

10 22 – 28 июня 2000 г.

Культура, 2000. – 22–28 июня. – С. 10

Художник должен уметь все

Фирменный знак Зураба Церетели

В 1964 году произошло чудо: Зураб Церетели не только ступил через чур – преступил черту “железного занавеса”, но и попал со своими картинами в мастерскую Пабло Пикассо: “У этого молодого художника хорошее начало. Он глубоко чувствует цвет, обобщает форму. Мне кажется, он будет великим живописцем. Хорошие традиции пережил, но не от Пиромани, творчество которого помогло мне, когда я сам был молодым художником”.

Пицунда. Рекреационный комплекс

Зураб Церетели родился в 1934 году. В семье своего дяди – художника Георгия Никарадзе – он получил первые уроки рисования и живописи. В качестве “живых учителей” он еще застал в родном Тбилиси “парикан-авангардистов” 10–20-х годов: Давида Какабадзе, Ладю Гудашвили, Елену Ахведиадзе, скульптора Якова Николадзе – ученика Родена. Его учили русские профессора Шуаев, Шарлемань, Лансер, сбегавшие от Сталина на Кавказ.

В 1950 году Георгий Никарадзе устроил в своей мастерской – совсем еще юному художнику первую выставку. От нее Зураб Церетели и ведет отсчет длинной уже череде лет своего творчества. После окончания в 1958 году Тбилисской академии художеств начались многочисленные труды художника-монументалиста Зураба Церетели. И первым его большим объектом была Пицунда.

В СССР 60-х годов, в социокультурной ситуации “оттепели” и обновления жизни, потребовался особый тип художника – художника-полипрофессионала. Который, соединяя бы в одном лице одновременно: живописца и живописца, скульптора и нового тогда профессионала-дизайнера, ландшафтного и предметного архитектора. И, самое главное, этот художник-полипрофессионал должен быть еще и организатором-руководителем художественной артели, суметь воедино свести деятельность различных специалистов, согласованно и дружно работающих в единой художественной артели.

Став главным художником строящегося рекреационного комплекса Пицунды, Зураб Церетели сумел собрать вокруг себя талантливых мастеров. Так, в единство ландшафтно-архитектурной композиции Пицунды вошли монументальная живопись Н.Игнатова, декоративная стенка Э.Бердзенишвили, скульптура М.Бердзенишвили, Г.Очаури, Г.Каладзе, А.Медведишвили, малые формы В.Орбеладзе, барельефы А.Ратиани, чеканка В.Кокшавили и А.Горгадзе, панно О.Кочакидзе, А.Славинского, И.Чивадзе, эмблемы Э.Амашукели, Г.Аджиашивили, резба по дереву, отливки из бронзы, керамика других художников. И, наконец, в комплекс Пицунды вошли значимые и скульптурные работы самого Зураба Церетели.

Ему повезло: еще в 1964 году во Франции по арте первой союзной поездки за границу он встретился с Пикассо и Шагалом. В мастерской Шагала ему довела даже поработать. “Во Франции я понял: художник может делать все – и скульптуру, и фарфор, и витраж, и мозаику. Я видел, как Шагал создает витражи, как Пикассо занимается не только живописью, но и литым, и росписью по фарфору, и керамикой. Я вернулся оттуда готовым к работе и начал изучать мозаику, витражи”.

Ландшафт черноморского мыса Пицунда с его реликтовой сосной на фоне живописных гор Западного Кавказа сам по себе является произведением высокого искусства. Помимо природной красоты, Пицунда несет в себе еще и историческое значение: здесь легендарный Колхиды с ее золотым руном, кораблем “Арго”, аргонавтами, мореплавателем Ясоном, трагической Медеи.

Основные работы коллектива художников, объединенных темой любви к древнегреческой культуре и благодаря глубокому знанию этой культуры вышедших целостностью умной культурно-исторической композиции монументального комплекса, работы, выполненные в различных видах, жанрах, материалах и техниках искусства, объединены в три группы: элементы природного ландшафта, элементы сооружений, художественные работы в интерьерах и “самостоятельные” объекты как элементы ансамбля.

