

Только тот коммунист истый,
кто мосты к отступлению сжёг.
Довольно шагать, футуристы,
в будущее прыжок!

Владимир МАЯКОВСКИЙ

ОСТАП БЕНДЕР, собирався проникнуть на агитационный паромод "Скрябин", вдохновенно трепался, что оконил Вхутемас. Довольно скоро великого комбинатора и его подручного Кису выкинули за альтернативную трактовку и смелое видение, однако, аббревиатура Вхутемас произвела нужное впечатление, что и позволило охотникам за бриллиантами немного отдохнуть в комфортабельной каюте.

Позже — в "Золотом тёлёнке" — Бендер встретил уже настоящего мастера, да ещё и секретаря изо-коллектива железнодорожных художников — грека Перикла Фемиди, коего полюбила спортивная дева Зося Синицкая. Волнующая беседа происходила в "Учебно-показательном пищевом комбинате ФЗУ при Черноморской академии пространственных искусств". Пространственные искусства — очень толстый (sic!) налёк на Вхутемас, и первые читатели диалоги о "рыцаре, лишённом наследства советской властью" ловили эту иронию.

В ноябре 2020 года исполнилось ровно сто лет Вхутемасу — кунице младых творческих сил, и Музей Москвы отметил событие уникальной экспозицией. Увы, анти-ковидные меры столичного градоначальства оказались столь "глубинно-мудрыми", что культурные учреждения закрылись на долгий срок, а рестораны и торгово-развлекательные вертепы лиху натянули маски с перчатками. В январе 2021 года экспозиция "ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда" вновь заработала и её продлили до 11 апреля.

Первое, что хочется упомянуть, — это креативное, в добром смысле этого слова, оформление проекта. Музей Москвы отличался нетривиальной подачей материала. Пространство играет своеобразную роль гида, уводя по лабиринтам коллективной памяти. Каждый фрагмент выставки — театральная декорация, где мы выступаем, то, как зрители, то, как непосредственные участники. Это напоминает постановку Синей Блаузы, где публика рассматривалась в качестве со-творческой силы. Перегородки и переходы ассоциируются с конструктивистскими буфаториями Всеволода Мейерхольда. Все наименования отчеканены кричащими буквицами в духе Окон РОСТА. Мы в суровых и жарких 1920-х и наблюдаем не лишь предметы, макеты, эскизы, но и грамотно скомпонованные арт-объекты, становящиеся рассказчиками и живыми свидетелями прошлого.

Итак, Вхутемас — родоначальник дизайнерских направлений, принятых во всём мире, упоминаемый в одном ряду с веймарским Bauhaus, однако, наш вуз был многочисленнее и шире — в плане концепций, воззрений, идеалов. Немцы работали над стилем и современной урбанистической формулой; русские вяляли Будущее. Выставочный массив разделён по главам и векам — зритель словно бы читает пьесу о насыщенной жизни постреволюционного десятилетия.

Начало — предыстория Вхутемаса и реформа художественного образования. Затем перемещаемся по факультетам-кабинетам: "Пространство", "Объём", "Графика", "Цвет". Вхутемас — это не одно лишь задорное перечёркивание любого прошлого, но и тонкое следование традиции — достаточно увидеть студенческие работы, в которых нет никакого дилетантизма. Это — серьёзная техника рисунка. Отрицание классических догматов — на уровне официальной эстетики — не означало вышвыривание из программы.

