

Н О В Ы Й М И Р И С К У С С Т В А

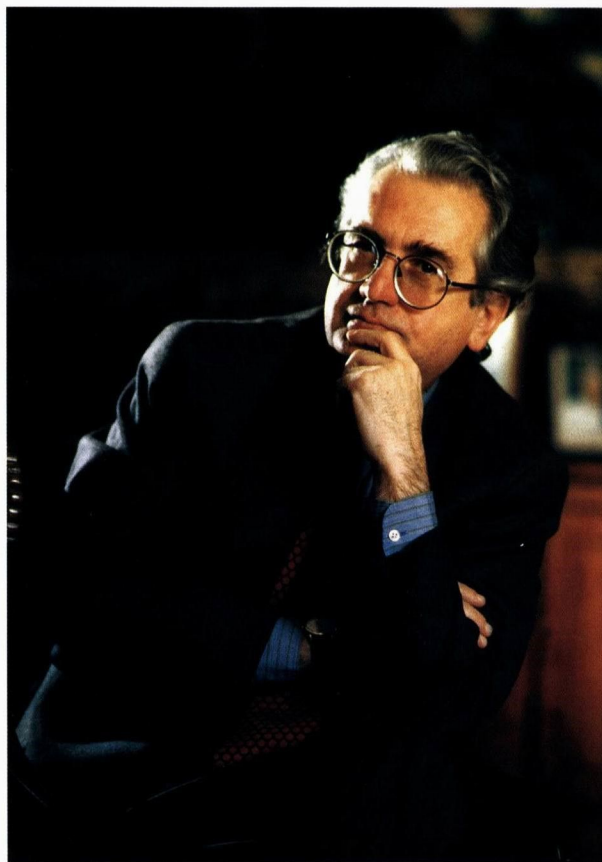
Ж У Р Н А Л К У Л Ь Т У Р Н О Й С Т О Л И Ц Ы

№ 1 1998

**СТОЛЕТИЕ
КОНЦА ВЕКА**

**КОГДА
НАСТУПАЕТ
РУССКОЕ
РОЖДЕСТВО?**

**АДРЕСА
ПЕТЕРБУРГСКОГО
ИСКУССТВА**



Желаю удачи
и удовольствия
всем читателям
"Нового мира искусства"

Михаил Пиотровский,
директор Государственного Эрмитажа

Н О В Ы Й М И Р И С К У С С Т В А

ЖУРНАЛ КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЫ

НОВЫЙ МИР ИСКУССТВА
№ 1 1998 г.

Издается
ООО «Редакция журнала
"Новый мир искусства"».
Учредитель —
ООО "World Chartering Ltd."

Вера Бибинова, главный редактор
Евгений Голлербах, редактор
Иван Свиридов, главный художник

Оформление и макет
Ивана Свиридова
при участии Юрия Свиридова
и Александра Сигова

Компьютерная верстка
Сергея Пореева

В оформлении номера
использованы работы следующих
авторов: Louis Stettner ("Истоки"),
Сергей Грузенберг ("Взгляды" и "Из книг"),
Steef Zoetmulder ("Тысяча приглашений на
чашку чая"), EAS ("Красный день"),
Дмитрий Кардовский ("Художественная
хроника"), Francois Lochon ("Обзор"),
Кузьма Петров-Водкин ("Уголок
культурного сепаратиста"),
Ксения Никольская ("In Memoriam"),
а также фотографов:
Андрея Дроздовского, Никиты Жигелева,
Александра Кашницкого
и Фолькера Упхоффа (Германия).

На обложке номера —
рисунок Льва Бакста
к балету Клода Дебюсси
"Послеполуденный отдых фавна"
(1912).

© Copyright 1997,
"Новый мир искусства".
Все права защищены.
Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
№ П 2698 выдано 3 октября 1997 г.
Северо-Западным региональным
управлением комитета
РФ по печати.

Адрес редакции:
Санкт-Петербург, 190031,
Гражданская ул., 3, помещение 2.
Телефон/факс: (812) 315-7122.

Адрес конторы:
Санкт-Петербург, 198005,
Измайловский пр., 2,
помещение 66.
Телефон: (812) 311-1418.
Факс: (812) 314-6598.
Электронная почта:
charter@wcharter.spb.su

По всем вопросам подписки и
распространения, а также
изготовления и размещения
рекламы просим обращаться
в контору журнала.

Номер отпечатан в типографии
ScanWeb OY, Finland.
Тираж 10000 экземпляров.
Цена договорная

ИСТОКИ

- Владимир Левитский
РАННИЕ ГОДЫ ГРАФИКИ "МИРА ИСКУССТВА" 2
- Александр Бенуа
Д.СТЕЛЛЕЦКИЙ 8
- Владимир Купченко
"Я ПРЕДЛАГАЮ ВАМ ИГРУ..."
Максимилиан Волошин — художественный критик 10

ВЗГЛЯДЫ

- Игорь Шнуренко
ПЕРВАЯ ПОПЫТКА МЕЖДУНАРОДНОГО СТИЛЯ 16
- Виталий Антипин
ЧТО ОСТАЛОСЬ ОТ МОДЕРНА? 19
- Андрей Ананов
РУССКИЙ МОДЕРН, МОЖЕТ БЫТЬ,
СЕЙЧАС СНОВА РОЖДАЕТСЯ 22
- Андрей Надеин
СТРИЖКА В СТИЛЕ МОДЕРН 23
- Виктор Кривулин
"МИР ИСКУССТВА"
И РУССКАЯ ПАССЕИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ 24

- Клавдия Барклай
НЕБЕСНАЯ ФОНТАНКА 29

ТЫСЯЧА ПРИГЛАШЕНИЙ НА ЧАШКУ ЧАЯ

- Екатерина Андреева
ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К МЕЛОЧАМ 30
- ИЗ КНИГ
РЕЦЕНЗИИ 34
- Евгений Голлербах
ТИХИЕ БЕСЫ АНДРЕЯ ПАХОМОВА 35

КРАСНЫЙ ДЕНЬ

- Ильмира Степанова
РОЗОВЫЕ ШАРЫ 1913-го, или Эстетика русского Рождества 38
- Михаил Золотоносов
ГЕРБАРИЙ ПРАЗДНИКОВ СОВЕТСКИХ 42

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХРОНИКА

- ОБЗОР
Марина Колдобская
БАЛТИЙСКИЙ ОТВЕТ НА РУССКИЙ ВОПРОС 53
- Николай Благодатов
ГАЛЕРЕЙНАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ 55

ДЕФИЛЕ

- УГОЛОК КУЛЬТУРНОГО СЕПАРАТИСТА
Даниил Коцюбинский
УТОПИЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО КУЛЬТУРТРЕГЕРСТВА 61

IN MEMORIAM

- Елена Шварц
ЛИТЕРАТУРА ВОПЛОЩЕНИЯ 62



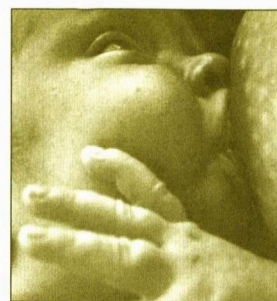
10



38



62



ИСТОКИ

Сто лет назад возникло творческое объединение "Мир искусства", одно из наиболее значительных явлений в русской художественной культуре завершающегося века. Этот юбилей — хороший повод для того, чтобы повторить имена тех, кто стоял у истоков мирискусничества: Александр Бенуа, Иван Билибин, Максимилиан Волошин, Владимир Левитский, Дмитрий Стеллецкий... Их было не так уж мало, пионеров, — всех не перечислить. Мы помним и любим всех.

РАННИЕ ГОДЫ ГРАФИКИ "МИРА ИСКУССТВА"

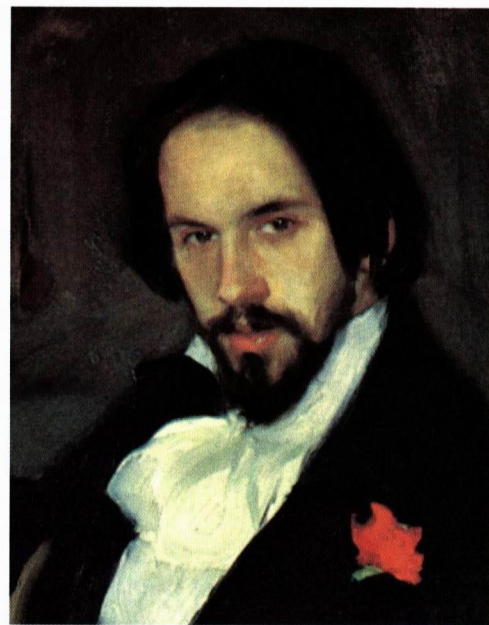
Из воспоминаний очевидца

Время было примечательное — конец девяностых годов. Передвижничество заметно стало клониться к упадку. Труба Стасова уже не гудела победным звуком, новые люди поднимались по культурной лестнице. Художественная молодежь определенно разошлась на два лагеря: часть стояла за старое, за доморощенную самобытность, и видела в передвижнической Академии художеств с ее казенными теплыми квартирами для профессоров венцы своих достижений, — но уже образовалась и группа иных художников, появилась постепенно новая сила в недрах русского искусства. Определить ее в противовес господствовавшей можно — "запад", "западники".

Инцидент Малявина, ушедшего из-под влияния Репина, заразившись западными течениями, и получившего сюрприз от своего руководителя, крайне типичен. Были и еще бесконечные подвиги профессоров, официальных руководителей Российской Академии художеств, в конечном счете направленные против них самих. Словом, открывались у молодежи глаза на то, что это учреждение только для диплома. Когда образовался "Мир искусства", для него уже была готова армия, не доставало только руководителей. Может, потому так быстро и уступили передвижники свои позиции. Эту армию породили своим примером Александр Бенуа, Сомов, Бакст и прочие несогласные в свои ученические годы с Академией и ушедшие из нее.

Как раз в это время пышным цветом распустились частные художественные мастерские — туда шли главным образом недовольные школой и Академией. Самой популярной из них была, безусловно, мастерская Тенишевой, под непосредственным руководством Ильи Ефимовича Репина.

Я был тогда очень молод, а слава Репина гремела. С понятным трепетом появился я в этой мастерской. И вот среди учащихся — кажется, около восьмидесяти человек, я увидел молодого, жизнерадостного, чернового, с большой для его лет бородой студентика с курьезной подпрыгивающей походкой. Назывался он чаще всего "Иван Яколич", а фамилию его я узнал после: Билибин. Вначале я от-



Иван Билибин. Фрагмент портрета работы Бориса Кустодиева. 1901

несся к нему скорее недоброжелательно, потому что, когда Репина не было в мастерской, Иван Яковлевич бывал одним из первых застрельщиков по части остроумных разговоров и общих песенок за рисованием. Но потом я увидел, что это милейший человек, очень веселый, общительный. Работал Билибин так, как будто бы рисование у него между прочим. Случалось, что болтал он (особенно с Марией Яковлевной Чемберс, будущей женой) больше, чем рисовал, а результаты-то были неплохи. В то время уже ясно сказывалась в его работах графичность: натурщик "поставлен" еще не был, но твердая, определенная, несколько сухая линия (и часто ложно убедительная) была налицо. К живописи Билибин относился довольно равнодушно — например, рисовал в часы живописи, а если принимался писать, то больше выходила окраска. У Репина он был не в фаворе, категории за рисунок получал средние — больше вторые, что считалось в общем не плохо, но не помню, чтобы когда-нибудь у него были первые. В мастерской к отметкам относились хладнокровно, потому что бывали, например, у некоторых товарищей работы чисто иконно-малярного характера, которые Репиным превозносились. Запутывал он нас невероятно — определенно забывал, что говорил в предыдущее посещение: например, сегодня у него японцы прекрасные рисовальщики, а завтра это будут ремесленники, на которых и смотреть не стоит. Некоторые увлекались Цорном, забывали о Репине, — и он ужас как свирепо начинал поносить ослушника. Бывал он и прав, когда резко обрывал за излишнюю разнузданность и все



твердил о рисунке, но нас его наставления не захватывали, и каждый работал кто во что горазд.

В большой моде в нашей мастерской были большие холсты, которые серьезно, вдумчиво, даже иногда мрачно размазывались огромными кистями. В ящиках внушительно лежали большие тюбики Мевеса — а сколько, например, было изведено белил, не поддавалось учету, — и вот на этом фоне Билибин с аккуратнейшим лакированным ящичком с маленькими тонкотертыми тюбиками, уже Лефранка, со своими точеными рисунками и аккуратной крашеной живописью был удивительно ярко замечен. Он упорно не поддавался общим правилам и определенно не любил "больших" живописцев, посмеивался над ними, а те в свою очередь скептически относились к его работам. Все это выплывало в страстных дебатах, но жили мы все в высшей степени дружно, сплоченно, все серьезные разговоры и обычные веселые колкости оканчивались обыкновенно мирно и к общему удовлетворению.

Сошелся я с Билибиным довольно быстро, и он стал показывать свои работы, которые делал до поступления в "Тенишевку". Этюдов, живописи было очень мало — главным образом, рисунки пером и почти сплошь сражения и войны Наполеона: как ни странно, будущему автору "русского стиля" не давал покоя Мейсонье. Это были очень простые жизненные работы, тогда они мне больше нравились, чем позднейшее творчество Билибина. Характерно, что он любил не Цорна, а именно Мейсонье. "Тянуть" линию Билибин стал после того, как увлекся иллюстрациями одного французского художника (фамилии не помню), где тонкий черный абрис был залит гармоничными сплошными слабыми тонами, — в книге говорилось что-то о Жанне д'Арк. Такая графика была новостью для нас, она увлекла Билибина и, по-видимому, потянула к книге. Вскоре после этого он слегка утолстил линию, сплошной тон оставил — так и получился "билибинский русский стиль", вначале с невероятной отсебятиной, впоследствии выработавшийся,

но всегда определенно бывший чуть-чуть не русским. Виновата в этом была, вероятно, и французская книжка, — но сказалось тут и то, что "русского духа" Билибин не нюхал, а воспитание получил городское, с боннами, с иностранными языками, так что первооснова нашего стиля, деревня, ему была чужда. Ни няни, ни гения Пушкина, конечно, у него не имелось.

Если сравнить Билибина с его "однолетками" (по выставкам) Лансере и Добужинским, то видно, что совершенство графической линии они все искали по-разному — Лансере применял кисть и гуашь, свободную живописную манеру, Добужинский метался от пера к кисти и обратно, иногда смешивая то и другое. Билибин шел собственным путем, признавал только кисть ("очень хорошо") и отрицал гуашь ("плохо"). Рука его вела линию осторожно, осмотрительно, без поправок, — что проведено, то беспрекословно. В таком творчестве запечатлевалось все сразу: техника, стиль, характер, рисунок. В своей "графической схоластике" Билибин хотел объять необъятное. "Стальная линия" — вот его характерное самоличное определение.

Все, кто знал Ивана Яковлевича лично, не будут утверждать, что он обладал сильным характером, но настойчивость его и упорство в некоторых случаях были примечательные. На его знаменитую "проволочную" линию разнообразных гонений было очень много (даже и со стороны товарищей по учебе), но он упорно стоял на своем и не сдавал позиций. Как только дело доходило до линии — Билибин был монолит. Он сразу весь напрягался, и можно было понять, что, в сущности, в этой линии вся его сила — отнимите ее, и он погибнет.

Вспоминаю довольно курьезную свою стычку с Билибиным, окончившуюся чуть ли не потасовкой. Тогда я временно жил у него на Мытнинской набережной. Я нападал на его "проволочку", он защищал. Дело дошло до того, что на мое несдержанное замечание он сжал кулаки и, заикаясь, выпалил: "Хорошо, если Вы б-б-будете ставить свои

Эскиз костюма
дворянина
к постановке оперы
"Борис Годунов"
Модеста Мусоргского
в "Гранд опера"
в Париже.
1908



Эскиз костюма
боярина
к постановке оперы
"Царская невеста"
Николая
Римского-
Корсакова для
сезонов Русской
оперы в Париже
(Театр Елисейских
полей).
1930



© René Guerra, 1998



Иллюстрация к "Сказке о царе Салтане". 1905

вещи на выставку ("Мир искусства"), то я голосую против Вас!". В пылу сражения, конечно, я говорил Билибину, что мне нет дела до "Мира искусства" и его линия для меня "не существует". Хотя очевидно признавал и то и другое. Чтобы понять всю дикость этой стычки, нужно знать, что Иван Яковлевич был гостеприимный и добрый человек и знал, что денег у меня нет, поэтому уехать я никуда не смогу. По существу он любил меня и мои работы, мы были товарищами по мастерской, как с ним, так и с его женой Марией Яковлевной Билибиной-Чемберс, которая еще в "Тенишевке" вместе со мной нападала на него все за то же. Словом, из-за "линии" Билибину даже и дома не было покоя, но он все выдерживал.