Композиция из трех живописно-пластических объектов Зураба Церетели была его первым прорывом в эстетике постмодернизма. Центральный из объектов, опять же с эстетической целью – скажем теперь прямо: с целью обмана цензуры – названный “Спутник”, есть первый открыто демонстрируемый в СССР шедевр абстракционизма. На фоне темно-зеленой сочной абстракции – бело-синие-желто-красные картины “Спутник” не только очевидны, но и выходящий.

Тут же, в мозаичном объекте “Древо жизни”, Зураб Церетели впервые обратился к этому символу и архетипу, который будет сопровождать его всю творческую жизнь (по представлениям древних народов, “древо жизни” обладало сверхъестественными свойствами: оно было источником плодородия, мудрости, знания всех тайн и, что важнее всего, источником бессмертия).

Линию абстракционизма в мозаике Зураб Церетели продолжил в оформлении интерьера – мозаичной композиции “Хазарский корень”. “Охота” – грузинский орнамент. Вкупе с мозаикой на плетне они задали важную “сквозную тему” в полистилистике живописно-пластического решения ансамбля

Пицунды. Ибо наряду с абстракционистским и символистским подходами, главный художник проекта задавал и другие образцы стилизации. В духе сюрреалистической условности закодированы пластические образы из старинных преданий и легенд – патинированного иссиня-черного горельефа (чеканка в металле) на золотистом камне фронтона административного здания. Инсталляция из предметов корабельного обихода – якорей, канатов и т.п. – построил Зураб Церетели у Морского вокзала: это первая публично демонстрируемая инсталляция в СССР. Рядом с гостиничным корпусом “Маяк” он сохранил старый маяк, давая утративший свои прямые функции, но стилистически выделяющийся по принципу контраста среди современной архитектуры зданий своей ажурно-металлической башней – тоже своего рода инсталляцией.

Таким образом, уже в 1967 году – “переломном” году своего творческого пути – Зураб Церетели предстал, свободно работая не только в разных видах и жанрах искусства, но и в разных материалах и технологиях, как художник-полипрофессионал и художник-организатор. Итоговое произведение артели художников – ансамбль рекреационной зоны Пицунды – явился взору и мысли как совершенный образец самоопределяющегося в СССР постмодернизма. И главной в постмодернизме Зураба Церетели становится третья позиция – художника-полистилиста. Художник теперь обязан одновременно и одинаково уметь работать в любых исторических значимых стилистических: от романского стиля до русского модерна, от “больших стилей” до народных (фольклора), от элитарных – до стилей так называемой “массовой культуры”.

Отныне и на долгие годы Зураб Церетели – внутри цеха художников – занял место идеолога и лидера постмодернизма. Триединство: художника-полипрофессионала – художника-полистилиста – художника-руководителя артели, впервые сформировавшееся в работе над ансамблем Пицунды, стало его фирменным знаком. А в стране, тогда еще называвшейся СССР, он занял место “монументалиста номер один”. Место, которое Зураб Церетели твердо удерживает до сих пор.

