождаясь неизменной оглядкой на прошлое. Конфликт поколений, во многом определивший специфику 1960-х годов в его советском изводе, Давыдова охарактеризовала, как «конфликт “хорошего” консерватизма с “плохим”». Давыдова привела и цифры, указав, что практически в один и тот же момент времени против войны во Вьетнаме в Америке протестовало 400 тысяч человек, тогда как в ответ на ввод советских войск в Чехословакию на Красную площадь вышло только восемь смельчаков с плакатами. Понятно, что разница в количестве протестующих объяснялась в первую очередь запуганностью советских граждан, ведь СССР и в период «оттепели» оставался авторитарным полицейским государством. Другое дело, что люди, включая деятелей культуры, часто не хотели или были не готовы не только протестовать, но и смотреть правде в глаза, ради душевного спокойствия и физического благополучия предпочитая оставаться во власти обмана и самообмана. Именно в этом и состоял главный упрек Давыдовой.

С ней отчасти готов был согласиться Ю. А. Богомолов (ГИИ), сделавший доклад о Михаиле Калатозове и других классиках послевоенного советского кино. Богомолов, однако, упомянул, что в 1960-е годы в советском искусстве шел принципиальный для дальнейшего развития процесс «деколлективизации человека и его сознания». Он утверждал также, что хотя оттепельный энтузиазм питался по преимуществу «энергией заблуждения», само наличие энергии оказывало плодотворное воздействие на культуру.

Не исключено, что прозвучавшие в докладе Давыдовой упреки многими были восприняты достаточно лично. Ведь одной из главных «интриг» конференции стало одновременное участие в ней тех, для кого 1960-е годы стали важной частью личной и профессиональной биографии, тех, кто застал это время ребенком, и, наконец, тех, кто знаком с этой эпохой только по историческим и художественным источникам. Таким образом, столь важное для изучаемой эпохи расслоение и противостояние поколений нашло отражение в структуре конференции, предопределило особую эмоциональность многих

докладов и пылкость споров. Как бы сильно ни отличалась тематика, которой посвятили свои сообщения В. Р. Аронов, А. В. Бартошевич, Ю. А. Богомолов или В. Ф. Колязин (ГИИ), исследовавший ранний этап в творчестве западногерманского режиссера Петера Штайна, их доклады объединяло очень личное отношение к предмету исследования, выдававшее в них заинтересованных наблюдателей, а порой и участников событий.

Хотя нет сомнений, что в подобной ситуации еще труднее избавиться от пресловутой ностальгии, кажется, никто из них не готов был спорить с тем, что художественная жизнь в СССР отличалась от западной куда меньшим радикализмом, разбросом мнений и разнообразием процессов. В то же время между тем, что происходило у нас, и тем, что творилось за железным занавесом, как явствовало из целого ряда докладов, обнаруживаются порой весьма неожиданные связи и параллели. Так, А. А. Курбановский (ГРМ) построил свой остроумный и элегантный доклад на сопоставлении произведений американского поп-арта и советского сурового стиля. Он продемонстрировал изумленным слушателям, что два этих столь не похожих друг на друга явления мало отличаются в выборе героев и трактовке тем, а следовательно, имеют близкую природу. Также достаточно неожиданным оказалось параллельное существование в СССР и на Западе кинетического театра, о котором рассказывала З. Б. Стародубцева (ГЦТМ). Кинетический театр, называемый иногда также кибернетическим, существовал на стыке искусства и науки. Развивая идеи довоенных театральные авангардистов, выведивших на сцену подобия роботов и людей-машин, в 1960-е годы подобный театр еще в большей степени пользовался разнообразными техническими новшествами, вдохновляясь при этом всевозможной космической мифологией. Интересно, что между советскими и западными кинетистами существовали непосредственные связи: гостем театральной студии «Движение», обосновавшейся в Чертанове, в 1971 году был Мишель Рагон.

Из доклада С. И. Савенко (ГИИ), рассказывавшей о французском музыкальном авангарде 1960-х и вкладе в него композитора П. Булеза, слушатели узнали о том, насколько важную роль в музыкальной жизни Парижа того времени играли русские эмигранты первой волны, в том числе П. П. Сувчинский. И наоборот: как явствовало из доклада Е. М. Таракановой (ГИИ), в СССР роль проводника западных достижений в области музыки исполнял Филипп Гершкович, создавший

в Москве полуподпольный филиал Новой венской школы и обучавший всех крупнейших советских композиторов в числе прочего принципам додекафонии. Все эти весьма неожиданные факты подтверждают то, что, несмотря на наличие железного занавеса, между советскими деятелями искусства и их западными коллегами в 1960-е годы существовали интенсивные, пусть часто опосредованные и неочевидные связи.

Большое внимание и даже дополнительный приток слушателей вызвал блок докладов, посвященных архитектуре. Т. Ю. Гнедовская (ГИИ) исследовала формирование двух разных подходов к планированию и проектированию на территории некогда единого, а после войны разделившегося на две части Берлина. Архитекторам Восточного Берлина партийным руководством было вменено в обязанность брать за образец советскую архитектуру, и потому после короткого периода приверженности соцреализму, в середине 1950-х они, вслед за советскими архитекторами, резко сменили курс и начали «борьбу с излишествами». С этого момента по обе стороны Берлинской стены стали возводиться модернистские постройки, имевшие близкую природу и сильно походившие друг на друга. При этом примером для подражания архитекторам Восточного Берлина продолжали служить не постройки их коллег из Западного Берлина, а советские проекты, тогда как советские проектировщики активно изучали опыт застройки Западного Берлина.