Впоследствии сильное подкрепление он получил в лице Егора Нарбута, который, как известно, вначале был под большим влиянием "Билибона", но мы повели атаку на "Нарбутовера", который в конце концов бросил часть того, что воспринял от Билибина.

Манера Ивана Яковлевича с самого начала его учебы слагалась из линии, стиля и окраски (не живописи); он неизменно фанатично был предан этому. Если четкости, определенности, сухости и ясности придавать большое значение, то Билибина следует поставить очень высоко. Типична, например, его графика "Boris Godunow", сделанная для Дягилева в 1908 году, он ее и сам очень ценил. Все явные стороны графики Билибина были и в его характере. Нередко он бывал педантичен и его поругивали "немцем",

— немцев Билибин, действительно, очень уважал и любил. Он постоянно говорил, что только немцы понимают книгу, но не французы. Его увлечение Дюрером дошло до того, что впоследствии в Школе Общества поощрения художеств он определенно стал направлять учащихся по дюреровской деревянной гравюре и дошел до известного абсурда, когда гибкую линию кисти подчинил стальному резцу, довольно основательно засушив этим своих учеников.

В "Тенишевке" Билибин славился еще и тем, что сочинял удивительно забавные и веселые "оды" по случаю каких-нибудь происшествий в интимной жизни товарищей и мастерской, пел занятные частушки — все это дало мне повод пригласить его к обоюдному "творчеству". Я делал рисунки, Иван Яковлевич писал на них стихи, а печатали то и другое в "Шуте" у милейшего Р.Р.Голике, основателя знаменитейшей типографии Голике и Вильборг, ныне Ивана Федорова. Тогда жизнь печатного искусства была так убога, что Голике, пожалуй, не ошибался, когда с гордостью вещал, что единственный художественный журнал в России — это "Шут". Участвовали тогда в нем Щербов со своими замечательными карикатурами, Афанасьев с "Коньком-Горбунком", В.Я.Чемберс с политическими карикатурами, Герардов, редко Билибин, кажется — Чехонин и я. Журнальчик расходился довольно бойко.

...Наши ученические годы в "Тенишевке" проходили как-то удивительно лучезарно. У Толстого в "Войне и мире" при описании Ростовых сказано, что там царствовала "лю-



бальная атмосфера" — вот нечто подобное было и у нас. Потом несколько пар переженились. Билибин на М.Я.Чемберс, Жиморев на Ю.А.Поповой и пр. Я думаю, все участники теперь вспоминают то время только любовно: Билибин, М.Я.Чемберс, В.Я.Чемберс, Чехонин, Серебрякова, Карев, М.Яковлев, Локенберг, Линдемман, Фалилеев, Эглит (эстонский писатель), Траубенберг, известный по росписям особняков и "Метрополя" в Москве, и еще очень многие. У нас был свой оркестр — прототип теперешнего "симфонического", — который едва ли чем уступал ему в искреннем живом веселье. Превосходил — ведь это молодость играла! Наши знаменитые "пятницы" (вечеринки) славились среди учащихся и особенно в Академии, но желающих пускаться с разбором. Веселились вовсю, раз дело дошло до того, что под нами у самой Тенишевой в ее дворце упала люстра с потолка, — это была шарада в картинах, вероятно "землетрясение". Было у нас все, мы были богаче миллиардеров — музыка, живопись, пение, танцы, литература и все свое. Какие-то неистощимые кресы молодости! До всего нам было дело, шли бесконечные споры о новой поэзии — сопоставлялись Бальмонт, Брюсов и Пушкин, пламенные головы "испепеливали" последнего и первых объявляли новыми пророками, тут же декламируя их, но, конечно, главное место в разговорах занимала "живопись". Сторонники "Мира искусства", Парижа яростно поносили Академию, по дороге захватывая Репина. Некоторые из них, когда появлялся Илья Ефимович, спешно с холстами удирали в маленькую дверку, выходящую на чердак, и ждали там, пока Репин не уйдет.

Билибин остался верен Репину, но, по-видимому, был уже отравлен нашей заразой и через полтора года ушел из Академии, не получив звания. Перед уходом, между прочим, Билибин выкинул мальчишескую вещь: сшил себе длиннополый сюртук, вроде онегинского, с огромным воротником. Этим он доставил нам много веселых минут. Прямые длинные волосы, походка петушком и русский стиль в ампире, конечно, производили пресмешное впечатление. Время было такое — Оскар Уайльд с подсолнухом, а потом и футуристы с расписными физиономиями.

После перехода в Академию Иван Яковлевич окончательно утонул в русском стиле. Постепенно первое наивное понимание народного искусства перешло в серьезное изучение, были совершены поездки на Север, он зарылся во всевозможные издания по стилю, в гравюры по дереву, лубки, набойки — ретроспективизм начал царствовать.

Но знания точно шли Билибину во вред. Все больше и больше начало вестись от его работ холодком и становилось уже страшно за чеканный грядущий штамп.

...Случилось все же нечто, что оживило Ивана Яковлевича. Это его работа для театра. Линия стала более живой, приобрела хороший классический оттенок, местами изысканность, начался отход от "билибинского стиля" (ставшего к тому времени трафаретом и вызвавшего массу подражаний) — в последних былинах Ивана Яковлевича это ясно видно. Когда Н.К.Рерих почти заново стал перестраивать Школу Общества поощрения художеств, он пригласил Ивана Яковлевича руководителем по графике. Принялся Билибин очень горячо и все



Иллюстрация к сказке
"Пойди туда — не знаю куда". 1919 — 1935

мечтал дать "кадр" настоящим графиков. Наша компания посмеивалась над этим, потому что прекрасно знала, что или разбегутся от него учащиеся или засушит он их. Так и вышло. Билибинская "провокация", XVI и XVII века вкрадывались даже в невинные цветочки с натуры, вставленные в вазочки с водой. Из массы учащихся осталось двое-трое более или менее теперь известных, — да и тех, пожалуй, следует причислить к ученикам Н.К.Рериха. Остальные куда-то сгнули. Это показывает очень многое, а именно, что единицы из единиц обладают достоинствами и недостатками Ивана Яковлевича и не все могут к совершенству линии идти его дорогой. Он почти сумел, а вот многие, ничего не добившись, бросили, потому что стальная линия — путь наименее труднейший.

Владимир Левитский

Печатается по Беловой рукописи, хранящейся в частном собрании (С.-Петербург), с редакционными сокращениями.

Иван Яковлевич Билибин (1876 — 1942) — график, сценограф, живописец, педагог, с 1900 г. участвовал в выставках "Мира искусства", с 1916 г. был председателем этого объединения, с 1920 по 1936 гг. жил в эмиграции.

Публикация Ивана Коновалова



В Гуверовском институте при Стэнфордском университете (США) находятся документы, связанные с участниками "Мира искусства". Это главным образом автобиографии художников, которые были посланы ими баронессе Марии Дмитриевне Врангель (1857 — 1944) по ее просьбе. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. баронесса собиралась издать справочник по русскому зарубежью, где были бы представлены все видные эмигрантские деятели литературы, искусства, музыки и театра. К сожалению, этот проект не был осуществлен. Собранный М.Д.Врангель материал был передан ею впоследствии в архив Гуверовского института. Недавно вышел том, в котором представлены самые интересные автобиографии писателей-эмигрантов из коллекции М.Д.Врангель*. Очерки же о художниках, хранящиеся в этом собрании, еще не привлекали внимания исследователей. В данной публикации впервые приводится автобиография Ивана Яковлевича Билибина. Этот текст освещает деятельность художника в эмиграции в 1920-е гг.

* Шевеленко Ирина [Д.]. Материалы о русской эмиграции 1920 — 1930-х гг. в собрании баронессы М.Д.Врангель: (Архив Гуверовского института в Стэнфорде). — Stanford: [Stanford University], 1995. — 228 с.

[...] В конце февраля ст.[арого] стилиа 1920 г.[ода] я попал в Египет. Я страны этой не выбирал, а выбрала ее для меня судьба.

Месяца через полтора по моем прибытии я обосновался в Каире, где начал одну большую декоративную работу в византийском стиле (панно) для стены библиотеки одного богатого грека¹.

Потом пошли другие работы, главным образом для греков, т.[ак] к.[ак] в Египте большая и богатая греческая колония. Но бывали и перерывы (зияющие черные дыры), когда приходилось весьма трудно.

Египет дал мне много материала. Это — страна трех больших культур, очень интересных и очень разных, — Древний Египет, христианский коптско-византийский и мусульманский.

Я с увлечением набросился на ознакомление с доселе мне малоизвестной страной, очень и очень много фотографировал в музеях и на месте, и в Каире, и в районе пирамид, и в Верхнем Египте и в древних коптских монастырях. Все три культуры меня захватывали: Древний Египет — праматерь нашей общеевропейской культуры; Копто-Византия — прямая праматерь культуры русской и искусство Ислама — если и не прямой родственник, то хотя и косвенный (внучатый дядя), но все же родственник несомненный, ибо моя страна — Московия, и татарских кровавых шариков во мне немало, и мусульманский базар с мечетями на фоне для меня обстановка близкая и приятная, тогда как какой-нибудь Тироль с его тирольцами ничего не говорит моему сердцу.

В общем, я прожил в Египте пять с половиной лет. Ездили мы летом 1924 г.[ода] в Палестину и Сирию. Я делал там работы с натуры.

Последний 1924 — 25 год мы жили в Александрии. Там я работал и для другой зажиточной европейской колонии, швейцарской.

Характер моих работ за этот период (египетский) был весьма разнообразен: композиции византийские (были и церковного характера)², русские, пейзажные акварельные этюды с натуры, рисунки карандашом с местных жителей, карандашные портреты и прочее.

В январе 1925 г.[ода] в Александрии художественно-литературное о-бщество "Les Amis

de l'Art" устроило мою личную выставку, прошедшую с хорошим успехом.

С августа же 1925 [года] мы водворились в Париже.

Еще будучи в Египте и предвкушая переселение в Париж, я думал, что буду в состоянии вести свою прежнюю национальную линию в своем искусстве, надеясь на многочисленных русских издателей; но, увы, все издатели оказались без грошей и издать мало-мальски хорошо отреproducированной русской иллюстрированной книги не могут. Был хороший журнал "Жар-Птица", но я застал его умирающее. В последнем, 14-м номере имеются репродукции с моих работ³.

Я начал было работать (во второй раз в жизни) над пушкинским "Царем Салтаном" и над некоторыми русскими былинами, думая издать их сам⁴; заказал даже красочные клише, но дальше не хватило пороха, т.[ак] е.[сть] финансов.

Работая над эскизами стенописи для русской церкви в Праге⁵.

В 1926 г.[оду] сделал эскизы костюмов и декорации для "Власти Тьмы", поставленной в Дюссельдорфе.

Еще раньше, в 1923 г.[оду], еще в Египте, делал эскизы костюмов и декораций для двух балетов Анны Павловой, один — русский, другой — египетский⁶. Я не в силах сделать детального перечня всех моих работ с 1920 по 1929 г[оды].

В прошлом же сезоне, в январе 1929 г.[ода] в Opéra Privé Russe в театре des Champs Elysées с очень большим успехом прошел "Царь Салтан" Римского-Корсакова, исполненный по моим эскизам декораций; костюмы же были поделены между мною и художницей А.В.Щекатиной⁷.

Вот, в главных чертах, моя деятельность. Она не может быть названа ни зарубежной, ни эмигрантской. Я не политик, но националист (но не правый и не шовинист). Я делаю то же, что делал всегда, из-за чего, быть может, мне и приходится туго, так как раз и в России, когда я там жил, русский стиль считался чем-то полупочтенным, то здесь — и подавно. Американики, те любят, но найти их трудно, этих американок. Нация есть нация, а политические режимы — дело преходящее. Я же хочу рабо-

тать и по мере слабых сил своих работаю только для нации и отнюдь не для политики.

Выставки, где я участвовал, следующие:

1925 — Александрия, личная выставка.

1927 — Прага, личная выставка (много вещей приобретено для музея).

1927 — коллективная выставка "Мир Искусства" в Париже.

1928 — коллективная русская выставка (т.[ак] е.[сть] русский отдел на международной) в Брюсселе.

Кроме того, ежегодно я участвую на выставке Salon des Tuileries в Париже. Были еще маленькие коллективные выставки в Копенгагене, Бирмингеме. [...].

[1929]

Комментарии

¹ Для греческого мецената Бенаки Билибин создал декоративное панно "Поклонение византийскому царю и царице".

² Билибин выполнил эскизы фресок и иконостасов для Греческой госпитальной церкви в Каире и для Сирийского православного храма в Александрии.

³ Последний (14-й) номер художественного журнала "Жар-Птица" (выходил сначала в Берлине, затем в Париже) был оформлен Билибиным. В этом выпуске (с.2-8) была также напечатана статья, посвященная творчеству художника ("И.Я.Билибин: (К XXV-летию художественной деятельности)").

⁴ В начале своей художественной карьеры Билибин сделал иллюстрации к былинке "Вольга" (1902 — 1904) и к поэме Пушкина "Сказка о царе Салтане" (1904 — 1906).

⁵ Фрески и иконостас Русского храма на Ольшанском кладбище в Праге были выполнены по эскизам Билибина.

⁶ Для египетского турне Анны Павловны (Матвеевны) Павловой (1881 — 1931) Билибин сделал декорации и костюмы к двум балетам Н.Н.Черепнина — "Русская сказка" и "Роман мумий".

⁷ Премьера оперы Римского-Корсакова "Царь Салтан" состоялась 30 января 1929 года в Русской частной опере при Théâtre des Champs Elysées. Александра Васильевна Щекатиных-Потоцкая (урожд. Щекатиных, по первому браку Потоцкая, 1892 — 1967) — художница, ученица Билибина и его третья жена.

Публикация и комментарии Жоржа Шерона

Д. СТЕЛЛЕЦКИЙ

Искусство Стеллецкого — древнее, не знающее ни начала ни конца, причитание — над всей нашей культурой, над всем, что в нас умирает и умерло.

К оненков сооружает дикие идолы, Рерих мечтает о недостижимых глубинах прошлого, а Стеллецкий — нам, европейцам, западникам и "парижанам" — читает древние церковные причеты и хочет заставить наши гостиные иконами, наладить в них лада, навести на нас дурман какого-то не то религиозного, не то колдовского чепенения. Не знаешь как выбиться из этих чар, как вырваться на свежий воздух; не знаешь опять-таки потому, что чепенение это сладко, сладки "причитания" Стеллецкого.

Я долгое время противился этим чарам, — не сдавался, да и сейчас Стеллецкий мной еще не завладел совершенно. Но, зная его деспотический и хитроумный нрав, зная его неумолимый фанатизм, вспоминая путь, мною пройденный с того момента, когда в 1897 г. впервые увидел его "пастиччио" на древнерусские миниатюры (и так решительно их тогда отверг), до сего дня, когда я им увлекаюсь больше, нежели многими другими (кому, думалось, буду верен до конца жизни), зная и вспоминая все это, мне представляется возможным, что Стеллецкий меня заворочит окончательно, уложит, заставит иконами, усыпит ладаном и чтением, заупокойными колыбельными.

Мне чужды его святые и его небеса, мне чужда его Москва, его Россия, его Византия. Это — страшная Россия, это чудовищная для нас, нынешних, Византия — страна живой смерти, летаргии, какого-то душевного скопчества. А между тем нельзя освободиться от баюющих объятий его темного, таинственного, колдовского искусства, оно как-то укладывает, чертит вокруг вас волшебные круги, и уже не встать, не сбросить с себя тяжелые покровы, не удастся подышать свежим воздухом...

Вот Стеллецкий сочиняет постановку к очаровательной сказке о "русской любви" — к "Снегурочке". Вот перед ним тема русской идиллии, возможность повести нас по милым лесам, погреться в солнышке, побывать в гостях у доброго Берендея, насладиться лунными ночами, снегом. Вся пестрота, и яркость, и звон жизни — в его распоряжении. Иди, пляши, пой, а взгрустнется к концу, так и грусть сладкая... Почему же Стеллецкий дает совсем иное и почему этому иному, этим "пейзажам из Апокалипсиса", этим пророчествам о каких-то "последних днях" верить больше, нежели собственным мечтам; мало того — подчиняешься им, отдаешься их мертвящей прелести? Красивые пейзажи эти и небывалой красоты могла быть вся постановка "Снегурочки", но красота эта особая, одного Стеллецкого, и в то же время эта красота могущественная, властно навязывающая, вытесняющая всякую иную красоту. И Островский рядом с этим наваждением кажется слишком простодушным и прямо слабым.