Адлер. Детский городок

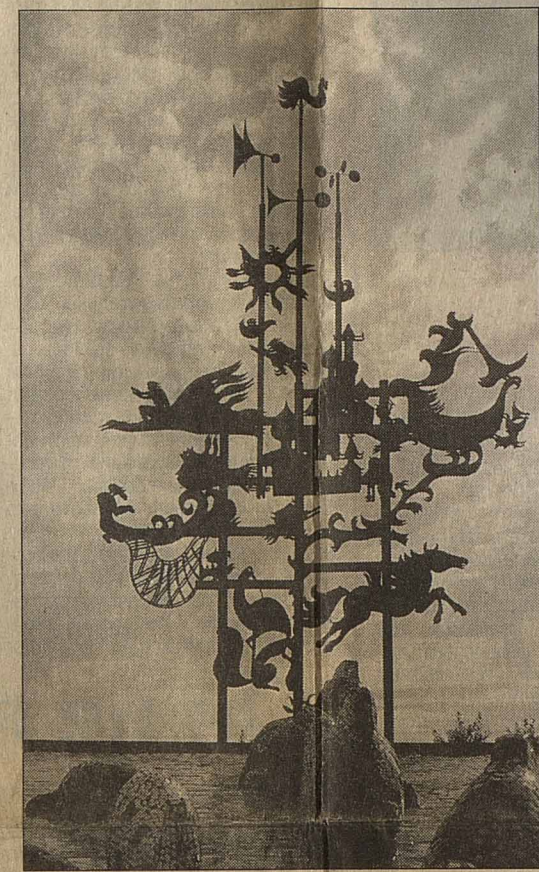
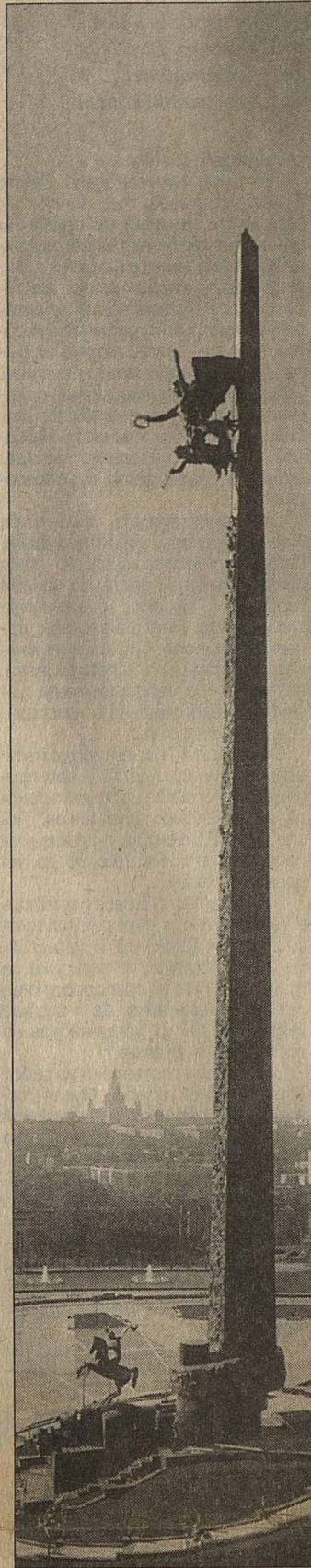
Художественный ансамбль в Адлере – любимое детище Зураба Церетели. Второе после Пицунды. Хотя в период между этими работами он создал несколько запоминающихся монументальных произведений: фонтан “Древо жизни” в Тбилиси в технике мозаичного рельефа; фасад Дворца профсоюз (1968), фасад Автовокзала (1972), стелу водопода в Парке Победы (1972) и др.

Но проектировать и строить ансамбль в Адлере пришлось принципиально иначе, чем Пицунду. До Адлера все свои арт-объекты художник возводил одновременно и вместе с архитектурным строительством – они с архитектором дружно проектировали сооружение “с нуля”, на пустом месте. Санаторный городок Адлера был уже окончательно построен, когда Зураб Церетели пришел туда со своей артелью. Ему впервые приходилось встраивать “свое” в уже готовую “чужую” застройку, то есть создавать новую среду. Средовой подход в архитектуре тогда еще только начал входить в моду.

Зураб Церетели создал “самостоятельный” уже наличествующей застройке “искусственный ландшафт”, увязавший свои постройки и объекты с этой застройкой, в благоустройстве этой территории. Художник предложил новый подход к пластическим, фактурным и цветовым решениям. Скульптура озорная и абстрактная, осязаемая мозаика крупной скульптуры – рельефы, витражи, в скульптуре – полиуретан, полиуретан, использованные как зеркала и увеличивающие стекла.