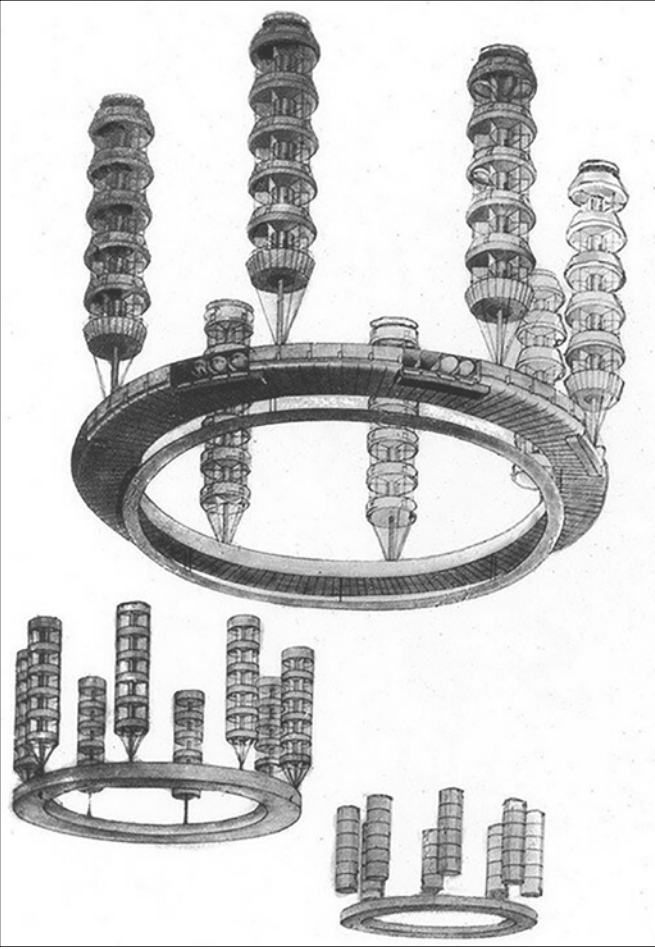
На экспозиции явлен очаровательно-лёгкий портрет девушки, написанный Владимиром Маяковским в 1910-х годах, когда поэт учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ни намёка на футуризм с кубизмом. Пощёчина общественному вкусу? Увольте! Академизм с налётом постимпрессионизма. Здесь же — античные бюсты, знакомые всем, кто посещал "художку" и привыч-

ШКОЛА АВАНГАРДА

К столетию ВХУТЕМАСа

но-скуповатые проекты общественных зданий в неоклассическом духе. И это тоже — работы Вхутемасовцев. Культуртрегеры Прекрасного Далёка имели крепкую основу и, отдав ей должное, могли сбрасывать Венеру с парохода современности.

Даже такой упырь, как Лев Троцкий писал — правда, о словесности: "Рабочему классу не нужно и невозможно порывать с литературной традицией, ибо он вовсе не в тисках её. Он не знает старой литературы, ему нужно только приобщиться к ней, ему нужно только овладеть ещё Пушкиным, впитать его в себя". Это применимо и к ваянию, зодчеству, оформлению книг. Кстати, на выставке значительное место отведено книжной графике и деятельности Владимира Фаворского, который преподавал во Вхутемасе и был ректором с 1923 по 1926 год.



«Летающий город» Георгия Крутикова, 1929 г.

Вместе с тем, происходили беспрестанные диспуты — новаторы дискутировали с "отцами"-ретроградами, сколачивали группы, выходили из них со скандалом, высмеивали оппонентов на страницах газет. Перед нами — графика "бузотёров" Владимира и Георгия Стенбергов, их манифесты и лозунги, а заодно — фотокарточка, где они до смешного напоминают своего кумира — Володю Маяковского. Через пару лет Стенберги прославятся плакатами и афишами — их до сих пор изучают в художественно-дизайнерских вузах всего мира.

Двигаемся дальше! Фотографии Александра Родченко с его узнаваемыми "ракурсами" — пионеры, Шуховская башня, детали станков, жена Варвара и прочие занимательные объекты. Тут же — его графические работы и коллажи. "Профессором Вхутемаса был выбран в 1920 году, пошёл на металлообрабатывающий факультет, был его деканом и профессором до ликвидации Вхутемаса. Поставил задачу выпустить конструктора для нашей промышленности по художественно-технической обработке металла — вплоть до внутреннего оборудования автомобиля и аэроплана, конструктора-художника с творческой инициативой и технически подкованного", — напишет Родченко в своей автобиографии.