"Охота". 1905



Дмитрий Стеллецкий. Фрагмент портрета работы Александра Головина. 1911

Досталось еще Стеллецкому сделать постановку к вялой, устарелой "польдерошевской" трагедии Алексея Толстого "Царь Федор". И опять он сочинил, — нет, наворожил — что-то совсем неожиданное, совершенно свое, совершенно поработочающее, вытесняющее драму и становящееся на ее место. Исторического царя Федора нет и в помине, царя Федора по Толстому подавно, но вместо того — точно с закоптелых древних стен сошли суровые образы святителей или колдунов, и эти бредовые фигуры зачали какой-то странный литургический хоровод, в котором неминуемо (если бы все удалось на сцене) должна потонуть была бы и самая фабула, и все душевные переживания действующих лиц. Остались бы только чудесные, несколько монотонные, но чарующие, ворожащие узоры и плетения Стеллецкого.

Все искусство Стеллецкого не что иное как плетение, узоры. Третьяковская галерея приобрела иллюстрированное им "Слово о полку Игореве", над которым Стеллецкий работал многие годы — творя не подражание древним монахам-миниатюристам, а нечто совсем-совсем им родственное по духу. Эти иллюстрации к "Слову" тем и изумительны, что в них вовсе не сказались наше современное понимание древней поэзии, а сказались подлинно древнее отношение к ней. Без всякой позы, свободно, широко, гибко Стеллецкий сочинял свой узорчатый припев, и самое замечательное здесь, помимо красоты красок и линий, это именно свобода, естественность, непосредственность плетения. Когда-то творчество Стеллецкого я готов был клеймить словом пастиччио. Ныне я вижу его свободную основу, и о "подделке" не может быть и речи. В склонности к узору, в презрении к лицу, к душе, быть может, сказалась примесь грузинской правды в художнике (ибо прабабка Стеллецкого, выкупленная прадом из персидского плена, принадлежала к древнему легендарному роду Елеозовых).

Стеллецкий — и "скульптор". И даже в своем собственном представлении он именно скульптор, а не живописец. Но как скульптор он бесконечно слабее, нежели живописец или даже — он прямо другой художник, очень замечательный, приятный и умный, но без того "обуяния чудесным", которое так пленяет в его живописном творчестве.

Стеллецкий начал со скульптуры, когда, будучи еще десятилетним мальчиком, он стал лепить мавзолеи для "птичьего кладбища", устроенного им в отцовской усадьбе. Но начало это, столь характерное для всего "некрофильского" элемента в его искусстве, было все же — что касается выбора способов художественного выражения — случайным. Случайность эта отозвалась на нем в течение многих годов, она привела его в Академию к Залеману (после года в архитектурном классе), она же его заставила сделать длинный ряд этюдов, бюстов и статуй, из которых



большинство поражает своей холодностью и несколько ординарной умелостью.

Давно уже, однако, в скульптуре Стеллецкого стал сказываться живописец. Случилось это с того момента, когда он принялся раскрашивать свои фигуры или прислонять их барельефно к стене. Затем это движение от скульптуры к живописи обозначалось все более и более, и если Стеллецкий по-прежнему считает себя и ныне скульптором, то он прав лишь постольку, поскольку художнику вообще полезно упражняться во всех областях искусства, таким образом все время как бы проверяя себя.

Сергей Маковский как-то указывал на то, что Рерих игнорирует человеческое лицо, что оно ему безразлично. Игнорирует человеческий лик и Стеллецкий. Лиц у Стеллецкого даже нет совершенно. То, что он выдает за лица, это — иконописные схемы. Но Стеллецкий в своем аскетическом презрении к человеческому лицу, к человеческой жизни, идет еще дальше, нежели Рерих, и в нем оно выражается в какой-то полной чуждости ко всему, что живет, что играет, любит и страдает. Вот, пожалуй, почему искусство Стеллецкого в высшей степени декоративно. Я бы даже сказал, что основная стихия Стеллецкого: декоративность — в этом преимущественно смысл его искусства, точно так же, как преимущественный смысл традиционной Церкви — та же декоративность, то есть литургические чары. Не соблазны мысли, не тревоги душевных сомнений, не радость сознательного экстаза — а погружение в какие-то дремотные глубины, плетения каких-то форм с выдохшимся смыслом и лишенных силы первоначального воздействия. Причитание плачем — уже не закливание для нас, а баюканье; образы Стеллецкого не предметы молитвы, не откровения мысли, а баюканье, песни с непонятными словами и скорее совсем без слов.

Мне бы хотелось видеть цельные соборы, расписанные Стеллецким. Не думаю, чтобы в них было хорошо молиться, и едва ли покидали бы мы их с тем "трагическим" чувством, которое вселяют в нас религиозные образы Врубеля. Но чисто художественное наслаждение от таких целостностей было бы большим и, мне (по опыту) кажется — неисчерпаемым. Возродились бы подлинные древние гармонии, возродилась бы вся чудесная внешняя, эстетическая сторона древних действ. Хороводы темных теней по стенам давали бы иллюзию какого-то печального неподвижного праздника, гармонии коричневых, желтых, синих и пурпурных красок, услаждали бы глаз, не утомляя его и не приедались. В таких храмах казалось бы, что все еще жива Византия и подлинна вся показная сторона ее искусства, ее одежда была бы налицо. А что вообще осталось от Византии, кроме риз ее?

И насколько прекраснее была бы эта "выставка риз" (подлинных, а не бутафорских), это плетение узоров, нежели все подделки под давно умершие чувства, под давно выдохшиеся мысли... Насколько "консерватизм" Стеллецкого более смел и прекрасен, насколько его мертвенность живее, нежели ложная передовитость и автоматическая жизненность какого-нибудь Васнецова.

Наше внимание теперь постоянно так обращено на значение вещей во времени, что естественно навязывается вопрос: есть ли искусство Стеллецкого — искусство настоящего и будущего? Разумеется, нельзя сомневаться в том, что его искусство, как всякое подлинное искусство, содержит в себе элементы вечности, а



Крестный ход в Новгороде. 1930
© René Guerra, 1998

с другой стороны оно находит в нас теперь сильные отклики. Но, спрашивается, по всему своему содержанию — означает ли оно какие-то новые завоевания мысли и чувства или является только отражением?

И на этот вопрос, мне кажется, без колебания нужно ответить, что искусство Стеллецкого, при всей его свободе, при его коренной непосредственности, есть именно какая-то ожившая страница прошлого. Это "искусство Адриана", эхо другого, мощного и когда-то жизненного, отвечавшего данному моменту искусства.

Но только еще: это эхо — это отражение — прекрасно и необходимо. Именно такое эхо — точное, отчетливое и ясное, дающее полную иллюзию творчества, цельного организма — необходимо. Ныне, когда мы вступаем в новую Византию и тем самым навсегда прощаемся с прежней Византией, "ренессанс старой Византии" Стеллецкого — явление большой ценности и значения. Через него она нам из археологической и мертвой становится живой и художественной. Он наш путеводитель по ее гибнущим навек лабиринтам, еще раз с ним мы познаем грандиозную суровость, особую остроту того искусства и кое-что через него постигаем и в той жизни. Это временное оживление не касается одного "бытия", одних костюмов, оно идет гораздо дальше: мы учимся смотреть и на природу (сад в "Царе Федоре", пейзаж в "Снегурочке") глазами древних людей, для которых природа была и бесконечно более манящей, фантастичной и, в то же время, более греховной и пугающей, нежели для нас.

Александр Бенуа

Печатается по: РО ГРМ. — Ф. 32 (Э. Ф. Голлербах). — Ед. хр. 154. — Л. 229-233 (авторизованная машинопись).

Дмитрий Семенович Стеллецкий (1875 — 1947) — живописец, сценарист, скульптор, с 1906 г. участвовал в выставках "Мира искусства", с 1912 г. входил в это общество, с 1914 г. жил в эмиграции.

Публикация Кати фон Кнорринг



"Я предлагаю вам игру..."

Максимилиан Волошин —
художественный критик

Поэзию Максимилиан Волошин считал основным видом своей деятельности; немало сил было отдано им также литературной критике и переводам. Но то, что он сумел сделать в русском изобразительном искусстве, характеризует его совершенно особым образом.

"На искусствоведа" Волошин практически не учился, в его багаже имелись лишь несколько лекций в Школе музееведения при Лувре (1901). Более того: недостаток образования усугублялся своего рода "дурной наследственностью", не вполне благоприятным стечением обстоятельств в начале жизни. Вот как он сам рассказывал об этом в автобиографическом отрывке "Мне было 24 года" (сер. 1920-х): "Я рос в обстановке, чуждой живописи. Литературные влияния были у меня в детстве сильны. Художественных — никаких. Живопись я любил, но т.к. я рос в Москве, то ничего, кроме Третьяковской галереи, не видал и склонен был считать Репина величайшим живописцем всех веков и народов. В первый раз попавши за границу 21 г.[ода] от роду, я ходил по картинным галереям совершенным дикарем и наивно удивлялся: «Какую ерунду писали эти старые мастера, то ли дело наша Третьяковка. Как странно, что Россия, в общем страна малокультурная (об этом я тогда уже начинал догадываться), так далеко опередила Европу в области живописи». Это было естественное следствие живописи передвижников, на которой я воспитался. И возненавидел же я их спустя несколько лет за эти патристические бельма!"

Недоумение рождало интерес. В 1899 году, впервые выехав за границу, Волошин с энтузиазмом рассказывал оттуда в письмах на родину (к Александре Петровой, феоодсийской подруге с гимназических лет) о поверхностно-многозначительных скульптурах Люксембургского музея. С жадным любопытством разглядывал он фантастические композиции Арнольда Бёклина и Франца Штука. Его влекли мрачные европейские декаденты. Несколько месяцев спустя, во время "итальянского" путешествия 1900 года, Волошин поначалу также отдавал предпочтение произведениям с прозрачной символикой: Макс Клингеру ("Весенняя сказка"), Габриэлю Макс ("Стигматы Катерины Эмерих"), "приятно символическим" картинам Мариана Вавржанеца. Однако, вглядываясь и сравнивая, способный юноша быстро воспитывал свой вкус. В июле 1900 года он смог уже по достоинству охарактеризовать памятники генуэзского кладбища Кампо-Санто как "невнятно пошлые мраморные изделия"; его неудовлетворенное внимание привлёк пейзаж импрессиониста Джованни Сегантини — это был первый для Волошина контакт с новой живописью, "выравнявший из лап академизма" (как он сам написал полгода спустя).

Импрессионистам Волошин был обязан тем прозрением, которое навсегда избавило его от предвзятости в подходе к непривычному в искусстве. "Мысленно возвращаясь к са-

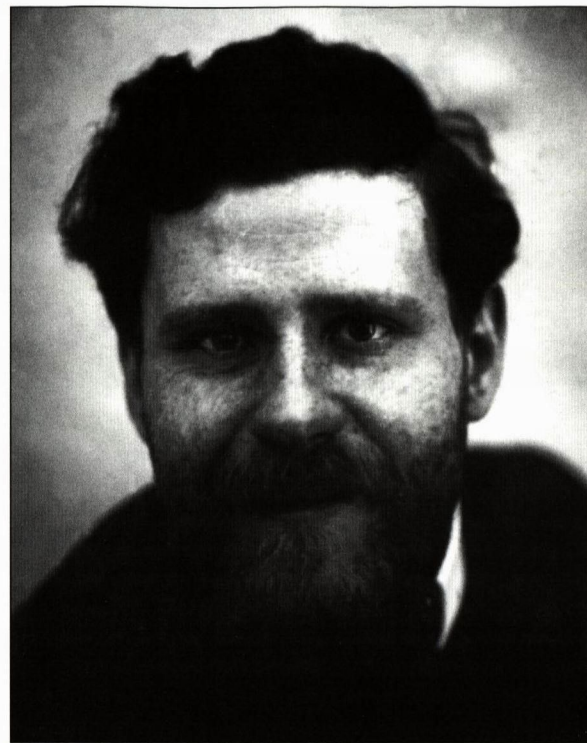
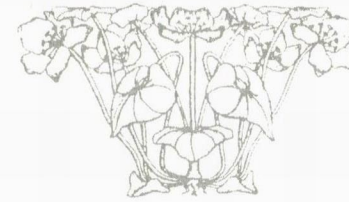


Фото Н.А.В.Солс. 1906. Публикуется впервые

мым первым своим впечатлениям французской живописи, я совершенно ясно помню ту растерянность, смущение и невольный протест глаза, которые возникли во мне, когда я в первый раз вошел в ту залу Люксембургского музея, где помещается коллекция Кайебота, обнимающая Клода Моне, Ренуара, Сислея, Дега и Сезанна, — вспоминал он. — Этот произвольный протест перешел бы, наверное, в негодование и издевательство, если бы не тенденциозное сочувствие «новому искусству», которого я еще не знал, но которому приехал учиться. Спустя некоторое время, растревоженный этим впечатлением глаз, стал замечать вокруг себя на парижских улицах больше красок и линий, чем мог видеть раньше, по-новому стал видеть солнечный свет, и тогда, вернувшись к полотнам импрессионистов, я мог сказать им радостно и уверенно «да!». Чешуя спала с глаз, и я уже удивлялся тому, что не понял и не увидел их с первого раза".

К юному Волошину пришло понимание того, что форма в искусстве может иметь столь же важное значение, как содержание. Теперь и старые мастера предстали перед ним в новом свете, начали доставлять не только "историческое удовольствие", но и эстетическое. "Во время моего путешествия по Италии, когда я добросовестно старался проникнуться прелестью и Карло Дольчи и Гвидо Рени и приходил в искренний восторг от случайных выставок современных итальянских художников, меня впервые уязвил и затронул Джотто. А он мне открыл двери в quattrocento и к Микельанжелло. Так у меня создалась постепенно мечта посвятить себя истории искусства, бросив постылое изучение права".

Непосредственным толчком к столь ответственному решению послужило пребывание Волошина в Средней Азии (вдали от властной матери, настаивавшей на получении им юридического образования) и то, что некоторые его оценки искусства совпали с мнением высших авторитетов: Ипполита Тэна, Дмитрия Мережковского. "Крылья мои всё растут и растут, мысль сбрасывает одну за другой ветхие загородки, и земля начинает казаться чересчур маленькой", — писал он о переживаемом им подъеме Александре Петровой. Сформировалось решение: ехать в Париж, там "посвятить себя художественной критике". За этой, прикладной целью оставалась и другая, более общая — осваивать достижения мирового искусства. "В Париж я еду не для того, чтобы поступить на такой-то факультет, слушать того-то и то-то, — это всё подробности, это всё между про-



чим, — я еду, чтобы познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике"...

Весной 1901 года Волошин был в Париже. Он посещал художественные салоны (в качестве корреспондента газеты "Курьер"), слушал лекции в Ecole de Louvre, часто бывал в театрах. Познакомился с коллекционером Сергеем Щукиным, историком античности Гастоном Буассье, журналистом Александром Косоротовым. Но наиболее важной оказалась встреча с Елизаветой Кругликовой: художница не только ввела молодого поэта в русскую художественную колонию в Париже, но и приобщила к рисованию. Волошин, убедившись, что не лишен способностей и в этой области, стал завсегдатаем академии Филиппо Коларосси и ателье Кругликовой (там и там можно было рисовать "натуру"). Он фиксировал в рисунке всё, что видел: жизненные сценки, интересные типажи в парижских кафе и на публичных балах, пейзажи Андорры, Майорки, Италии. Чтобы верно судить о современной живописи, считал он, мало слушать лекции — надо самому испытать и пережить "технику искусства".

Другим судьбоносным моментом стала встреча поэта с критиком Александрой Гольштейн, открывшей для него мастерские многих французских художников — прежде всего Одиллона Редона. Волошинская тяга к символизму, к чему-то "высшему", была, по-видимому, удовлетворена "мыслями", вышедшими из-под руки этого мастера. Уже в июле 1901 го-

да недавний приверженец передвижников мечтал о собственном журнале для проповеди "нового искусства".