Открытое пространство между пятидесятиэтажными корпусами и расположенными четырехэтажными распланированными на территории пансионатов он разделил на две зоны декоративно-функциональных сооружений – “Бассейн” и “Коралл”. Они представляли собой законченные микроансамбли, каждый из которых обладал своим набором художественных элементов, тяготеющих к своим композиционным центрам. Весь комплекс скульптурной мозаики входил в систему проектируемого парка. Когда поднялась зяблень, скульптуры органично “вросли в землю”, как яркие цветы на лужайках.

Великого монументалиста XX века Давида Альфаро Сикейроса мозаичные стены в Багеби и монументальный ансамбль Адлера, который он посетил в 1973 году, понастоящему поразили: “От своего имени и от имени художников-монументалистов Мексики я поздравляю Зураба Церетели с художественными достоинствами выполненными им работ. С большой пластической силой и творческой фантазией Зураб Церетели постигает технику настенной росписи. Я утверждаю, что он вошел в необычные просторы искусства будущего, искусства, сочетающего скульптуру и живопись. Творчество Зураба Церетели вышло из национальных рамок и приобретает международное значение”.



Монумент Победы на Поклонной горе (Москва)

Административное здание курорта (Пицунда)

Декоративный флюгер (Адлер)

Монумент “Счастье народа” (Тбилиси)

Брокпорт (США). “Счастье детям всего мира”

Так начали складываться в работах Зураба Церетели концепция монументального ансамбля и ее практическое воплощение. Теперь мы видим, что востроенный в природной и городской среде монументальный ансамбль является одновременно и живописным произведением, и скульптурой, и инсталляцией, и дизайн-объектом, и функциональным (архитектурным) сооружением. “Церетели – художник-современный, работающий в тесной связи с архитекторами, и в этом одна из причин его творческого успеха, широкая масштабность и перспективность его творчества. Сын, изобразительного искусства и архитектуры – это будущее нашего искусства”, – в панда Сикейрос поддержал тогда молодого монументалиста и российский скульптор Сергей Коненков.

Концепция монументального ансамбля Зураб Церетели продолжал развивать не только в стилистическом, но и в тематическом, жанровом, материально-техническом и технологическом аспектах. После всеозоного, а затем и мирового успеха своих мозаик и витражей он придает различным материалам и технологиям работ особое значение, постоянно расширяя свой диапазон. Он, например, работает в возрожденных им техниках пероратодной, вымачивой и других типов эмалей. В грузинской, армянской, древнерусской эмале сколько было цветов? Всего шесть. А у меня – 78! – говорит Зураб Церетели. Одновременно он совершенствует технологию новых материалов старой мозаики и витражей, использует мозаики в рельефе и в круглой скульптуре. Он работает в “стеклянной” скульптуре и архитектуре – “Хрустальная часовая”, в дереве, в выколоченной и чеканке по металлу, в особых технологиях паяния и сварки металла, литые и многие другие технологии и специальные материалы. Художник-полипрофессионал Зураб Церетели имеет в своей мастерской в Багеби (Тбилиси) более сотни авторских патентов на открытия и изобретения.

В 1973 году Зураб Церетели становится главным художником МИДА. Это открыло ему дорогу на Запад – уже в режиме систематических работ. И на Восток – он много работал в Японии. Зураб Церетели участвует в проектировании и оформлении – средствами монументалистики – советских посольств и других объектов в США, Бразилии, Испании, Португалии, Англии, Франции.

В 1978 году Зураб Церетели был командирован в Брокпорт (США) для установки монументальной композиции “Счастье детям всего мира” к началу Специальных детских олимпийских игр. Специаль-

ных, то есть – игр, организованных для детей-инвалидов. Зураб Церетели предложил американцам такую композицию: абстрактные фигуры (из титановой меди с чеканкой рельефов), отдаленно напоминающие человека – руки-голова, – “ведут” хоровод “вокруг бассейна из светлого камня. Композиция предельно лаконична, абстрактна, но понятна, радостна и проста. Она получила хорошие отзывы в американской прессе.