В 1920-х изделия и предметы становятся полноценными произведениями искусства. Заводская штамповка равна шедевру живописи. Она оценивается выше, нежели природная гармония, которая отныне рассматривается как хаотическая игра случайностей. "На даче в Пушкино хожу и смотрю природу: тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива... Всё случайно и неорганизованно, и фотографию не с чего снять, неинтересно. Вот еще сосны ничего, длинные, голые, почти телеграфные столбы. Да муравьи живут вроде людей...". — констатирует всё тот же Александр Родченко. Поэтому во Вхутемасе готовили не только архитекторов и живописцев, но и создателей вещицы — слово "вещь" в 1920-х трактуется широко. Маяковский выдал: "Время — вещь необычайно длинная". Вещь — время, пространство, реальность и — точка сборки. Представлены керамические изделия преподавателей и учеников Вхутемаса в характерном супрематическом стиле.

Борьба с барскими розочками и буржуйско-респектабельной клетчаткой породила особый формат текстильного рисунка — летящие куда-то локомотивы, романтические ЛЭПы, фигурки атлетов и гребцов, шестёрёнки да радиомачты. Эскизы, при всей их революционно-юношеской наивности, выглядят хороший вкус авторов и затверженное чувство ритма. На выставочных стендах — агитационные ситцы с тракторами и дирижаблями, а также геометрические "обманки", создающие оптические иллюзии. В те годы часто рассуждали о влиянии цвета и объёма на психику, а потому на всех уровнях велись эксперименты с формой. Тканевый орнамент — самая благодатная почва для таких исследований. На стендах — рисунки Любви Поповой и Варвары Степановой — этих amazонок русского авангарда; образчики тканей, фотографии готовых платёв.

Акцент сделан на архитектуру — она мыслилась, как "машина для жилья" — по определению Ле Корбюзье, да и вообще зодчество 1920-х будто бы "подражало" техническому проектированию. Дома-коммуны, рабочие клубы, павильоны — всё имело очертания гигантских механизмов, работающих днём и ночью. Прежде чем касаться архитектуры, студент постигал курс "Пространство", где именитый Николай Ладовский учил видеть форму ещё до того, как она будет вычерчена.

Ладовский штудировал психологию, пытаясь приложить её законы к математически-точной эстетике градостроительства. Он утверждал, что психологическое восприятие здания и тем паче целого квартала не менее важно, чем утилитарные параметры. К 1929 году вхутемасовец Николай Травин — выпускник Ладовского — спроектирует Хауско-Шаболовский жилмассив — один из знаковых шедевров московской архитектуры. Этот квартал по-разному "чувствуется" если смотреть на него с противоположных точек, а дома раскрываются вам навстречу, как увлекательные книги.

Вот — макеты объёмно-пространственных композиций, которые делались учениками Ладовского из картона, проволоки, дерева. На выставке — их копии, разумеется. Поначалу они кажутся абстрактным нагромождением геометрических тел, но следом наступает понимание. Ладовский ставил трудные задачи — изобразить вес, тяжесть или наоборот — лёгкость, динамику или статику. В этих странных штуках — прообразы будущих зданий.

Посетители экспозиции также узнают, что в стане авангардистов не было согласия — конструктивисты, руководимые братьями Весниными и рационалисты под эгидой Николая Ладовского конфликтовали, выдвигая свои теории. То есть антагонизм "классиков" с "новаторами" усиливался ещё и внутри-групповыми склоками. Примечательно, что по факту выиграла конструктивисты — их поминуют, как базовое течение русского авангарда, тогда как рационалистов отодвигают в тень. Ирония судьбы заключается в том, что безграмотные журналисты ХХI века сваливают всё в единую кучу и "объезжают" конструктивизмом даже Ладовского.

Судьба этого мастера драматична. Опережающий время (так, в амбициозном проекте Новой Москвы явноственно прослеживается "параболо Ладовского") он в 1930-х пытался прировняться к победившей неоклассической линии, но до конца так и не сумел. Тем не менее, он одержал две крупные победы — именно Ладовский создал наземный вестибюль метро "Красные ворота" с его мистически-затягивающим порталом и лаконичный перрон станции "Дзержинская". Но ему было неуютно в прокустовом ложе сталинского Grand maniere, Большого стиля — среди "возрождённых" балюстрад, портиков и каменных рогов изобилия. Его не травили — он просто не вписался. Архитектор незаметно умер осенью 1941 года.