Подобная трансформация произошла и во взглядах Волошина на литературу. В 1901 году он открыл для себя Анатоля Франса, Октава Мирбо, Реми де Гурмона, Андре Жида, Жориса-Карла Гюисманса — и отчетливо понял, как удручающе мало знают в России французскую культуру и как важно для русских знать ее. "Я вижу теперь, — писал он матери в августе 1901 года, — что без изучения французской литературы и искусства во всех ее новых и старых движениях решительно никуда не пойдешь". Приобщение к европейской передовой культуре — вот что принял Волошин за насущнейшую потребность. Отныне такова была его главная цель. Как же намеревался он достичь ее? Наиболее рациональным казался Волошину путь "от современности вглубь". В марте 1902 года в письме к кузену Якову Глову поэт заметил: "Что же я смогу писать, пока не дам себе ясного отчета о современности и не приведу ее в связь с историей?".

Учителями Волошина в то время были не столько персоны, сколько наблюдения и сочинения. Позднее (1925) он признавался, что учился "художественной форме — у Франции, чувству красок — у Парижа, логике — у готических соборов, средневековой латыни — у Гастона Париса, строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе — у Флобера, стиху — у Гюте и Эредиа...".



"Крымский пейзаж". Бумага, акварель. Из собрания Арсения Смольевского (С.-Петербург)



"Крымский пейзаж". Бумага, акварель. Из собрания Арсения Смольевского (С.-Петербург)

Результаты этой учебы — свои статьи по искусству — Волошин публиковал в журналах "Весы", "Золотое руно", "Русская мысль", "Аполлон", в газетах "Русь", "Утро России", в "Московской газете", "Биржевых ведомостях", в разных сборниках. О чем эти тексты? Каковы были взгляды молодого критика на современное ему искусство?

Из двух с половиной сотен статей, опубликованных Волошиным, изобразительному искусству посвящены более семидесяти. Чаще всего он писал о живописи, реже — о скульптуре и об архитектуре. Поднимал общестетические проблемы, в статьях о театре касался вопросов сценографии.

Каждое произведение должно быть, полагал Волошин, адекватно личности художника: "Картина — это исповедь" (1904). Академическое искусство с его схематизмом и "теоретическим знанием" Волошиным неизменно отвергалось. "Академизм, научив рисовать, выкалывает глаза", — формулировал критик. Органическая основа искусства — непрерывное и непредвзятое наблюдение форм, ежедневная бесознательная работа глаза. Такая острота видения была во многом утрачена, по мнению Волошина, европейскими художниками, но сохранилась у японцев. Волошин рьяно пропагандировал экзотическое искусство Дальнего Востока, знакомство с которым, впрочем, едва ли было тогда основательным.

Неорганичной для живописи критик считал литературность: психологические, символические или драматические замыслы в картине должны быть выражены сугубо живописными средствами — нелепо, когда содержание превалирует над формой. "Для действительно сильных произведений, представляющих исключительно живописный интерес — нет слов, — утверждал Волошин в 1905 году. — Слова не передают картину, а скорее дополняют то, что художник еще мог бы сказать".

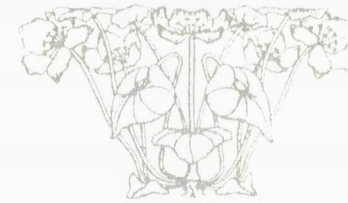
Предметы изображения, постулировал он, должны сами говорить языком красок и линий. И именно с помощью этих средств, "естественным языком палитры", картина должна выражать самую душу своего объекта — пейзажа, человека, вещей, эпохи; художник должен стать голосом их. Это глав-

ное требование Волошина-критика, определяющее его отношение к портрету и натюрморту, к пейзажу и историческому полотну. По терминологии Волошина, художник должен найти подлинное имя каждой вещи; выразить ее суть, назвать ее.

Для выполнения этой задачи художнику не обойтись без того, чтобы сначала проникнуть в эту душу. И здесь огромную роль играет интуиция: "всякое искусство есть лишь воплощение нашего темного, подсознательного Я"; художник должен обладать математическим провидением, чтобы понять логику вещей" (1905). Проанализировав процесс постижения художником видимого мира, критик определил его как трехступенчатый: сначала следует изучить реальность, потом "забыть" ее — чтобы затем, в процессе творчества, "вспомнить" — но уже иной, преображенной. Розанов повторял впоследствии это как откровение. В широком смысле художники, по Волошину, должны способствовать одухотворению и просветлению человеческой жизни, чтобы из мира необходимости и разума "выплывать вселенную свободы и любви". А в более узком — "делать искусство в жизни" (1904), вносить творческое начало в повседневность.

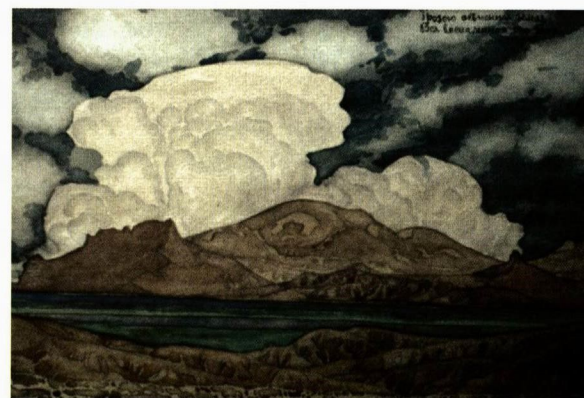
Исходя из такого понимания, Волошин неоднократно писал в своих статьях об эстетике жилья, мебели, одежды. Он часто критиковал их за безвкусию и неудобство и называл причиной неурядицы то, что почти всё человеческое окружение создается машинами. Предоставляя украшение комнаты и интимной обстановки фабрике, тем, кто стоит вне искусства, художники, по твердому мнению Волошина, совершают "преступление против жизни": "Фабричные вещи — это некрещенные дети. Они должны получать свое крещение от руки художника" (1904). Вслед за прерафаэлитами, Уильямом Моррисом и русскими мастерами, развивавшими кустарный промысел в Талашкине, Волошин ратовал за широкое развитие ремесел и декоративно-прикладного искусства: вышивки, вывески, ковры, выжигание по дереву, резьба, художественный переплет, ювелирные изделия — всякая вещь, которой касаются глаза и руки, "должна быть украшенной" (1911).

Это не противоречило убеждению Волошина в том, что искусство по своей сути аристократично. Еще в 1904 году



критик заявил: "Стать собственностью каждого, но не собственностью всех — вот задача для современного искусства". Всегда обращавшийся к личности и никогда к толпе, не принимавший самого понятия "массы" — поэт и при советском режиме остался верен своему убеждению. В "Записке о направлении народной художественной школы" (около 1921) он заявлял о нелепости лозунга "искусство для всех": "искусство, по существу своему, отнюдь не демократично, а аристократично в точном смысле этого слова". Поэтому, делал вывод Волошин, в государстве должно существовать такое положение, при котором каждый имел бы право и возможность быть причастным к созданию ценностей искусства. Важную роль в этом должна была играть и художественная критика. В 1914 г. Волошин так формулировал ее задачи: "Для того чтобы художественное произведение вошло в жизнь, мало одного творчества художника — надо, чтобы оно было понято и принято. Творчество — это акт мужской — осеменяющий, оплодотворяющий; понимание — женский, вынашивающий и рожающий. [...] Матерью произведения каждый раз является критика. Поэтому она должна быть положительной. В этом смысл ее существования. Но есть случаи, когда она может и должна быть отрицательной: когда она обращена на произведения уже признанные, образующие слабыми своими сторонами заслоны в понимании публики. Эти окостенения надо пробивать безжалостно и тотчас же, чтобы они не становились преградой на путях новых рождений".

Итак, критика — "мать произведений", главная цель ее — помочь "большой публике" в уяснении новых, еще непривычных ей явлений современного искусства, ибо подлинное произведение искусства всегда является загадкой. Кроме того, классические произведения прошлого, согласно Волошину, через определенные промежутки времени требуют переосмысления. Этот неизбежный процесс также невозможен без участия критика. Наконец, отмечал Волошин, у критики есть еще одна задача: помогать современным художникам понимать создаваемое ими. Проникновение критика в замысел мастера, уяснение его творчества поддерживают поиски и даже само направление дерзаний творца, который часто не способен объективно оценить свое произведение. В одной из "творческих тетрадей" 1909 года Волошин отмечал, что обычно новые произведения воспринимаются их создателями как несовершенное воплощение их творческой



"Крымский пейзаж". Бумага, акварель. 1925. Из собрания Владимира Купченко (С.-Петербург)

воли и вызывают у них неприязнь. Ярким примером этого был Константин Богаевский, в жесточайшей требовательности не раз уничтожавший свои произведения и не раз же, благодаря заступничеству Волошина, "миловавший" их.

Собственную работу художник начинает чувствовать "своей" лишь тогда, когда ему удастся посмотреть на нее со стороны, отмечал Волошин. Как художник, он особенно остро ощущал необходимость критической помощи и просил у друзей справедливой критики своих произведений.

Однако сам он вовсе не являлся объективным аналитиком искусства. Определяя характер критики Волошина, можно утверждать, что он был скорее эссеистом, творцом свободных, образных, не обязательно мотивированных размышлений на ту или иную тему искусства. В наброске статьи "Демонизм машин" (не ранее 1913-го) Волошин так говорил о своем критическом методе: "Я вам дам ряд парадоксов, ряд загадок, которые, быть может, еще не возникали перед вами, ряд неожиданных сопоставлений, ряд новых освещений явлений, давно всем знакомых. [...] Я предлагаю вам игру, очень серьезную, интересную, требующую напряженного внимания, гибкости ума, восприимчивости, остроумия и исторических знаний. Действующими величинами в этой игре будут и научные факты, и моральные идеи, и социальные законы, и проявления сил природы, и чудеса современной техники, и данные оккультных наук, и сведения по истории культуры. И вы увидите, что все эти разнородные шахматные фигуры, передвигаемые по разграфленной доске нашей логики, будут сочетаться в комбинациях интересных, неожиданных и всегда поучительных".

Волошин, считавший игру важнейшим элементом творчества, нередко откровенно фантазировал, занимаясь своим искусствоведением. Фамилия Сарьяна родила у него целый ряд вполне необязательных ассоциаций: "Корень «Сар» на многих восточных языках обозначает желтый цвет, т.е. полноту света, солнечный ореол — царственное облачение мира. Окончание же его имени созвучно словам «рдяный», «пряный», «рьяный» [...]. В целом — при произнесении этого имени мерещится словно иступление желто-оранжевого цвета, прикрытое синевато-сизым пламенем, напоминающим фиолетово-медные отливы мавританской керамики времен Омейядов..." (1913).

Фантастический тезис о том, что "будущая действительность может быть выявлена мечтой", лежит в основе статьи "Магия творчества" (1904). Цепь художественных метафор, чисто внешне связанных друг с другом образов из античной мифологии, русского фольклора, французской символической прозы начала века представляет статья "Аполлон и мышь" (1911). Полным произволом выглядят умозаключения Волошина о предопределенности гибели Николая Сапунова (случайно утонувшего), выводимой из свойств дарования этого художника (1914).

В известной мере такая творческая манера Волошина-критика была результатом его теософских (а затем антропософских) интересов. Эти учения требовали от своих адептов веры в мистический смысл бытия, в "тайное знание", недо-



"Крымский пейзаж". Бумага, акварель. Из собрания Арсения Смольевского (С.-Петербург)

ступное вульгарным научным методам. Волошин совершенно разделял мнение, что "тайная наука" существует. В обладании этим "тайным знанием" он видел прежде всего способ изучения и развития собственных внутренних сил и одновременно — познание "изнутри" внешних явлений мира. "Я постараюсь, — оповещал Волошин своих предполагаемых читателей, — по мере возможности, вывести вашу мысль из современного строя мышления и к явлениям современности подойти с иных точек зрения, при помощи иных методов познания, в настоящую эпоху оттесненных естественно-научным методом исследования" (не ранее 1913-го). Следует признать, что эта точка зрения обогащала палитру критика и открывала перед ним некоторые дополнительные перспективы. Свидетельство мемуаристки (Евгении Герцык) подтверждает это наблюдение: "Исторический анекдот, остроумное сопоставление, оккультная загадка — так всегда строилась мысль Волошина и в те, давние годы, и позже, в зрелые. Что ж — и на этом пути случаются находки. Вся эта французская пестрядь, рухнувшая на нас, только на первый взгляд мозаична — угадывался за ней свой, ничем не подказанный Волошину опыт".

Какие формальные качества ценил Волошин в критической литературе?

В отзыве на книгу К.Моклера об импрессионизме Волошин признавал как высшее достижение критика, что тому "удалось найти слова, равносильные краскам этих художников, дать их лицо со всесторонней полнотой". Эту же цель — найти слова, равносильные краскам и линиям — он ставил перед собой. Его критические тексты подлинно художественны, они являются настоящей литературой.

Характерно для Волошина-критика и постоянное сопоставление живописи с изящной словесностью. "Французский

рисунок переживает теперь ту эпоху, которую переживал рассказ при переходе от комического романа к реалистическому", — читаем, например, в статье о Теофиле Стейнлене (1904). В пейзаже Андре Сюрере "Темза" Волошин увидел "тяжесть и мощь верхарновского размаха" (1904). Живопись Поля Сезанна, "с первого взгляда такая грубая, топорная, мужицкая", представилась ему, в сущности, столь же утонченной и аристократической, как поэзия Малларме, а творчество Тулуз-Лотрека критик сравнил со стилем Гонкуров в романе "Жермини Ласерте" (1904). Рисунок же Редона — "так же груб и неоформлен, как стиль Достоевского" (1904).

Стилю Волошина-критика свойственны лапидарность, стремление к афористичности: "Сезанн — это Савонарола современной живописи" (1904); "Рисунок — это логика видимого" (1905); "Окно — первоисточник европейской картины" (1905). Часто его афоризмы имеют характер парадоксов: "Парижское искусство делается иностранцами" (1905); "Стены должны быть, когда есть кому расписывать их" (1907); "Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра" (1908); "Любовь к искусству всегда разрушительнее забвения" (1914). И так далее. Здесь не только любовь к "красному словцу", желание ошарашить читателя любой ценой, но и — всегда — честная работа мысли, логика — поэтическая, свободная логика...

Весьма существенной для Волошина являлась жизнеустремленность его художественной критики. Своими статьями Волошин всерьез пытался влиять на жизнь вокруг, внедряя свои идеи в умы современников. Лишь в редких случаях он бывал непоследователен: так, неоднократно ратуя за анонимность искусства, он все же не решался отказаться от "имени". Невозможным оказалось выполнить до конца и другой принцип, о внедрении которого он мечтал: безвоз-



мездность творчества художника — хотя мало кто так щедро раздаривал свои произведения, как Волошин ("вы отдали — и этим вы богаты...").

Зато в полном согласии с творческой философией Волошина стоял его корпоративный коллективизм, его всегдашнее стремление практически поддерживать нуждающихся в помощи коллег. У поэта имелись явные способности организатора художественного процесса. С 1903 года Волошин был секретарем парижского кружка "Монпарнас", устраивавшего русским художникам занятия в художественных школах, мастерских, помогавшего в поисках квартир, информировавшего о выставках. С 1904 года Волошин ратовал за освобождение художников от засилья перекупщиков: "необходимы лавки, магазины, устраиваемые самими художниками", — чтобы художники узнали, для кого и зачем они работают и искусство смогло стать народным. В 1915 году именно Волошину (вместе с искусствоведам Владимиром Аргутинским-Долгоруковым) общество "Мир искусства" доверило распределение материальной помощи русским художникам, застрявшим в Париже из-за начала мировой войны.

В статье "Гильдия св.[ятого] Луки (Всероссийский союз художников)", появившейся в 1917 году, Волошин выступил с идеей создания объединения художников и наметил его структуру (ученики, подмастерья, мастера). Главной целью гильдии он поставил помощь "революционному, еще не признанному ни публикой, ни рынком искусству". Статья не нашла публичной поддержки, но Волошин не отступил, — еще дважды пытался внедрить в жизнь свои профсоюзные идеи: весной 1919 года в Одессе (где написал "Проект создания «Союза искусств»") и в 1921 — 1922 годах в Крыму, когда принял участие в создании Феодосийских государственных художественных мастерских. В конце концов подобие такой гильдии — КОХУНЭКС (Коктебельскую художественно-научную экспериментальную студию) — ему удалось создать в собственном просторном доме в Коктебеле. Получившая славанное имя "Дом поэта", эта студия стала затем (1931) зачатком первого в стране дома творчества писателей.