Там же, в Брокпорте, художник-монументалист поставил у здания мемориальной библиотеки университета небольшую скульптуру “Прометей” на невысоком постаменте. Умело вписал его в уже существующий архитектурный ансамбль.

Потом Зураб Церетели повторил своего “Прометея” – уже как истинно монументальное произведение – в другой ландшафтной среде и на очень высоком постаменте – в Грузии. Тут “Прометей” (1982) смотрит совсем по-другому, но тоже – хорошо. Что еще раз доказывает, что качество “монументальности” в своей глубинной сути не зависит от размера скульптуры. Он является глубоко “внутренним” качеством произведения.

Американский “Прометей” в бронзе поставлен на невысокий постамент перед стеклянно-мраморной стеной здания библиотеки и в классическом стиле организует – вокруг себя, но в подчинении – высокий застройке из кирпичных домов – замкнутое пространство.

В Грузии мы имеем принципиально иной ансамбль с принципиально иным пространственно-организующим функциями: в широком раскрытом пространстве на пути из аэропорта в Тбилиси стоит лугавый знак, символизирующий в образе Прометея, прикованного к Кавказским горам, древность этой земли. И ее дерзость. Ее вечность.

Излюбленная Зурабом Церетели форма стелы – на 60-метровую высоту поднимавшую 18-метровую фигуру Прометея, замкнутому в удвоенный колы – лаврового венка в подножии Прометея и колыча его рук: “Я вернулся домой, но колыча твоих рук не замкну, но венку, не спасательный круг” (Михаил Луконин).

Нью-Йорк. “Добро побеждает зло”

Перестройка внесла много нового в жизнь и в работу Зураба Церетели. Он окончательно переехал с семьей в Москву, где оказались активно востребованными его талант и опыт художника-монументалиста. Он стал генером возрождения имперского духа новой России.

Но начал Зураб Церетели с работы в Нью-Йорке. Художник предложил монумент-инсталляцию “Добро побеждает зло”, который и был по-

ставлен у здания ООН в Нью-Йорке в 1991 году. Художник выбрал в качестве символа победы православного Георгия Победоносца, произносящего своим копытом обломки “чужих” ракет: американских “першинов” и русских СС-20. Причем – и в этом заключался основной пафос инсталляции – ракеты были подлинными. СС-20 были впервые привезены в США.

Зураб Церетели дважды еще обратился к любимому своему архитектурному – Георгию Победоносцу: на Поклонной горе и на Манежной площади в Москве. Но там камерные в своей сути решения внутри большого, истинно монументального комплекса будут нести совершенно другую художественную нагрузку. И об этом – ниже.

В Нью-Йорке поставлена не скульптура, а инсталляция, “собранный” из разнотипных знаков, “эклектичный” включаясь и заведомо нехудожественные знаки, но семантически и прагматически доминирующие. Например, слова PERSHING и СС-20. Она в отличие от почти традиционной скульптуры Зураба Церетели, служащей на Поклонной горе лишь одним из скромных элементов в масштабе монументального ансамбля Победы, задумана и выполнена как самостоятельный и в себе завершенный художественный объект. Помещенный в достаточно замкнутое пространство двора резиденции ООН, среди многоэтажных зданий он множеством “зрительных” окон (при установке монумента мусульманские делегации, разглядывая знак креста в инсталляции, тут же зашторили свои “зрительные” окна). Инсталляция, хотя она сама по себе и самостоятельна, обзирала тут в не-большом пространстве оекома и масштабно подчинена окружающей ее застройке.

Поклонная гора. Мемориал Победы

В Москве начала 90-х годов главными объектами забот Зураба Церетели стали сразу три воистину монументальных комплекса: Поклонная гора, Манежная площадь и храм Христа Спасителя. И еще – Петр Великий, точнее – памятник в ознаменование 300-летия Российского флота. Художественно-архитектурный ансамбль Поклонной горы возводился, как и храм Христа Спасителя, в предельно сжатые сроки, говоря советским языком. Гору “поднимал” 50-летний юбилей окончания Великой Отечественной войны – 1995 год. Храм – 2000-летие христианской эры.