Наиболее парадоксальным выглядит проект рационалиста Георгия Крутикова "Летающий город". Гениальный фантазёр замыслил серию "летающих городов" и "домов-коммун в стратосфере". Автор предлагал оставить землю для труда и досуга, а жильё перенести в наземные поселения, зафиксированные высоко в пространстве. По сути, летающий город нигде не летел, он стоял на месте, а летать пришлось бы самим обитателям чудо-поселений — в специальной кабине-капсуле. Идея нахальная. Разразилась полемика, перешедшая в газетную шумиху — "летуна" Крутикова яро обсуждали и специалисты, и репортёры, иронично окрестившие его "Советским Жюль Верном". Футуристические мечты и упования на умную машину сталкивались с технологическим бессилием эпохи. Интересно, что, "повзрослев", Георгий Крутиков обратился к иной тематике — сохранению храмовой старины, которую он полагал одним из важнейших символов русской идентичности. Искавший небо нашёл его.

Особый раздел выставки посвящён расформированию Вхутемаса и судьбам его "птёнов" — делается упор на изничтожении свежих идей в начале 1930-х и превращении художественного образования в академически выстроенную систему. Как бы там ни было, выпускники "свободных мастерских" по большей части нашли себя в искусстве (равно как искусство — в себе), и недолгая история Вхутемаса вписана златыми буквами в биографию Русского Мира. Прыжок в будущее состоялся!

Галина ИВАНКИНА

ПРИКОСНУТЬСЯ К МОНУМЕНТУ

Большой стиль для «городских варваров»

ПОСЛЕДНИЕ ДВА ГОДА ознаменовались несколькими общероссийскими "хайпами" на темы монументальной и скульптурные. Эти "хайпы" весьма симптоматичны и не столь пусты, как многим кажется.

Во-первых, монументальное искусство, кто бы что ни говорил, остаётся крайне актуальным, будоражащим умы, подвигающим людей на производство мнений и даже на поступки. Вроде бы старый "оффлайн-вид" жанр очень хорошо чувствует себя в "диджитальную" эпоху.

Во-вторых, можно констатировать странный парадокс — монументальное искусство остаётся крайне актуальным, но у нас ему всё больше разучиваются. Некоторые эксперты уже бьют тревогу: совсем скоро монументы будут просто некому создавать. Продолжает длиться инерция контемпорари-варварства в искусстве, бесплодного и бесплодного.

Конечно же, это весьма показательный симптом. Действительно, в нашей стране на наших глазах буквально утрачивается способность к монументальному, особенно скульптурному творчеству. А широкой публике монументальное является только в

формате "хайпа", новости, происшествия, провоцирующего отрицание.

Просто необходимо диагностировать пришествие к нам, к соцсетевой публике уж точно, новой эстетики — эстетики руин, эдакой эстетизации нового варварства, эстетики, отвлекающей нас от действительно актуального. Через так и не располитизированный урбанизм. А нужно признать, что нашему интеллектуальному классу так и не хватило ума располитизировать, обезвредить всю эту "урбанину". Нас научили обживать руины империй и государств посредством мудрости, но и простой, как три копейки, джентрификации. Ещё не всё урбанизировано, но эстетика обживания следов более развитых цивилизаций появилась. И потребитель, и даже ценитель этой эстетики тоже появились. Он уже может весьма эстетично сущить бёлье на развалах Коллизей, а также обраться Агору в милый и уютный городок с аккуратными градами, на которых будут произрастать всяческие полезные для долгой, но пустой жизни овощи. Овощи для овощей.

Подобно тому, как попавший в руки нечистоплотных геополитиков эколо-

гизм, экологический фундаментализм, стал тиромозом для экономического и социального развития значительной части человечества, современный, не располитизированный, не перекодированный, не обезвреженный урбанизм стал препеной для любых ростков Большого стиля, как на Западе, так и в других частях современного мира. В больших и малых городах институционализируется сама невозможность Большого стиля, торжествующей и триумфального рыка успешного государства, империи, или какой-то другой людской суперструктуры. Любая попытка такого рыка или даже писка будет встречать противодействие в стремительно варваризирующей городской среде, которая уже всё больше и больше населяется эдаким реферирующим варваром, плохо образованным, но начитавшимся неких идиотских правильных книжек, или насмотревшимся скучных и поверхностных видеопеэций, или наслушавшимся каких-то странных подкастов. Но самое главное — у реферирующего варвара есть убеждённые и неутомимые поводыри.