Параллелям в застройке Ганзейского квартала в Западном Берлине и экспериментального девятого микрорайона Новых Черемушек был посвящен доклад А. Ю. Бронвицкой (Институт модернизма). Из него явствовало, что советским архитекторам, ранее по приказу партии и правительства противопоставлявшим свое творчество и стиль построек работам западных коллег, теперь было разрешено и даже рекомендовано брать с них пример. Произошло это потому, что при Хрущеве, взявшемся ускоренными методами решать жилищную проблему, архитектура была низведена из сонма искусств в ранг технического занятия. С этого момента советские архитекторы пристально следили за тем, что происходило на западных строительных площадках и быстро перенимали чужой опыт.

То, что в 1960-е годы модернизм оказался самым востребованным архитектурным стилем, объяснялось целым рядом причин. Восстановить его в правах после войны в западных странах казалось

необходимым уже потому, что он был проклят нацистами и окружен ореолом мученичества. Кроме того, ни один другой стиль, имевший хождение в довоенные годы, не был так рационален и не позволял в очень короткие сроки выстроить требуемое количество квадратных (прежде всего жилых) метров из современных, дешевых, легких в производстве материалов. Это со временем понял и Хрущев. Правда, послевоенный модернизм имел ряд существенных отличий от своего довоенного аналога. Главное из них в том, что западные архитекторы, сильно напуганные недавним тоталитарным опытом, отказались от масштабных жизнестроительных замыслов и вселенских амбиций, ограничив свою деятельность решением конкретных практических задач. Тем не менее, в силу того что города требовали немедленного восстановления, а технологии за время войны сильно эволюционировали, экспансия модернизма в послевоенные годы шла очень бурно. В 1960-е годы модернизм воистину стал «интернациональным стилем», однако разочарование в его возможностях и страх перед его дальнейшим безграничным распространением также набирали обороты.

Ж.-Л. Коэн (Нью-Йоркский университет/Принстонский университет) посвятил свой доклад рассказу о трех книгах, внесших, по его мнению, особо важную лепту в развенчание принципов модернизма. Их авторами были три итальянца: Р. Вентури, А. Росси и В. Греготти, издавшие свои теоретические труды в один, 1966-й, год. С этих трудов началось глобальное переосмысление теорий модернизма, а также планомерный критический анализ проектов, осуществленных в его рамках. В полном соответствии с названием книги Вентури «Сложность и противоречия в архитектуре» город перестал восприниматься как некий абстрактный механизм, сводимый к набору элементарных функций и потому подлежащий тотальной рационализации. В своей книге «Архитектура города» Альдо Росси назвал его сложным артефактом, а Витторио Греготти в своей «Территории архитектуры» — местом коллективной памяти. В конце 1960-х не только глобальные утопические замыслы довоенных модернистов, но и интернациональная архитектура в целом стала критиковаться как слишком механистическая и угрожающая уничтожением сложносоставной и многоуровневой среде исторических городов.

Надо сказать, что в контексте докладов прозвучавших на конференции, отход от норм модернизма в архитектуре кажется абсолютно

естественным итогом общекультурных процессов и тенденций, имевших место в 1960-е годы. Как я уже упоминала, в этот период в самых разных сферах искусства отчетливо заметен перенос внимания с глобального и всеобщего на единичное и частное. Не массы, не среднестатистические жители мегаполиса, но отдельные люди с их индивидуальными особенностями, неповторимым опытом и грузом личных воспоминаний интересуют театральные и кинорежиссеров, фотографов и даже модельеров. Унификация ассоциируется с насилием над личностью, небрежность в обработке деталей воспринимается как пренебрежение к среде, которая формирует и окружает частного человека, а потому пользуется особым почетом в 1960-е годы.

Осмелюсь также высказать предположение, что процесс эстетического осмысления того, что ранее считалось безобразным, также подспудно подмывал и подрывал установки модернистов. Как только фотографов и живописцев вместо идеальных белоснежных поверхностей, острых углов или ритмичной игры светотени стали привлекать ржавые потеки на пупырчатых бетонных стенах или зарастающие травой остовы брошенных фабричных построек, еще недавно объявлявшихся архитектурой будущего, разговоры об идеально функционирующих домах и городах оказались полностью бессмысленны. Отныне предстояло жить в настоящем, трезво отдавая себе отчет в недостатках бытия и его бренности, но одновременно научившись наслаждаться пронзительной красотой неизбежного распада. От осознания всеобщей энтропии и тщетности рациональных выкладок до постмодернистских игр и концептуалистских конструкций оставалось всего полшага. Не случайно приближение нового типа художественного мышления и отношений с жизнью констатировала на конференции А. В. Елисеева (СПбГУ) в докладе «Рождение постмодернизма из духа политики (культура ФРГ 1960-х)». А о зарождении постмодернистских тенденций в европейском театре 1960-х годов упоминал театровед В. И. Максимов (РГИСИ). Чтобы войти в этот новый, совсем иной по своему духу период, молодому, безудержному, донельзя политизированному и вместе с тем крайне наивному, неразборчивому и инфантильному художественному сообществу 1960-х требовалось остыть, помудреть и разочароваться. Что и случилось.