На Поклонной горе Зураб Церетели оказался не только в роли художника-монументалиста, но и в роли “чистого архитектора” – в 1993 году умер главный архитектор и

опытный. Только тридцатилетний опыт работы “вместе с архитектором” и “вместо архитектора” позволил Зурабу Церетели возложить весь комплекс работ на Поклонной горе и блестяще завершить их. Точно к сроку (правда, после юбилея он еще будет развивать композицию – поставит скульптурную группу “Трагедия народов”).

После продумывания и проб нескольких вариантов основного памятника художник-архитектор остановился на форме классической стелы в трехгранном сечении и утончающейся вверх в форме штыка – высотой 141,2 метра, символизирующей собой 1412 дней войны. Стела-штык была поставлена асимметрично центру основного ансамбля.

При взгляде от Триумфальной арки можно видеть потрясающий в своей лаконичной выразительности “перпендикуляр” белой горизонтальной поверхности здания, в строго ритмическом пилоне, и контрастно-темную вертикаль штыка.

Мемориальный ансамбль на Поклонной горе – шедевр русского постмодерна

“Интертекстуальный” Св.Георгий Победоносец в Нью-Йорке (1990) и в Москве на Поклонной горе (1995) обозначает Победу добра над злом. Фактически это две разные, хотя и взаимосвязанные российские победы: в “горячей” (1941–1945) и “холодной” (1945–1989) войнах. В “холодной войне” победили тоже мы – себя. Один и тот же знак Св.Георгия Победоносца, установленный в двух разных точках географического пространства, и призван демонстрировать временную, причинно-следственную и сущностную взаимосвязь двух разновременных российских побед: этот знак является символом единства российской истории. В силу величия России как прежде говорили, “всемирно-исторического значения” России как, установленного в Нью-Йорке и Москве, служил символом единства мировой и российской истории. Под знаком вечности, “говоря” нам Св.Георгий Зураб Церетели, над рассматривая место и роль православной России в мировой истории первого, второго и третьего тысячелетия.

Но два “одинаковых” памятника-скульптуры установлены в двух “совершенно разных” средах (хотя оба – в городе) и потому занимают разные места, играют разные роли и – как художественные произведения одного и того же художника – выглядят очень по-разному.

Скульптура Св.Георгия Победоносца на Поклонной горе композиционно подчинена другим, “большим” элементам ансамбля: скульптурному ансамблю Победы, в частности 142-метровой стеле, и архитектурно-художественному ансамблю в целом. Знак Св.Георгия Победоносца семантически соотносится, в первую очередь, со знаком храма Св.Георгия Победоносца и

даже образует с ним и его элементами – с бронзовым рельефом Св.Георгия Победоносца в интерьере храма – некое единство, некую “вычленяемость”, небольшое, но значимое в аспекте вечности пространство сакральной Среды в объемлющем ее секуляризованном пространстве.

В другом аспекте конная статуя Св.Георгия Победоносца образует, скорее в визуальном, широкий треугольник с двумя конными статуями вестниц Победы в его двух других вершинах. Как “звук и эхо” в концепции “скульптура и ее двойник”, их можно рассматривать и по-разному. Св.Георгий Победоносец – вестница.

Но – в отличие от нью-йоркского – московский Св.Георгий Победоносец открыт “всем ветрам” и обзору с больших, средних и близких расстояний: со стороны фасада и с двух сторон в профиль.

Манежная площадь

Рекреационный комплекс Манежной площади в Москве, художественным руководителем проекта которого был опять-таки неутомимый Зураб Церетели, был торжественно открыт в 1997 году к 850-летию Москвы. Трехлетний опыт функционирования этого комплекса доказал, насколько точным был градостроительный замысел Церетели. Площадь стала не просто пешеходной – она стала “живой”. Любимой москвичами и гостями столицы. Детям. Иностранцами. Это – центр туристических ожиданий. Которые оказываются полностью оправданными.