Этот реферирующий варвар, с одной стороны, вроде бы постоянно по делу и без дела, эмоционирует и чувствует, упражняется в эмоциональной атлетике. Но это какая-то меленькая чувствительность бабёнки из пошлого полусвета, каких можно во множестве встретить в старых романах. Сегодняшний реферирующий варвар пуглив. Он не хочет, чтобы его грузили. Он вроде бы чего-то полочет о смысле, но к потреблению смысла как раз и не готов. "На понтах", "на стиле", "на позитиве", "на ЗОЖе": сегодняшний реферирующий варвар — это такой активный и подвижный невротик, крутящий педали вполотноже-ра, на котором он отправляется в длинный велопробег за счастьем.

Он не готов к созерцанию знаков торжества и победы. Реферирующий варвар не принимает ничего, в чём он не принял участие. Он не признаёт право на существование того, что он не потрогал руками, не почувствовал небольшой копеечкой в освоении. Именно поэтому городскому реферирующему варвару не понравились монумент подо Ржевом, хотя он и был сделан именно по знакомым для городских креаклов законам. Мне Ржевский монумент очень нравится, и я могу распознать его визуальное геном. Соткан он как раз по законам креативности, в него вшит очень простой, но характерный креативный спецэффект. Советский монументализм строился по совершенно иным законам.

Быше описан некий идеальный реферирующий варвар. Он так задуман. И некоторые подобные особи встречаются в наших городах. Их даже становится всё больше. Но реальность оказывается сложнее. И нельзя не признать, что всё-таки, несмотря ни на что, в нашем, туземном новороздённом реферирующем городском варваре живёт генетическая память о советском Большом стиле.

Наверное, можно говорить о некоем монументальном подсознательном и даже коллективном монументальном бессознательном, которое обозначает некую нашу монументальную недостаточность. Именно поэтому широкая соцсетевая публика не приняла сложносочинённого Есенина и жуткую нововоронежскую Алёнку, а также эскиз горельефа на екатеринбургской Плотинке. Всё-таки мы живём в переполненном монументальными объектами пространстве. И прежде всего — это советский монументализм. А советский монументализм большей частью столь значителен и столь искусен, что он умудряется покорять даже сегодняшних молодых. Я видел это своими глазами множество раз. Нас окончательно перекодировать всё-таки не удалось и не удастся. И именно сегодня столь очевидна недостаточность нового стиля. Но Большой стиль не случится сам собой. Нужно помочь этому процессу.

Безусловно, Большой стиль невозможен в государстве без идеологии. Но в одежде Большого стиля вполне возможно одеть даже ощущение его острой недостаточности. Монументализм способен выдавать даже предчувствие Большого стиля. Советский опыт показал, сколь величественной может быть даже лаборатория Большого стиля. Скорее всего неверна следующая художническая позиция — сварганьте нам идеологию, а мы найдём для неё визуальную транскрипцию. Так это не работает.

Такими лабораторными площадками могут стать фестивали. Чем-то подобным начал заниматься фестиваль уличного искусства "Стенография" в Екатеринбурге.

В нашем языке, кажется, начинает возрождаться способность к пафосу. Наши времена уже выдают интересные примеры новой героики. Мы уже видим масштабы и величину угроз. Мы уже понимаем новую политэкономию чувствования и символического потребления монументального сегодняшним горожанином.

Ну и самое главное — клиент уже почти созрел. Соинженеры нового городского варварства, возможно, упустили одну черту или примету бытования монументального искусства. Успехи на ниве варваро-образования и варваризации порождают нового потребителя монументального искусства. Варвар очень восприимчив к хоршему монументализму. Варвар — ценитель огромного, значительного, подавляющего, торжественного.