Разумеется, Волошин не обходился без ошибок в своих статьях. Обладая великолепной памятью, он порой излишне полагался на нее (что было связано и со срочностью сдачи работ, с вечной нехваткой времени). Сказывалось также отсутствие фундаментального образования. Поэтому критические тексты Волошина содержат многочисленные неточности в цитировании, хронологические смещения отдельных фактов (так, импрессионисты имели возможность познакомиться с японской живописью еще в 1860-х годах, а не в 1871-м, как считал критик; в русской иконописи отнюдь не отсутствует синий цвет, как утверждалось в статье "Чему учат иконы?" — и так далее). Неоправданными оказались щедрые авансы, выданные Волошиным-критиком художникам Александру Якимченко, Павлу Наумову, а с другой стороны, со временем стала очевидной недооценка им Бориса Кустодиева, Павла Кузнецова... Но "точных попаданий" в оценках Волошина гораздо больше. И это — при огромном диапазоне имен и тем, кото-

рых он коснулся — нередко первым — в русском искусствоведении.

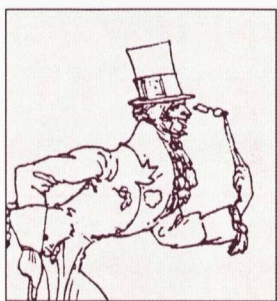
Волошин неоднократно обращался в своих статьях к работам Англада, Мориса Лобре, Шарля Котте, Люсьена Симона, Анри Сиданера, Гастона Латуша, Эжена Карьера, Рене Менара, Жаке Бланша, Анри Мартена, Мориса Дени, Игнасио Зулоаги, Огюста Родена, следя за их творческим развитием. Много раз Волошин писал об импрессионизме, подробно останавливался на творчестве Ван Гога, Гогена, Сезанна. Стремясь выделить малооцененных, по его мнению, художников, он настойчиво пропагандировал искусство совершенно неизвестного до того Одилона Редона, Владислава Слевинского, Медардо Россо, ювелира Рене Лалика; едва ли не первым в России писал он о Жорже Руо и Аристиде Майоле, о группе "Десять" и о кубистах.

С 1907 года, все чаще обращаясь к русскому искусству (оно давало тогда поводы для этого), Волошин высказал немало точных мыслей о творчестве Александра Бенуа, Льва Бакста, Михаила Врубеля, Валентина Серова, Александра Головина, Ивана Айвазовского, Константина Сомова, Виктора Борисова-Мусатова, Михаила Нестерова, Елизаветы Кругликовой, Филиппа Малявина, Георгия Лукомского, Николая Рериха, Петра Уткина, Георгия Якулова, Николая Ульянова. Он, по сути, открыл для "большой публики" Константина Богаевского и Мартироса Сарьяна, Анну Голубкину и Марию Якунчикову; стал автором первой обстоятельной монографии о Василии Сурикове... Волошин был в числе немногих защитников новаторских объединений "Бубновый валет" и "Ослиный хвост", сумевших существенно обогатить отечественную художественную жизнь.

Касаясь предмета истории искусства, Волошин оставил нам ценные суждения о древнегреческой скульптуре и искусстве Египта, о французских примитивах и готике, о мастерах Возрождения и об искусстве Востока. Его статья о русской иконописи стоит в одном ряду с работами Павла Муратова, Евгения Трубецкого и Павла Флоренского. Критик писал и о технике — об офорте и акварели, о temperе и масле, гравюре на дереве, книжной иллюстрации. Его мысль обращалась к эстетике надгробий и к назначению скульптурного памятника вообще. Волошин-критик писал о границах натурализма и реализма, о роли канона в искусстве, о соотношении символа литературного и символа в живописи, о символике цветов, о понятии плагиата в искусстве, о связи индивидуализма и традиций, первым дал проникновенное истолкование феномену ужасного в искусстве.

Ни статьи Волошина, ни поставленные в них вопросы не были по достоинству оценены современниками. Его критическое творчество и сама его личность часто вызывали негативные отклики и издевательства. "Меня много ругали и поносили, но никто не взвешивал", — делился впоследствии Волошин с Евгением Ланном. — "Я привык писать и говорить в одиночестве" (1927). Причинами ostrакизма были незаурядная творческая самобытность Волошина, его преданность искусству и нежелание обслуживать чьи бы то ни было амбиции. Все это он понимал ("В каждой моей газетной статье я давал свои мысли, а этого не прощают") — и не жалел о своем выборе.

Владимир Купченко

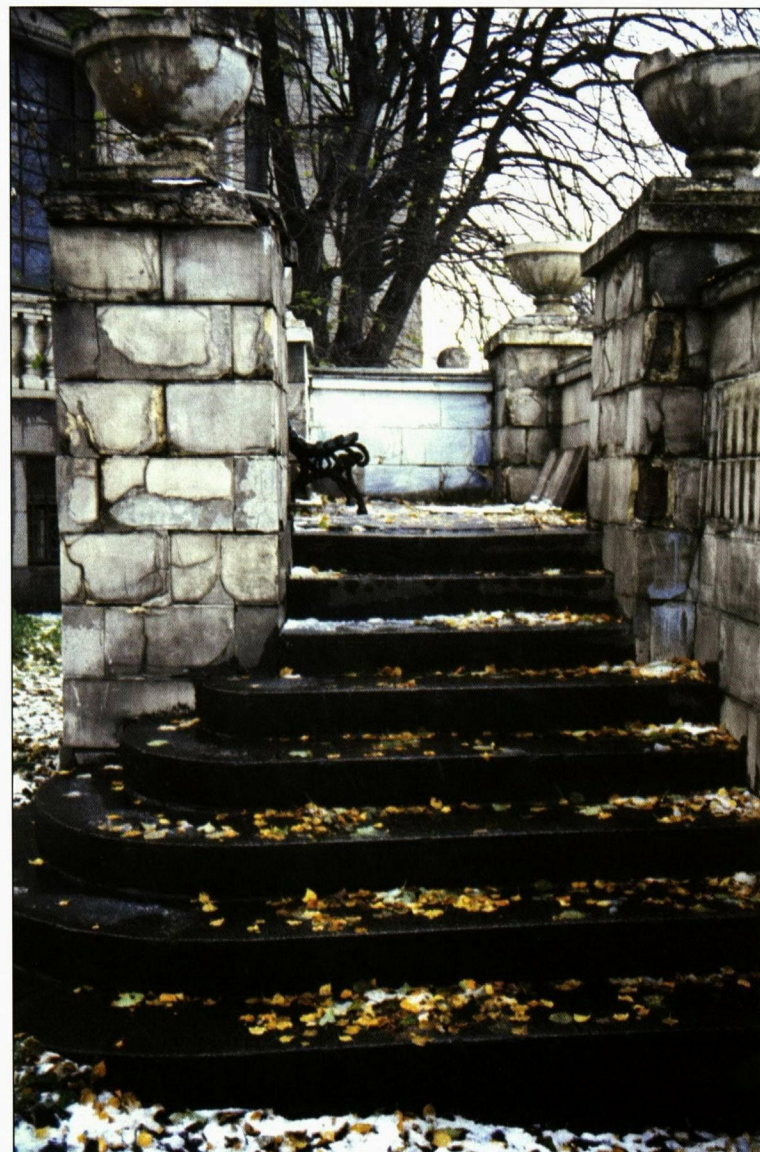


ВЗГЛЯДЫ



16

Стиль "Art Nouveau", или, как его называли в России, "модерн", является утраченным раем общеевропейского культурного синтеза



ПЕРВАЯ ПОПЫТКА МЕЖДУНАРОДНОГО СТИЛЯ

Конец прошлого – начало нынешнего века можно смело назвать первой – к сожалению, неудавшейся – попыткой создания всемирной цивилизации с универсальными ценностями и прозрачными границами. Теперь та эпоха воспринимается как потерянный рай глобализации, свободомыслия и интернационализма.

В самом деле, на пересечение государственных границ в большинстве стран не требовалось паспортов; леворадикальные диссиденты и националисты жили и передвигались по Европе при благожелательном нейтралитете парламентов и общественности; товары и капиталы перемещались по континенту без особых ограничений и квот; золотой стандарт гарантировал, казалось, стабильность основных европейских валют; правящие классы видели еще необходимость и возможность реформ в пользу нарождающегося среднего класса; культура и искусство, "национальные по форме", становились интернациональными по содержанию.

Именно в этой атмосфере родился новый стиль, который во всех странах называли иностранными именами. В Италии стиль называли по-английски: "Liberty", в Англии по-французски: "Art Nouveau" (по имени парижского художественного салона Самуэля Бинга, который торговал японскими гравюрами и китайскими безделушками), в России – "стиль модерн". В недавно объединившейся Германии, где были наиболее сильны шовинистические настроения, стиль получил немецкое – полупрезрительное вначале – имя "Jugendstil". Отколовшихся от общегерманского националистического искусства венских интернационалистов стали называть "Сецессионом" – и под этим названием стиль стал известен в многонациональной империи Габсбургов.

"Стиль модерн" быстро распространился за пределы Европы: его влияние чувствуется в самых разнообразных предметах – от кубинских сигарных этикеток и роскошных отелей Египта до villas, построенных итальянцами в Чили и бельгийцами в Аргентине.

По мнению многих, глашатаем "модерна" явился лондонский журнал "The Studio", который в 1893 году провозгласил своей целью "поддержать всякую свежую и честную попытку уйти с курса плагиата в современной архитектуре, фальшивых идеалов в живописи и скульптуре, избавиться от рабства имитации и повторов в дизайне". Журнал, кото-

рый сразу же стал центром всех новых движений в искусстве той поры, провозгласил своими лозунгами "Use and Beauty" ("Польза и Красота") и "The Age we live in and its artistic needs and aspirations" ("Век, в котором мы живем, и его художественные нужды и устремления").

Под эгидой "The Studio" проводились международные конкурсы среди молодых архитекторов, дизайнеров, художников, проводились выставки работ лауреатов. С течением времени журнал становился все более роскошным, в нем публиковалось много превосходных графических произведений, целых циклов работ, выполненных в самой разнообразной технике. Среди авторов журнала были такие мастера, как Уистлер, Ван дер Вельде, Альма Тадема, Альфред Стивенс, Обри Бердсли. Журнал являлся законодателем вкуса в таких областях, как книжная графика, оформление обложек и переплетов, плакаты, декорирование стен и потолков, а также многих других – от оформления игровых карт до гобеленов и вышивки.

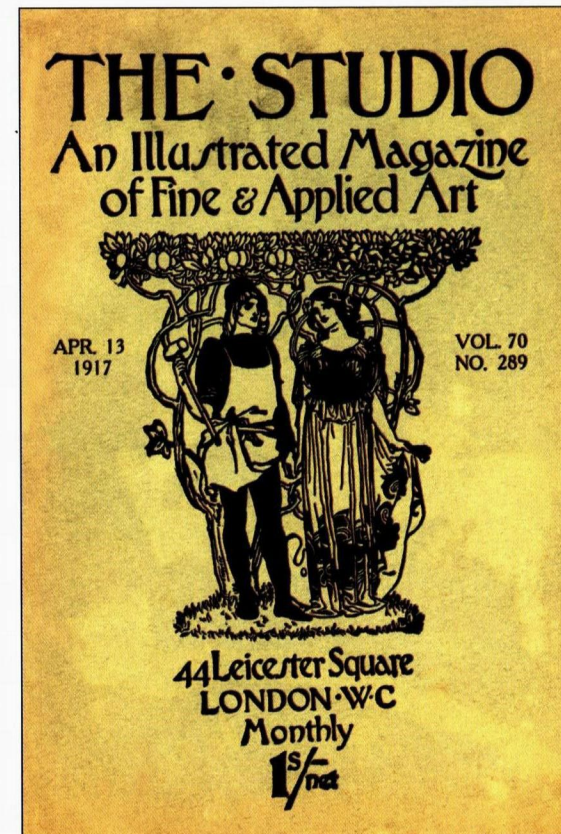
Журнал, полное название которого было "The Studio: An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art", имел американское и французское издания и вызвал к жизни много имитаций по всей Европе (от английских "Yellow Book" и "The Savoy" до немецких "Jugend" и "Simplicissimus" и петербургского "Мира искусства").

Начало-середина девяностых годов прошлого века вообще характеризуется общеевропейским газетно-журнальным бумом, а также крепнущим международным художественным сотрудничеством. Язык искусства считался общемировым, поэтому редакции охотно воспроизводили на своих страницах культурные достижения других народов. Более того, они привлекали критиков из других стран, которые знакомили читателя с положением дел в национальных художественных школах.

Для множества молодых авторов – как англичан, так и выходцев из "культурных провинций" (таковыми считались, например, Америка, Финляндия, Польша) – публикация в "The Studio" открывала дорогу к мировой известности. Среди этих художников выделяется, без сомнения, Обри Бердсли, во многом определивший путь графики "Art Nouveau". Его судьба, гомосексуализм и экстравагантность поведения стали поводом для множества легенд – и в этом смысле он был одной из первых международных поп-звезд.

Другой международной знаменитостью той эпохи был чешский художник Альфонс Муха. Фрагменты его работ очень любят использовать наши теперешние парикмахерские, которые буквально сосригают локоны с плакатных красок Мухи. Выполняя коммерческие заказы, всего за несколько лет Муха добился денег, славы и международного признания – чтобы, наконец, осуществить свою мечту о живописном отображении истории славянских народов. Получив на проект деньги от чикагского миллионера, Муха ушел из коммерческого искусства. Как бы то ни было, в историю искусства Муха вошел не своими "славянскими" полотнами "для души", а той работой, которую он делал ради куса хлеба.

Мир того времени был, конечно, далек от идиллии, которую наша фантазия с такой готовностью иногда изобра-



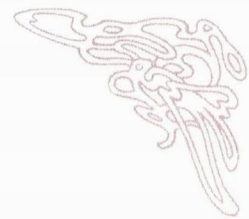
17

жает. Конечно, это был рай – но уже после вкушения запретного плода. В погоне за новыми рынками мировые державы постоянно вступали в распри, промышленники и торговцы быстрее находили общий язык с генералами, чем с интеллигенцией, золотому стандарту осталось жить недолго, и уже готовился всемирный откат.

Виновниками всех невзгод стали изображаться масоны, соседние страны, интернационалисты, международные финансисты и Соросы всех мастей. Во всех европейских странах место столыпинных заняли распутины. Англия начала испытывать проблемы с колониями и сбытом своих товаров, во Франции набирал силу популизм и антисемитизм (сохранились антисемитские плакаты, выполненные в стиле "Art Nouveau"), Германия лихорадочно вооружалась, а в России Дума опереточно боролась с коррумпированным и неспособным правительством...

Казалось, однако, что искусство останется безопасной гаванью в океане, в котором надвигался невиданной силы националистический шторм – художники по-прежнему ездили из страны в страну, работали в этих странах – чехи, скандинавы, поляки в Париже, русские в Мюнхене, американцы в Риме и Лондоне. Выставки немецких графиков с успехом проходили в Париже, в то время как берлинский журнал "Пан" охотно пропагандировал достижения английского и французского искусства.

Именно в те времена стали обычными международные тусовки художников, архитекторов, артистов – так что все они были знакомы друг с другом не по статьям в



журналах, а лично. Средневековые традиции ученичества, общего дела, цеха единомышленников еще не были утрачены, и художники пользовались плодами обретенной с прогрессом техники легкости передвижения. На групповых фотографиях той поры мы видим, как они постоянно встречаются, что-то празднуют, провожают друг друга.

Наступил, однако, 1914-й, и, подобно "Титанику", целый мир погрузился в бездну. Художники с групповых снимков оказались в окопах по разные стороны фронтовой линии, и некоторым из них было не суждено дожить до конца "Войны За Конец Всех Войн".

Теперь, когда окрепший за последние пятьдесят лет капитал вновь пытается объединить Европу, эта часть света стремится вернуться в утраченный рай. Централизованно отпуская "на культуру" огромные деньги, европейские правительства и корпорации пытаются вновь найти "волшебную формулу" великой культуры. Алхимия и искусственные стимуляторы, однако, помогают мало — и, кажется, близко уже поражение этой культуры перед валом заокеанской и собственной имитации. Универсальная эстетика "Пользы и Красоты" заменяется наименьшим знаменателем магазинной витрины, идеи подменяются саморекламой, качество измеряется способностью к самокопированию.

Такая подмена международного творческого обмена бесстыдным почкованием наинизших чревата соскальзыванием в новую бездну ксенофобии и вражды, чреватую властью жириновских и бюкененов.

Для Санкт-Петербурга подобное развитие событий было бы смерти подобно — потому что сами истоки этого города были интернациональными, а история — неразрывно связанной с историей Европы. Не случайно лучшие свои времена Санкт-Петербург знал в эпоху расцвета международного сотрудничества, и, наоборот, националистические бури всегда означали для города блокаду.