“Живая” Манежная площадь сильно выигрывает с рядом расположенной “мертвой” Красной площадью: восстановленные Иверские ворота отделяют “живое” от “мертвого” – в буквальном смысле слова. Исторически Красная площадь остро нуждается в проекте “возрождения”, для чего надо – в первую очередь – перенести отсюда “неродные” ее захоронения. Праздник Манежной площади не придет на Красную площадь, пока она будет исполнять функцию кладбища. Но это к слову.

Новый комплекс Манежной площади – это не только наземный ансамбль. С его имитацией реки Неглинка, с ярко-сказочным дном и берегами, фигурками любимых детей второй застройки. С балюстрадами, фонтанами, многочисленными ступеньками, опять же Георгием Победоносцем, символически нависшим над глобусом земного шара. Скоро здесь встанет еще возрожденная часовня Александра Невского – точно такая же, что стояла тут до 1922 года и была разрушена по личному приказанию Ленина. Старая часовня будет выглядеть совершенно по-новому: Зураб Церетели получил благословение Святейшего Патриарха на строительство ее из нового материала – оптического стекла. И служба в ней будет хорошо видна даже снаружи, особенно ярко – вечером. В 1997 году, когда на этом месте были выставлены большие фотографии часовни, москвичи подавляющим числом голосов приветствовали ее возрождение. Именно в новом материале.

Так вот, Манежная площадь – не только наземный ансамбль. Это первый Археологический музей Москвы и три подземных этажа торгового центра, высокохудожественно решенного в “русском стиле”: интерьеры первого этажа выполнены в стиле Московский Руси Ивана III. Бориса Годунова, интерьеры второго – в имперском стиле Петра Великого – Екатерины Великой, третьего – в стиле русского модерна Серебряного века. Уже сама идея такого решения интерьеров трех этажей замечательна. Но она и реализована с подлинно церетелиевским блеском.

Памятник в ознаменование 300-летия Российского флота

История создания памятника Петру Великому – “Памятника в ознаменование 300-летия Российского флота”, как он официально назывался в Постановлении Правительства Москвы (от 27 июня 1995 года), – полна, как ни когда в России, великой борьбы и драматизма. Работа поначалу была встречена в штыки (точнее – бомбой 6 июля 1997 года: это вообще детективная история).

Зураб Церетели, приступая к работе над монументом, прежде всего должен был представить себе контекст: традицию четырех великопленных памятников Петру в Санкт-Петербурге и градостроительную среду Москвы-1995, в которой со временем подготовки к Олимпийским играм-1980 он непрерывно работал и хорошо знал ее проблемы. Место для установки памятника – исторический монумент – они с главным тогда архитектором Москвы Ваакиным нашли быстро и точно: в центре Москвы все побеждающий Петру-флотовец мог стоять в единственном только месте – на стрелек противокорабельного острова Москвы-реки и Обводного канала.

Открытое, полное света и воздуха пространство обзора памятника – от Крымского моста, от храма Христа Спасителя (над воссозданным образом одновременно работал Зураб Церетели), от Кремля, от Президент-отеля, от церкви Ивана-вонна – позволяло думать о сооружении грандиозного и потому значимого не только в мемориальном но-художественном, но и в градост-

роительном аспекте монумента. С учетом перспектив архитектурно-градостроительного развития окружающего района, утратившего свое историческое лицо в преступном сумбуре “сталинской реконструкции Москвы”, архитектор и скульптор предназначили памятнику стать смысловым репером и важным доминантой центра столицы, замкнув, в частности, “новый треугольник”: колокольня Ивана Великого – Храм Христа Спасителя – памятник Петру Великому – в символ исторического единства: донетровская – императорская – возрождаемая Россия.