У меня складывается ощущение, что всем творцам, которые ещё что-то умеют, сегодня нужно быть на низком старте. Пока сегодняшнего нео-варвара не загнали окончательно в онлайн-вару матрицу, пока некоторые из них ещё выходят на улицу, с ними можно работать. Пневмо-либерализм построить не удалось. Слишком много в нём трещинок, а значит можно и нужно работать. И пора приниматься за работу.

Евгений ФАТЕЕВ



АНДРОГИНЕССА

Необыкновенная Тильда Сунттон

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СЛАВЫ рыжей шотландки Тильды Сунттон превратили её в контркультурное божество, вне-возрастной и внегендерный символ созидательной инаковости. С внешностью универсальной модели, позволяющей реализовать любые фантазмагорические задумки, и шлейфом смелых экспериментов за спиной она уже на рубеже веков оказалась востребована и кинорежиссёрами больших бюджетов — не только дослужившимся до Голливуда соотечественником Дэнни Бойлом, но и Камероном Кроу и ультрамодным тогда Спайком Джонзи.

В истории кино встречались артисты, чей жизненный и творческий опыт или врождённая мудрость и так позволяли им блистать в любом произведении, независимо от его общего художественного уровня. Но Сунттон не Лино Вентура, не Тисю Рю и не Харри Дин Стэнтон. И утверждаю, что "Тильда всегда хороша, в каком угодно фильме", она скорее всего будет в той же степени мила в видеоклипе, фэшн-журнале или на рекламном щите. Вышедшая из среды современного искусства, где девять муз водят бесконечный хоровод, Тильда Сунттон действительно уместна в фильмах своего первооткрывателя и наставника, британского режиссёра-авангардиста Дерекса Джармена (1942-1994). Другой пример максимально полного использования как андрогинной фактуры, так и актёрских возможностей Сунттон, — "Орландо" (1992), экранизация одноимённого романа Вирджинии Вулф и лучший фильм англичанки Салли Поттер.

Последующие коллаборации актрисы свидетельствуют о творческом поиске и желании играть по своим правилам. Но ни Робер Лепах, ни Бела Тарр, ни Норман Джисон не оказались способны разгадать её и настроить в унисон с общим механизмом, что результатом стало выдающееся произведение. В фильмах братьев Коэн, Пон Джун-Хо и корпорации Marvel участие Сунттон несёт украшательную функцию. У Уэса Андерсона она просто часть общего паноптикума. Под руководством побителя издеватель над классикой Гуаданьино — превращается в нечто клёкое, бесформенное и отвратительно претенциозное. Легенда американского инди-синема Джим Джармуш использует её более сложно, но и у него из четырёх фильмов только в одном она предстаёт незаменимой деталью, в других — скорее чужеродным элементом.

В 2007 году индустрия предприняла главную попытку апроприации уникальной артистки — за роль второго плана в забытом ныне фильме "Майкл Клейтон" (кино 2000-х устарело стремительно, чем кино какого-либо другого десятилетия) Американская Киноакадемия вручила ей премию "Оскар". Мертворождённый разоблачительный опус, пафос которого позаимствовал из "параноидальных" триллеров 70-х, выглядит сенсом самолюбования исполнителя главной роли Джорджа Клуни — хотя режиссёр здесь не он, а успешный сценарист Тони Гил-

рой. Роль Сунттон заключается в том, чтобы показать: за каждым убийством, совершаемым могущественными корпорациями, стоит решение конкретного человека, и это может быть не типичный злодей в дорогом костюме с сигарой в зубах, а вполне даже не самая уверенная в себе деловая женщина в потной белой блузке. Сунттон пластична и чужда психологизму. Короткий монтаж жирно выделяет хайлайты её оргазмы.

В своём нынешнем статусе Тильда Сунттон как будто может позволить себе что угодно. Красивая, шестидесятилетняя, она вместе с дочерью снимается у своей ровесницы и давней знакомой Джоканьи Хогг; озвучивает документальное и экспериментальное кино; летит в Колумбию, чтобы поработать с тайским гением Аничантоном Верасетакуллом. Сёмки у Педру Альмодовара, до этого момента ставившего только на испанском языке, стали осуществлением ещё одной давней мечты.