"Стиль модерн" для Санкт-Петербурга — это больше, чем сдержанная северная романтика, больше, чем удобство среды обитания, больше, чем стиль.

Это — воспоминание о тех временах, когда город соответствовал сам себе — и был свободен.

"Современный мир, — писал один из авторов "The Studio" сто лет назад, — нуждается в творческих работниках, которые имели бы дух закаленных солдат".

В Санкт-Петербурге это выражение приобретает особый смысл.

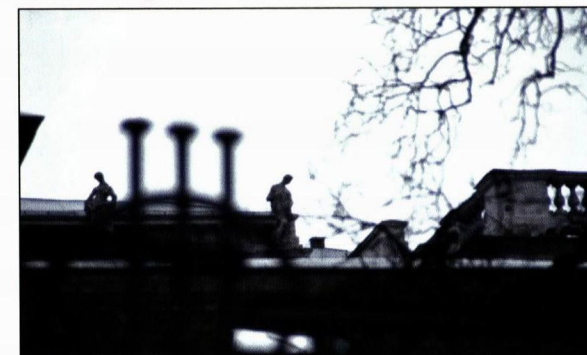
Игорь Шнуренко
Фото автора



ЧТО ОСТАЛОСЬ ОТ МОДЕРНА?

Один выдающийся ленинградский архитектор говорил: если бы война началась не в четырнадцатом, а где-нибудь в девятнадцатом году — как город успели бы отстроить! Действительно, был бы другой город.

С каких воспоминаний начинается мой модерн? Как ни странно, у меня нет детской картинки про модерн в виде какой-то запомнившейся архитектуры. Я помню классический Петербург — Михайловский дворец, Павловские казармы, павильоны Росси — все привычное и бело-желтое. Прочие здания были, во-первых, темными, а во-вторых, рядовыми. В них жили люди, мои одноклассники, знакомые родителей. Может быть, в мое детское понятие "архитектура" входило условие недоступности, не бытового содержания, отсутствие запахов еды и застоялого табачного дыма. Площадь Искусств как нельзя более подходила к этим условиям — все мои приятели жили в дворовых флигелях, на площадь выходили окна моей школы, Филармонии, музеев и театров, войти в жилье значило пройти под арку, в темное отверстие в сплошной парадной стене. Между прочим, я был сильно удивлен, обнаружив спустя многие годы, что



часть окон тех незабвенных коммуналочек выходила на площадь.

Где же в той картине счастливого города детства памятники модерна? Где в ней глыбы Дома книги, Елисеевского, ДЛТ с игрушками? Как могли выпасть из привычного пейзажа шпили, башенки, гранитные порталы? Не знаю. Могу сказать уверенно, что фасад Филармонии по Михайловской мне казался более украшенным всякими розетками, литыми кронштейнами, штукатурными профилями, чем гостиница напротив; мастерски нарисованные детали на доме компании Зингер в детских воспоминаниях умеваются в один светящийся шарик, а Елисеевский — в угловую скульптуру с корабликом под мышкой и молотком у ноги.

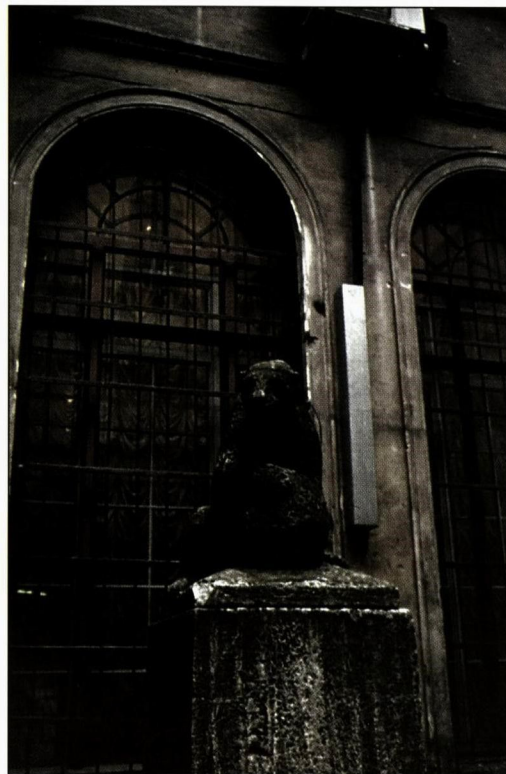
Весь мой модерн в детских картинках хранит массу деталей, которые существуют отдельно от своих фасадов, интерьеров, предметов. Бесконечное пространство двора дома Толстого — внутри больше, чем снаружи, и другой, чем снаружи, город, и щекотный страх от темных арок дома Нобеля на Лесном, мелькавших в окнах трамвая; колечко и три вертикальных полосы через него; витражи лестничных окон, уцелевшие квадраты и угадывание рисунка в разбитых створках, и, наконец, металлические решетки — черная графика на фоне города. Главная решетка — дуга вокруг Спаса на Крови, затем черные решетки лестничных ограждений, восходящие из темноты подъездов, решетки ограждения кровли — паутинки на белом небе. Обложки Чехонина, Валентин Серов — Ида Рубинштейн. Памятник Александру III Паоло Трубецкого во дворе Русского музея, на который надо было подглядывать из-за занавески корпуса Бенуа, или мельком при закрывании ворот со стороны площади — медный всадник под замком.

Символ богатства, погребальная роскошь. "Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслаждения" — где-то здесь главная приманка модерна. Не наши воспоминания об утерянном городе, страшное знание о том, что будет после, обилие материальных памятников, не разгаданных предметов и символов, попытка скрыть ощущение, что ты случайно попал из людской в барские покои, гибельная высота Серебряного века — в таком неясном ряду мой Питерский Модерн. Миф об ушедшей эпохе. Театрализованный мир — Комиссаржевская на лестнице театра и надпись "Буфет" за ее спиной, портрет Чехова, занавес





Мариинки, Бакст, Сомов, Судейкин – люди Начала века. Они жили во вновь отстроенном городе, который мы узнаём: Маяковский на Надеждинской, Горький на Кронверкском, Одоевцева на Бассейной, 60, куда провозжал ее Николай Гумилев и потом шел домой мимо новостроек модерна и тогдашней неоклассики. Какую Таврическую улицу видела компания, вышедшая после чтения Блоком “Незнакомки”? Мы живем там же, трогаем те же предметы. И потому ностальгическая тоска, что эта архитектура и эта предметная среда становится антиквариатом, памятником, предметом охраны – другими словами, умирает. В отношении к Модерну, охрана памятников это почетный караул.



Невский, 21, торговый дом Мертенса, архитектор Лялевич, 1912 г. Все ли помнят первый двор, чашу фонтана, каменного медведя? Прекрасный осколок минувшей роскоши.

Даже если мы все проветрим, надраим и покрасим, нам не вернуть жизни этим камням. Это уже римская руина, археология.

То же, но чуть раньше, произошло с классическими зданиями, ставшими красивой игрушкой. На фоне Пушкина улучшили проект Карла Ивановича высокохудожественной подсветкой Михайловского дворца. Куда ж нам плыть?

А модерн тем временем стал египтологией умников, кормушкой циничных профессионалов и забавой прочих. Модерн стал несклоняемым стилем “Модерн” среди современных, современных с ударением на “о” и модернистских отрошков в словаре живого русского.

В стиль “Модерн” архитектуру, например, не зазорно сходить за красивым овальным окошком, крылечком, еще какой деталькой – что добру пропадать, рисуем же античные ордера, если нужда приспешет, и ничего. Главное – в меру, и не тягаться с подлинником.

Однажды известный артист, отвечая на вопрос, в чем сегодня он видит привлекательность чеховских пьес, сказал, что просто всем участникам хочется надеть те костюмы. Все-таки обилие подлинного материала – от дверных ручек до столовых приборов, – с которым соприкасаешься ежедневно, делает начало века осязаемым в прямом смысле.

Если вы живете в спальном районе, работаете в новом здании, старую часть города проезжаете на метро и выходные проводите в садоводстве в Пупстрое, все равно где-нибудь среди предметов вашего быта, интерьера, пейзажа мелькнет осколочек стиля Модерн. Каким шрифтом набрано слово СБЕРБАНК или большинство ЮВЕЛИРНЫХ вывесок? А уж если САЛОН КРАСОТЫ или МОДНЫХ ПРИЧЕСОК, то какая может быть красота без шрифтов модерна. Если коммерсант ищет красивую дверную ручку для своего заведения или оконный



шпингалет, то выбор непременно падет на модели а ля начало века.

Как сделать решетку в нашем городе, не соотнося ее с образцами? Об этом знает только инструкция МВД РФ для охраняемых объектов: “...Если размеры окна превышают указанные выше, то снаружи его следует укреплять металлической решеткой типа «восходящее солнце»”.

Чистосердечно признаюсь, что сам однажды нарисовал решетку в линиях такого разнузданного модерна, что не с чем сравнить, превзошел всех. Она была из двух створок размера небольшой двери и предназначалась для гардероба столовой Ленинского РК КПСС, который размещался в особняке Зива, чудном модерновском доме. На мое счастье, эстетическое чутье не подвело заказчика, они выбрали рисунок “восходящее солнце”, трижды повторенный в каждой створке – вариант, который я представил с фигой в кармане.

Одно гомельское предприятие делает кресла по образцу, а точнее, по мотивам кресла № 13 братьев Тонет, 1901 года. Конечно, изделие 90-х несколько коряво и не претендует на копию, но благодаря узнаванию-угадыванию имеет успех. Мы ориентируемся на предметы, которые знаем на тактильном уровне и легко распознаем, свой – чужой. Осознанно или нет, но мы предпочитаем пользоваться теми же, или такими же, предметами, как и люди начала века. У нас появляется свое дедовское кресло. “Я живу в том же месте, в том же доме, с теми же предметами” – по-моему, очень православный архетип. Стремление к однородности всего предметного ряда в нашем исполнении ужасно. Не может человек от предков, живших в рубленом на века пятистенке, производить одноразовую продукцию, у него плохо получится.

Ежедневно я вижу массу примеров использования узнаваемых линий “начала века” в современных целях и материалах. Как-то в комиссионке, не претендующей на антикварный шик, наблюдал такую сцену: внесли столик, подновленный и приготовленный к продаже. Начальник осмотрел и крикнул за кулисы: “Скажи Коле, пусть сюда модерновские ручки прикрутит”. Известная итальянская фирма производит мебель по образцам Макинтоша, Райта и др. с применением новых технологий, на сверхточных станках и сверхкачественных отделочных материалах. В результате стоит он дороже антикварного подлинника и выглядит как постмодернистский выпендрей.

Дело в том, что неизбежно уходит технологическая составляющая стиля, то, что связывает художника и исполнителя на уровне эстетики, – взаимное обоснование приемов. Есть анекдот 70-х годов о реставраторах, которые при осмотре церкви XVII века пришли к выводу, что главка сделана позже, не по канонам XVII века и они знают, как исправить. Главка оказалась подлинной. Конечно, страшного

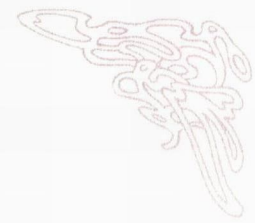
ничего нет, путь довольно естественный, но потому-то и хочется знать, как оно было на самом деле, увидеть нынешнее искусство глазами, скажем, Добужинского.

Новая эклектика постиндустриальной культуры – как-то так, может быть, надо называть нынешнюю материальную среду. Хотя в словарь архитектора прочно вошли понятия “мягкий юмор” или “ирония”, – честное слово, не могу привыкнуть к лепному декору “в стиле различных эпох”, штампованному из пенопласта. В таких интерьерах хочется закурить сигарету марки “ПЕТР ВЕЛИКИЙ American Blend”. Это уже посткультурная индустрия.

Что до иронической мозаики, в которую сегодня можно, модно, а претендуя на многозначительность и должно складывать все, что отыщется знакомого в памяти и под рукой, то “Ирония есть нечто неполное, состояние духа не-свободное, несколько зависимое, следствие душевного раздвоения...”, как писал Аполлон Григорьев. А вот другой хороший автор, Николай Гоголь, уже непосредственно об архитектуре: “Век наш так мелок, желания так разбросаны по всему, знания наши так энциклопедически, что мы никак не можем усредоточить на одном каком-нибудь предмете наших помыслов и оттого поневоле раздробляем все наши произведения на мелочи и на прелестные игрушки. Мы имеем чудный дар все делать ничтожным. Египетскую архитектуру, которой весь эффект в колоссальности, мы издерживаем на небольшие мостики, на ворота, вершину которых проезжающий кучер может достать рукою. Из готической мы делаем серьги, футляры для часов; греческую мы употребляем в беседках”. Если к гоголевскому списку египет, готика, и т.д. – прибавить модерн, конструктивизм и приправить эстетикой телевизионного хамства, то получится пригодное для словаря определение архитектуры постмодерна. Прекрасным дополнением к словам Гоголя служат два монумента – на Караванной и Малой Конюшенной – гранитные блоки с начертанной на них угрозой установить здесь памятник Н.В.Гоголю. Есть, в связи с приведенной цитатой, еще одно соображение. Автор сетует на измелечивание находясь в городе Петра, столице Третьего Рима, в годы, когда завершается работа над Триумфальными воротами в честь Гвардейского корпуса (Нарвскими) и Триумфальными воротами у Московской заставы, строятся здания Сената и Синода, Александрийский театр. И вот, спустя полтора столетия Третий Рим пал и мы, органично влившись в хлынувшие толпы варваров, смотрим на памятники недавнего в общем-то прошлого как на чудное и чуждое и силимся хоть как-то их применить.

Виталий Антипин
Фото Игоря Шнуренко





Андрей Ананов: Русский модерн, может быть, сейчас снова рождается

Стили не умирают, они иногда затаиваются. Существует проверка временем.

Если стиль через какое-то время возрождается, это означает, что направление классическое.

Если он возникает лишь на короткое время — это дань моде.

Стиль — математическая конструкция, которая имеет свои законы. Если в ней соблюдена целостность художественного произведения, то стиль не умрет.

Есть, например, стиль "Ар Деко", в котором появилось — совершенно внезапно — неожиданное смешение цветов. В ювелирном искусстве этот стиль сочетает бриллианты, изумруды, рубины в одном изделии, зачастую используя четыре цвета. В классическом ювелирном искусстве два цвета сочетаются хорошо, но уже третий обычно разрушает композицию. В "Ар Деко" же используется больше, чем три цвета, и это выглядит удивительно целостно и неожиданно красиво. В этом стиле работают до сих пор, — например, известная парижская фирма "Alain Mobussin".

Русский модерн — очень интересный стиль, который, может быть, сейчас снова рождается. Сто лет его практически не использовали, а сейчас с ним что-то снова происходит.

Вот пример: кованая металлическая дверь у Андрея Георгиевича Ананова, нарисованная им самим. Я выполнил эскиз для кузнеца, и это, конечно, стиль модерн. Меня ведь никто не дергал за перо — это было внутреннее побуждение.

В стиле модерн широко использовались цветочные детали: широкие листья в металле и витражах, большие длинные листья. Образы были узнаваемые, но это не было в точности подражание природе.

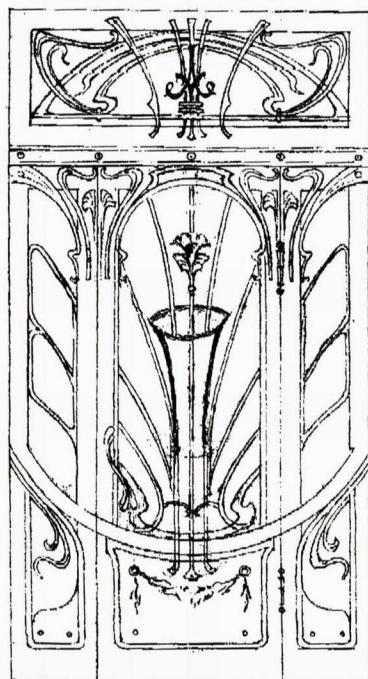
Классический архитектурный или ювелирный стиль должен быть графически замкнут, симметричен. Тогда произведение самодостаточно, классично.

Или это должен быть образ. В модерне вы всегда увидите образ. Этот образ не будет иллюстрацией растения, но он напомнит что-то виденное ранее.

Любой стиль имеет внутренний темпоритм, ритм, в котором тем или иным образом пересекаются линии. И вы воспримете этот стиль настолько, насколько ваш внутренний ритм совпадет с ритмом композиции.

Ритм жизни меняется на протяжении эпохи, и ритм теперешнего Петербурга уже не такой, каким он был сто лет назад. Не говоря уже о Москве.