Для православного художника Зураба Церетели значимым являлся и прямой диалог – через реку – двух церковных эпох: патриаршей (храм Христа Спасителя, построенный Константином Топом по прототипу православного храма XVI века) и синодальной (памятник самому Петру – религиозному реформатору постракопольской России); нынешняя – вновь патриаршая, возрожденческая эпоха – как бы продолжает этот диалог уже в демократических условиях отделения Церкви от государства. Попутно надо отметить еще один момент: при взгляде на памятник издали, например, с Крымского моста, основной силуэт памятника с тремя реями вызывает ассоциацию с ассоциацией с крестом – и в этом очень важная идея художника русского возрождения. Уже сейчас можно утверждать, что властно притягивающий к себе взор и сердца памятником во времена приобретения культового значения, как это случилось уже в Тбилиси с другим церетелиевским памятником – Св. Нине. В третьем тысячелетии памятник будет служить таким же символом Москвы, каким стала в Париже Эйфелева башня.

Смысловым центром памятника является знак-образ Петра-флотоводца (и сразу, уже одним этим памятником резко отличаясь от четырех петербургских: двух конных скульптур XVIII века – Растрелли и Фальконе, бюста Петра Растрелли и сидящей в кресле фигуры Петра работы скульптора-постмодерниста Шемкина). Смысловой и пластический центр скульптуры должен был собрать вокруг себя – в языке знаков и символов – историческое содержание строительства и славных дел российского флота, а также всей преобразовательной-реформаторской деятельности великого преобразователя Российского государства, на три последующих столетия (а может быть, и навсегда) определившего европейское лидерство России – очевидное даже сегодня, в нашем многоотрададном, “русском”, XX веке.

Монумент, установленный на специально выбранном в воде основании – перед стрелкой острова, должен являться центром городского ансамбля, в который войдут: деревянный мостик с острова (вторичный силуэт древнего моста), по проекту Петра, музей Петра Великого, возрожденный яхт-клуб, рекреационная зона с водопадом и фонтанами, с кафе и ресторанами национальной русской кухни Петровского времени. В проект входит также смотровая площадка на палубе фрегата “Св. апостол Петр”.

Знание культурного кода – “правила чтения” знакового текста – служит непременным условием понимания смысла и значения знака (одной из главных причин “народного бунта” – бессмысленности и бессвязности – и поэтому взрыва мону-

менту Петра Великому в 1997 году была безграмотность народа, не умеющего – в контексте постмодернизма – “читать” художественные знаки, и к тому же “грамотно” спровоцированного корысто заинтересованными разрушителями русской культуры).

В отличие от старого – натуралистического подхода, Зураб Церетели работает в новом, детально-но-акиологическом подходе к понятию “система”. Знаковая система ансамбля Петра Великого представляет собой авторский и, следовательно, генетически обусловленную совокупность связей и отношений “внутри” действительности, которые, с одной стороны, преемствуют ее именно в эту целостность, организованность и систему, а с другой стороны, эта система занимает строго определенное и фиксированное свое место в системе художественной деятельности Зураба Церетели. То есть знаковая система ансамбля Петра Великого “живет”, по-прежнему, по законам знаковых систем, а во-вторых, по законам деятельности, “место” внутри которой – определенное и фиксированное – знаковая система занимает. Этот обязательный для понимания знаковой системы “дважды-выход” на нее самое как вещественную и смысловую организованность и на ее “место” в действительности – принципиально отличает деятельность-акиологический подход к пониманию произведения искусства.

Храм Христа Спасителя

Рождество 2000 года вся Москва праздновала в храме Христа Спасителя. Вернувшийся из Святой земли Патриарх Всея Руси отслужил историческую службу. Лучшего подарка к третьему тысячелетию невозможно себе представить. Пока “советская интеллигенция” дискриминировала, можно ли воссоздать храм, мэр Москвы Юрий Лужков храм поставил. Исполнителем этих авральных, но качественно выполненных работ была художественная артель под руководством Зураба Церетели.

Академик Слава ЛЕН (США)