В получасовом "Человеческом голосе" основным действием становится монолог героини, раскрывающейся в телефонном разговоре с оставшимся её возлюбленным. Вроде бы великопленная возможность для сольного выхода вяжется в рефлексивный режиссуре Альмодовара, пытающегося не то вывести на новый уровень, не то подытожить свои долгоиграющие темы. И не находящего верной интонации.

Поставленная по мотивам ("freely based", указано в титрах) знаменитой монопоэсы Жана Кокто, лента претендует на актуализацию творческой задумки великого француза. Но когда героиня покупает в хозяйственном магазине топор, кажется, что над смыслами Кокто решил поглумиться русский писатель Владимир Сорокин. В прилагающемся к фильму онлайн-интервью режиссёр и актриса наперебейно твердят, что в их версиях найдён выход, которого не было у женщины за гранью нервного срыва в конце 1920-х годов. Но проблема в том, что, уйдя от пронизывающего оригинал отчаяния, они не смогли войти в резонанс с новым временем.

В преувеличенно яркий, а в этот раз ещё и нарочито искусственный мир Альмодовара — для полного отстранения квартиры преобразуется в декорацию квартиры в съёмочном павильоне — помещены человек и собака. По замыслу испанского постановщика им, вероятно, предстоит освоиться от "пластмассового мира" деструктивных отношений, сбросить его патриархального пёвта. Но Сунттон — икона не феминизма, а небинарности. В неё, оказавшуюся в представленной ситуации, не верится ни в начале картины, ни в финале.

По одной из трактовок пьесы, у героини психическое расстройство, и на другом конце провода на самом деле никого нет. В исполнении Тильды Сунттон гораздо сложнее предположить, что там в принципе кто-то может быть. Человеческий голос звучит в пустоту.

Константин ЧАЛЫЙ

НАСТАЛА ПОРА МЕНЯТЬ МИР!

Манифест XXIX международного архитектурного фестиваля «Зодчество»

МЫ ЖИВЁМ в мире диктата информации и утраченных знаний.

Главные черты современной культурной матрицы — тотальное засилье отрицания.

Мы стремительно утрачиваем среду, которая представляла бы нам самим и миру наше пространство. Отсюда — огромные проблемы с его культурным, визуальным и материальным освоением.

Это не может не беспокоить нас, живущих в стране с обширными территориями, богатейшей историей и древнейшей культурой, где жизненно необходимы визуальные каноны и визуальная артикуляция этого национального богатства. Попытки в одиночку вернуть архитектуре статус главного драйвера нации обречены. Путь преодоления — в удержании и укреплении интеллектуального каркаса России, который целиком и полностью

создаётся в наших регионах. Поэтому главная ценность фестиваля "Зодчество" — именно широкое единовременное представительство архитектурного пространства страны.

Мы должны чётко сознать, что зодчество — не просто искусство, это культурный код цивилизации, по которому прочитывается история. От многих народов не осталось ничего, что напоминало бы об их существовании и служило бы свидетельством их пребывания на земле. Музеи, архивы, сама архитектура — это те носители Истины, тот ресурс для будущего, который перейдёт грядущим поколениям, как совокупный опыт человечества.

Испытание временем может выдержать только Истина. Быть фундаментом и связывать реальность с завтрашним днём может только архитектура. Так, истина

рождается в соревновании идей и заявляет о себе языком таланта.

В этом году мир отмечает 60-летие первого полёта человека в космос, грандиозный рынок в развитии мировой цивилизации. Новое откровение Истины, предьявленное великими русскими мыслителями: Циолковским, Вернадским и их последователями.

Архитектура — именно та область знания, где пространство и время подвластны человеку, его воле, энергии, опыту, чувству. Где Истина, как ей и положено, кроется в адекватном отражении образа будущего мастером, архитектором — Зодчим.

Не стоит объяснять мир, настала пора менять его, конструируя действительность!

Алексей КОМОВ,
куратор фестиваля "Зодчество"