22



Андрей Ананов. "Кованая дверь". 1997



Андрей Ананов. Настольные часы "Пасхальные яйца". 1997

Архитектура Москвы абсолютно соответствует ритму жизни этого города — ломаному, дерганому. Это, конечно, не стиль для классических петербуржцев, ритм которых абсолютно другой.

Вероятно, петербургский стиль жизни пошел от графического построения Петербурга Петром, его линейных перспектив.

Влияние стиля на человека заключается в том, насколько ритм этого стиля может подчинить себе человека, насколько этот ритм ему близок. Наденьте, скажем, на бритоголового молодого человека смокинг — и это будет ему неудобно: не потому, что неудобно, а ритм не тот, он не умеет в нем жить.

Известно, что я делаю вещи, продолжая Фаберже. Я не продолжаю "стиль Фаберже", потому что не было такого стиля — он использовал разные классические стили — такие, как барокко, греческий стиль.

Некоторые ювелиры стараются выдумать свой стиль — что-нибудь вроде остроносых ракет каких-нибудь. Это полный бред. Это все равно, что, не зная арифметики, решать теорему Ферма, или, не зная китайского языка, расшифровывать китайский манускрипт.

Я уверен, что любой стиль можно описать математически, используя, скажем, компьютерные достижения. Если же такое описание невозможно, если получается хаос, то это от лукавого.

Андрей Ананов



СТРИЖКА В СТИЛЕ МОДЕРН

Мною шею окутывает покрывалом потолстевшая Саломея, и в зеркале напротив я вижу лицо Иоанна, над которым сверкает молния ножниц.

Почему парикмахерские так любят украшать в стиле модерн?

Завитки, слетевшие с голов рекламных красоток Альфонса Мухи, обессилевшие линии маргариток и лилий заманивают внутрь цирюльни отдалиться таинству пострижения. Взавшись за кованую ручку двери, вижу в стекле свою темную физиономию и светлую реку Невского проспекта.

Когда Обри Бердсли сделал иллюстрации к драме Уайлда, он дал нам ключи к тайне стиля модерн. Модерн появился на свет в конце прошлого столетия от последнего дыхания умирающего Бога. В линиях спонтанно-точного рисунка — пророк, облаченный в шкуру и с посохом в иссушенной руке.

Отрезанные волосы спадают на пол, под ноги танцующей Саломеи. Зеркало заволакивает опиумным туманом смерти. Последнее, что проходит перед взглядом умирающего Блока, — птица Гамаюн, глядящая прямо в глаза...

Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит
любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

Незримая нить связывает Иоанна Пророка, Блейка, Уайлда, Бердсли, Блока...

Модерн — это не стиль, а культ.

Культ, ведомый только посвященным. От художника к художнику, от пророка к пророку передается тайное знание. В поклонении богам, мертвым для всего человечества, есть окончательная красота, в которой уже никогда не будет потенциала роста. Крайняя слабость в каждой линии, любой завиток продлен до точки смерти.

Линия в модерне бессильна, как плоть уснувшей на солнце змеи.

Покрывало отброшено, ножницы чисто вытерты. Я несую голову к зеркалу в холле, чтобы взглянуть ей в глаза. Под звуки FM-радио я покидаю театр парикмахерской, одной из тех, которые украшены завитками в стиле модерн.

Чрезвычайная эротичность, так и не разгоревшись, замирает на картине Климта пестрым восточным ковром. Огонь — под ковром.

Русская поговорка в стиле модерн: "шила в мешке не утаишь" в стиле модерн: Марк Балан.

Музыка в стиле модерн: Марк Балан. Выриб в стиле модерн: психоделино-вый.

Ужаленные красотой воплощают ее в любой форме.

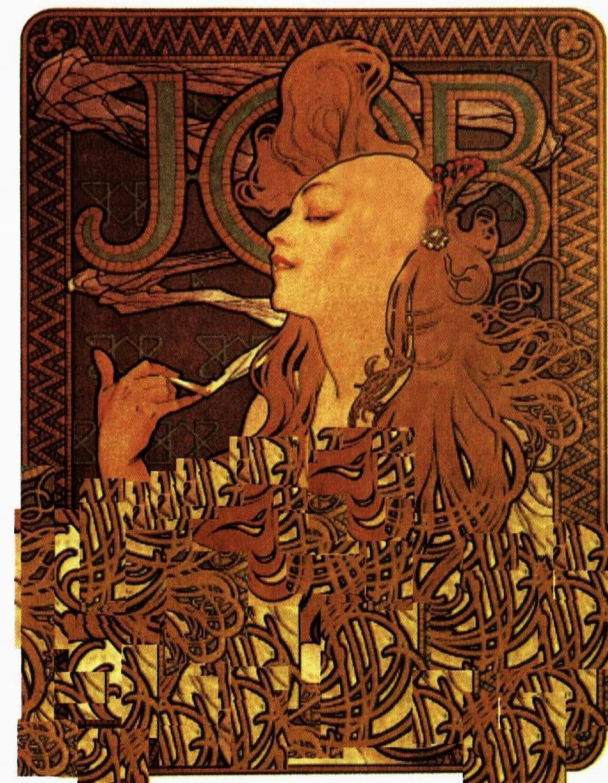
Модерн — это результат того, что разум сделал с тьмой бессознательно — вогнал его в форму. Но эта форма была разорвана в клочья газовыми бомбами Первой мировой, технократическим стриптизом футуристов и международным демократическим движением. Историю человечества можно описать как историю линии. Наиболее модная сейчас линия — в стиле "Поллок", ее оставляет краска, стекая на холст. В этой линии нет красоты, зато есть торжество природы.

Красота сейчас не модна.

Я делаю большой глоток воздуха и сворачиваю в перулок. Черные носы ботинок на желтом листы. Изразцовые фасады, на которых притаилась рассада Большого Интернационального Стиля, украшены рекламой карамельного напитка, логотип которого сделан в стиле модерн: "Always Coca Cola!"

Модерн будет жив всегда.

Андрей Надеин,
редактор журнала о рекламе "YES!"



Фантазия Игоря Шнуренко на тему работы Альфонса Мухи

23

ВЗГЛЯДЫ



"МИР ИСКУССТВА" И РУССКАЯ ПАССЕИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

24

"Мир искусства" — одно из редчайших "долгоиграющих" явлений русской культуры. По меньшей мере дважды в течение XX века феномен мирискусничества сыграл — на перекрестке стилей — роль семафора при выборе приоритетов и путей отечественного искусства. Впервые это случилось на рубеже веков, а затем, еще раз, — в 50-е — 70-е годы, в момент радикальной эстетической переориентировки советского общества, переживавшего смену ценностных шкал, крушение эстетики соцреализма и поиск более универсального, очеловеченного художественного языка.

Возвращение "Мира искусства" после четырех десятилетий забвения было подобно внезапному — среди оваций с очередной партконференции — включению нежно-баритональной арии Индийского Гостя из оперы "Садко". Это не поэтическая метафора, но буквальная констатация реальности. Оттепель в советском искусстве началась с поездки Хрущева в Индию в 1955 году, за которой услужливо последовали огромные ретроспективы Николая Рериха в Русском музее, в Третьяковке и в Эрмитаже (вместе со Святославом). Джавахарлал Неру стал личным другом Хрущева, соответственно личный друг Неру, русский отшельник С Гималаев, был опознан на Старой площади как "свой", правда, не без труда и сопротивления академиков-соцреалистов.

Опасения столпов пролетарского искусства оказались вполне справедливыми. Официальное признание экзота Рериха необратимо вызвало из небытия целый ряд забытых имен, составлявших некогда единый блистательный художественный контекст. И мы вдруг стали свидетелями повального (как правило, посмертного) возвращения деятелей русского "серебряного века" из "мглы ночной и зарубежной". Под знаком этого возвращения прошло более 30 лет советской культуры. Последним, завершающим аккордом можно считать перенесение праха Федора Шаляпина из Парижа в Россию. Оно произошло уже в преддверии перестройки и означало конец эпохи оживающих теней.

В 50-е же годы казалось, будто "Мир искусства", определявший вкусы русской публики полвека назад, — это нечто весьма старинное, что-то вроде "Арзамаса" или "Зеленой лампы" пушкинского времени. Предположить, что Бенуа или Рерих могут оказаться современниками московского метрополитена, было так же нелепо, как представить Евгения Онегина в крылатке и цилиндре едущим на колбасе битком набитого трамвая. В те годы популярна была история о том, как советский живописец-турист видит на версальских аллеях старичка с этюд-

ником, старательно корпящего над пейзажем. Подходит, заглядывает через плечо и совершенно искренне изумляется: "Надо же, совсем как наш Бенуа!". А перед ним и впрямь А.Н.Бенуа, собственной персоной. Героем этой истории называли — и отнюдь не случайно — только только обретавшего скандальную известность Илью Глазунова.

Глазунов взлетел на волне общенародного интереса к "Миру искусства". Интересы, подогреваемого смутными слухами о европейской славе Бенуа, Добужинского, Сомова и Бакста. Их доэмиграционные работы робко начинают появляться в экспозициях главных музеев страны. Параллельно этому из запасников осторожно извлекаются картины и рисунки Врубеля, Нестерова, гравюры Остроумовой-Лебедевой. Но поначалу робкое возвращение "Мира искусства" на отечественную почву приобретает в 60-х годах характер лавинообразный. Существенно, что процесс этот шел впараллель открытию большого загадочного ми-

ра, лежащего за священными рубежами социалистического отечества.

Итак, живые и почившие в Бозе, бежавшие от большевиков и дрожавшие под большевиками, мирискусники в конце концов вернулись и предстали перед глазами отучившегося понимать живопись отечественного зрителя. Они вернулись прежде всего как "свои, родимые" иностранцы. На них глазели с изумлением, как на фестивальных негров, поющих по-английски наши "Подмосковные вечера". Помню толпы народа на впечатляющей ретроспективе Нестерова в Русском музее, давку в Доме книги за первыми альбомами Врубеля, торговлю из-под полы дефицитными переизданиями книг начала века с иллюстрациями Добужинского, Билибина и Сомова. А еще были многомесячные очереди в библиотеку Академии художеств и в зал Основного фонда Публичной библиотеки, где под присмотром строгой дежурной мы осторожно листали номера дягилевского "Мира искусства", получая даже тактильное наслаждение от прикосновения к плотной шероховатой бумаге. Самым предпримчивым удавалось тайком вырезать и проносить через контроль полюбившиеся репродукции. По преимуществу этим грешили художники, движимые любовью к чистому искусству. Как неуничтожимая память той полукриминальной страсти к "Миру искусства" до сих пор зияют малевичевские дыры в библиотечных дореволюционных альбомах на месте репродукций с картин Лансере, Бакста и Сомова.

Симпатии к мирискусникам, хотя и более поверхностные, испытали даже власти. За большинством из птен-

цов дягилевского гнезда не числилось никаких антисоветских акций, ни особых идеологических проступков, кроме эмиграции, где они, как правило, занимались своим непосредственным делом, избегая публичных политических заявлений. С ними никогда не велась такая ожесточенная идейная борьба, как, скажем, с радикальными футуристами, супрематизмом или филоновцами. Их язык казался понятным, близким традициям передвижничества, на которых базировалась эстетика послевоенного сталинского искусства. Умеренно либеральные искусствоведы закрывали глаза на то, что в идеологии "Мира искусства" вызывающе отсутствовали три основных компонента социалистического искусства — классовость, партийность и народность.

Пространство "Мира искусства" строилось на совершенно иных координатах. Оно определялось прежде всего попыткой живописцев освободиться от засилья литературности и психологизма, от давления "больных" и унылых социально-исторических вопросов. Оно было пронизано острой "тоской по мировой культуре" и открыто поиску универсальных мистических или архаических первооснов человеческого существования. Там господствовала ностальгическая нота, парадоксально неотделимая от трагического предчувствия грядущих перемен. Это, наконец, было пространство изысканно-аристократичной пластической игры, подмостки глобального камерного театра, богато орнаментированного, но картонного, хрупкого и непрочного.

И такое пространство не могло покойно сосуществовать бок о бок с агрессивной популистской эстетикой советского "изо". Признать хотя бы частично художественную правоту мирискусников значило сделать первый шаг к реабилитации "беспартийного искусства", к эмансипации художника от каких бы то ни было идеологиче-



Лев Сморгон. "Декоративная птичка". Цветное стекло. 1972. Из частного собрания (С.-Петербург)

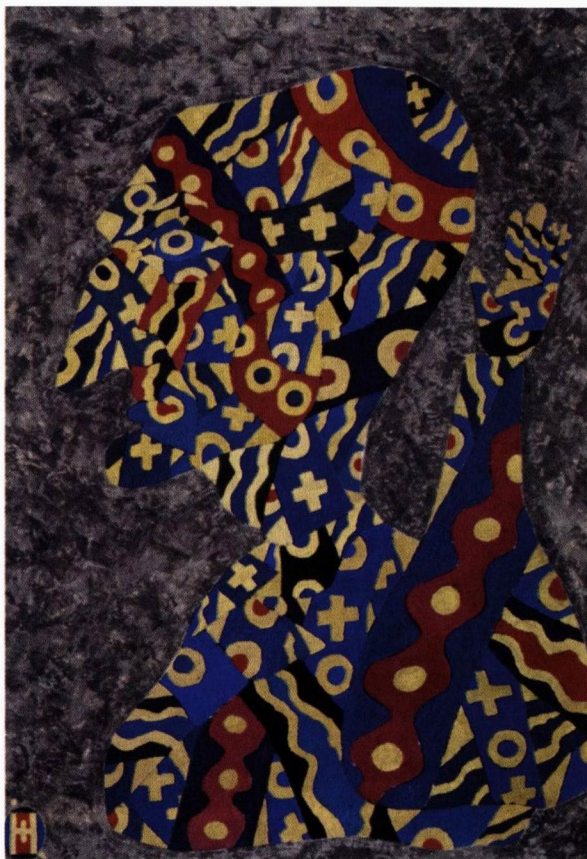


Михаил Шемякин. "Натюрморт". Холст, масло. 1971. Из собрания Анатолия Васильева (С.-Петербург)

ских догм. Сказав "а", уже нельзя было удержаться от "б". А там где "б", там уже не обойтись и без "д", то бишь без эстета-космополита Сергея Дягилева, чья грузная фигура дольше других "декадентов" находилась под запретом. За первым шагом последовали новые — уже на периферии или за пределами официоза.

Молодыми ленинградскими художниками — по большей части тогда они были еще учениками СХШ при Академии художеств — реабилитация "Мира искусства" была воспринята как возможность безнаказанно выйти за рамки жесткого соцреалистического канона. Среди питерских живописцев и графиков первого послевоенного поколения, жадно усваивавших уроки "Мира искусства", наличествовали и "почвенники" вроде Ильи Глазунова, сделавшего ставку на историческую портретную живопись в стиле примитивного символизма (вслед за Нестеровым, Врубелем и Лансере), и "западники" наподобие Михаила Шемякина, доведшего ностальгические стилизации в духе К.Сомова и Бакста до откровенно-гротескных сюрреалистических форм, и сезаннисты (из студии Сидлина), и целая когорта театральных художников, воспитанных Н.П.Акимовым, — среди них Игорь Тюльпанов и Олег Целков.

Таким образом, традиции "Мира искусства" начали развиваться одновременно по четырем направлениям, причем наиболее продуктивно, как показывает время, они проявились не в станковой или монументальной живописи, а в книжной графике (работы братьев Трауготов), декоративно-прикладном (стекло Льва Сморгона) и театрально-декорационном искусстве. Линия станковой исторической живописи, богато представленная в наследии "Мира искусства", в настоящее время сводится к "школе Ильи Глазунова", обслуживающей монументальное воплощение новой национально-религиозной идеи. Ей противостоит гротескно-ироническая линия монументалистики Михаила Шемякина, прослеживаемая в его уже осуществленных питерских монументах (памятник Петру I, мемориальные сфинксы напротив "Крестов", памятник строителям Петербурга в скверике у Сампсониевского собора) и особенно в пока не осуще-



Олег Лягачев. "Франц Кафка". Холст, масло. 1973. Из частного собрания (С.-Петербург)

ствленном проекте грандиозной скульптурной группы "Петербургские карнавалы", где образы галантной арлекинады Бакста обрели вид отлитых в бронзу постмодернистских "Плясок смерти". При всем стилистическом и идеологическом различии, и Глазунов, и Шемякин до сих пор черпают вдохновение из одного общего источника — реанимированной эстетики "Мира искусства". Уроки раннего русского модернизма не прошли для них даром.

А начинались эти уроки с воссоздания напряженной, где-то даже болезненно-воспаленной творческой атмосферы общения и поведения. Принципы тонкой, изысканной стилизации, общие для всех участников "Мира искусства", претворялись спустя полвека в стремление художника стилизовать самую повседневную реальность под утонченно разлагающийся "серебряный век".

Полуголодные бездомные заморыши из СХШ, училища Серова, ЛВХПУ и Института Репина натужно усваивали утрированно-аристократическую манеру поведения, тон превосходства, выпренность и загадочность речи. Они подражали декадентам в одежде, раздобывая странного покроя балахоны, бархатные блузы и береты, они окружали себя экзотическими безделушками, чудом уцелевшими обломками предметной среды эпохи модерна, за которой маячило еще более вожделенное время — XVIII век, с его фейерверками и дворцовыми ритуалами, маскарадами, напудренными париками, мушками, причудливыми склянками, каскадами атласной ткани, какающими в кустах за фонтаном арапчатами и маркизами в кринолинах, вечно озабоченными поправлением сползшего чулка.

Этот мир, подобно многослойным лессировкам, просвечивал сквозь прозрачные лаки, нанесенные рукой мастера-миriskунника. "Осьмнадцатое столетие" без труда

можно обнаружить в ранних плоскостных натюрмортах Шемякина, в псевдоисторических маринах Олега Яхнина, в театральных костюмах и декорациях Марины Азизян.

В 60-е годы многими молодыми питерскими живописцами поверх барочного и современного слоев наносился третий, новый изобразительный слой. При этом создавалась иллюзия того, будто наши современники всего-навсего копируют старых мастеров или подражают, вслед за эстетиками "серебряного века", лучшим творениям прошлого. Ситуация "прекрасной эпохи" как бы переживалась вторично. То была своего рода интеллектуальная "осетрина второй свежести", а вернее игра в начало века, причем игра довольно опасная, чреватая столкновениями, иногда кровавыми, с окружающей "совковой" реальностью, на фоне которой искусство снова, как и в начале века, стало восприниматься как особая форма жизнестроения, противостоящая обыденной жизни.

Кукольная "смертожизнь" персонажей Ватто и Калло, Сомова и Бакста репродуцировалась посреди коммунальных кухонь и коридоров, где невыветриваемые тончайшие ароматы из современных хрустальных флаконов смешивались с кухонным чадом, а пластинка с "Временами года" Вивальди или "Весной священной" крутилась под бравурный аккомпанемент песен Пахмутовой из-за стенки, из вечной соседской радиоточки.

На стыке квартирных склок и эзотерических штудий складывалась маргинальная эстетика и обозначались границы тесного пространства, где кипел поиск эликсира творческой свободы, в чем-то сходный с алхимическими занятиями. "Вторая жизнь" русского ар нуво протекала в крошечном чаду, на границе жизни и смерти, живого и неживого. Серо-жемчужные дети-куклы Игоря Иванова, по-

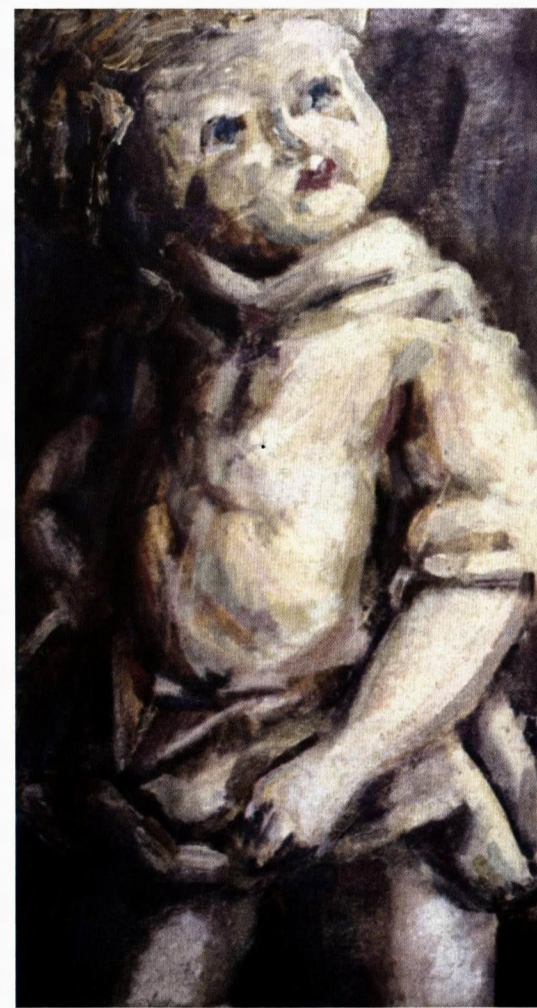


Александр и Валерий Трауготы. Иллюстрация к сказкам Якоба и Вильгельма Гриммов. Бумага, гуашь. 1978

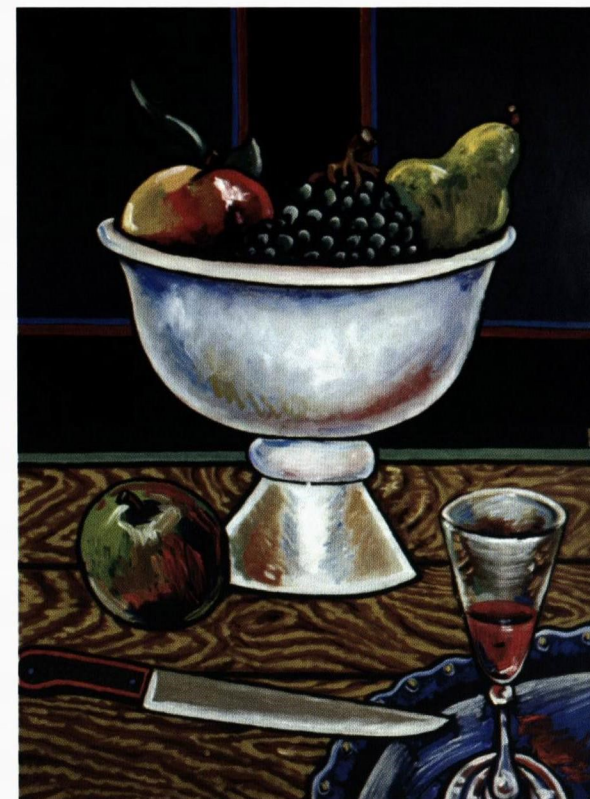
саженные, а точнее, брошенные в мучительных и неестественных позах, — это, пожалуй, одно из ярчайших пластических выражений "несчастливого" маргинального сознания той поры.

Чувство тела, теряющего свои границы, постоянное ощущение присутствия некоего трансцендентного мира рядом с убогими реалиями повседневности вызывало потребность изъясняться знаками и символами, понятными лишь посвященным. Сами художники пытались обозначить этот процесс выработки "закрытого" художественного языка, прибегая к оксюморонам, используя забытые оккультные и философские термины.

Таков "метафизический реализм" участников группы "Петербург" (Михаил Шемякин, Анатолий Васильев, Олег Лягачев, Владимир Иванов, впоследствии — Андрей Геннадиев) или "энтелехиализм" — термин Игоря Тютюпанова. Термин, который должен был объяснить причудливую и избыточную "вещность" его холстов тем, что художник изображает не предметы, но идеи предметов, трансцендентные их сущности.



Игорь Иванов. "Кукла". Холст, масло. 1979. Из собрания Александра Миронова (С.-Петербург)



Вик. "Ваза с фруктами". Холст, масло. 1982. Из частного собрания (США)

Вообще настойчивое сочленение аскетичной знаковой и пышной орнаментальности, восходящее к барочно-избыточной эстетике "Мира искусства", в той или иной степени присуще именно петербургской живописи и графике. Но уже в 70-е годы в работах Вика и Алены эта знаковая орнаментика теряет изначальный мистический смысл, превращается в безудержный плоскостной декоративизм, насыщается эротическими соками. Отсюда был шаг до постмодерна.

Но вернемся в 60-е. Пройдем по мастерским легендарных, как сейчас выразились бы, "культовых фигур" того времени — Шемякина, Евгения Михнова, Анатолия Васильева, Игоря Иванова, Владимира Овчинникова, Юрия Петровича, Глеба Богомолова, Валерия Мишина. Мелькают подвалы и чердаки, мансарды и пригородные развалюхи — но, переступив порог мастерской, вы оказываетесь на сценической площадке. Показ работ превращается в ритуал, в священнодействие. Вы чувствуете себя зрителем в партере "старинного многоярусного театра", где в стиле комедии дель арте разыгрывается человеческая комедия от сотворения мира до пьяного милиционера в дверях. Театрализация нищего ленинградского быта требовала огромных усилий и изобретательности, сильных выразительных средств. Это распространялось не только на подпольное искусство. Илья Глазунов, к примеру, тоже начал свою карьеру со стилизации окружающего пространства, но в ином — подчеркнуто старорусском стиле: с самоварами на полках, иконами на стенах и засохшей краюхой черного хлеба на некрашеном дощатом столе. То был другой, чем у Шемякина или Тютюпанова, театр, но все-таки театр, возникший в общей изначальной ситуации.

Ее можно обозначить как пассеистическую революцию в русском искусстве. Эстетика "Мира искусства" сыграла при этом роль катализатора, радикально пе-



Анатолий Васильев. "Финал". 1990. Бумага, темпера. Собственность автора

реключив художественное сознание с идеи будущего на театрализованный культ прошлого. В итоге утратил всякую привлекательность авангардный всеобщий порыв к грядущему, которым жила советская культура 20-х годов, пал соцреализм 30-х — 50-х, когда каноны и охранительные тенденции не мыслились вне категорий "светлого будущего", замещенного ныне "светлым прошлым".

Сейчас "светлое прошлое" прочитывается в контексте постмодернизма как отсутствие какого бы то ни было времени в культуре. С удивлением можно наблюдать, как назревает третья, новая волна интереса к эстетике русского предмодерна. Но уже не Рерих и не Бе-

нуа, не Лансере и Бакст привлекают внимание художников, а фигура Дягилева как некий артефакт, как эстетический феномен успешной работы с материалом, более сложным и косным, нежели холст, краски, камень, бронза или огни рампы и актерское самолюбие. Этот материал — сама публика. Категория публичного успеха, едва ли не центральная в эстетике постмодернизма, ныне становится главным объектом художественной рефлексии в молодом искусстве Петербурга, неиссякаемым источником новой романтической иронии, лучше всего выраженной в работах художников круга Тимура Новикова, в музыкально-изобразительных акциях Сергея Курехина, в оперенных конструкциях Костомы. Деятельность Игоря Баскина, сделавшего предметом изобразительного ряда собственное "я", гипертрофированное до размеров всего видимого мира, вмещенного в рекламный буклет, тоже прочитывается как ностальгическая метафора личности Дягилева.

Есть еще одно обстоятельство, позволяющее сделать предположение о том, что стилистика "Мира искусства" не утратила и, возможно, в ближайшем будущем не утратит своей эстетической притягательности. Назревает новая волна ностальгии — на сей раз по уходящей советской эпохе, и опыт тотальной медитативной стилистической ностальгии мирикусников может быть использован в новом качестве — как средство преодоления постмодернистской полистилистики. Стилизаторская изощренность, обостренное чувство исторического жеста и костюма, свойственное соратникам Дягилева и Бенуа, способны вновь стать инструментом борьбы с эклектизмом, в который фактически вырождается "полистилистика". Ведь на рубеже веков именно "Мир искусства" похоронил безвольную русскую эклектику, господствовавшую в отечественном искусстве с середины прошлого века.

Виктор Кривулин



Андрей Геннадиев. "Автопортрет". Бумага, фломастер. 1978. Из частного собрания (С.-Петербург)



Рисунок
Юлии Меньшугиной

В этом доме, брошенном, разграбленном,
Пусты карандаши,
И уже не написать по правилам
Никакого твоего жи-ши.
Никакого твоего пророчества
На бумаге не останется следа.
Только темная вода,
Год рожденья, имя-отчество,
Только звезд подводных дрожь,
Окон бег, небес сиянье.
Опустили звездный ковш
В окна, полны содроганья.

О, смотри же — проступает,
Как на картинке переводной!
Но дыханья не хватает
Той музыке заводной:
"река моя маленька
на волнах пузыри
кладбищенская спаленка
пустая изнутри"

Плачь же, плачь еще, шарманка,
Сердце выплесни до дна!
По Небесная Фонтанке
Едет барыня Луна.
Черный с белым называет,
Говорит лишь нет и да.
Посреди небесной тени
Плещет, всплыв с глазного дна:

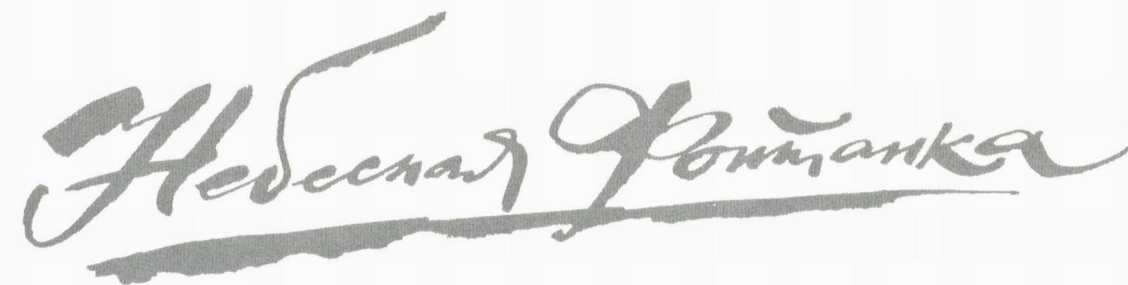
"кого не за что любить
тот один любви достоин
сшит как есть неладно скроен
и неважно что убит"

Что увидишь головой?
Что услышишь, шума кроме?
Темны рыбы ходят строем,
Зданья встали на колени,
Словно лист перед травой.

А музыка знай кружится,
Знай топчет и кивает,
Позлащенной, как жар-птица,
Белой ручкой помавает:

"пока дрожишь пустым листом
листом бумаги папиросной
ли стрельбищем дождя
ли стрекозой бескостной
о слышишь ли —
над высью звездной
сто тысяч птиц
поют Царю Небесный
там сияет лунный сад
в том саду цветочек аленький
веришь — там больших не
любят
там все маленькие"

Клавдия Барклай





ТЫСЯЧА ПРИГЛАШЕНИЙ НА ЧАШКУ ЧАЯ

ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К МЕПОЧАМ

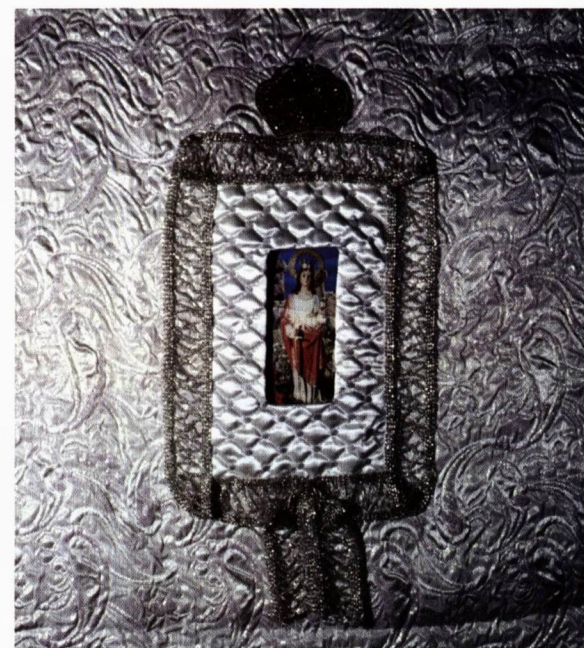
30



Тимур Новиков. "Лебединое озеро". Ткань, бисер, жемчуг, золотое и серебряное шитье. 1995 – 1996

Когда мирикусники начинали свою карьеру первым выпуском журнала, красоты кругом было предостаточно. Однако молодые художники решительно установили дистанцию между своим журналом и тогдашними образцами хорошего тона. Они не любили академию буржуазного периода Третьей империи или Второй республики, не слишком нравилось им и популярное искусство модерна: Дягилев как-то брезгливо заметил, что *regretium mobile* из нарциссов того и гляди вас захватит и начнет душить¹.

Когда в самом конце 1980-х Тимур Новиков представил обществу первые произведения нового русского классицизма, о красоте, напротив, мало кто вспоминал. Красота была признана "несущественной и несуществующей" и занимала сугубо маргинальную позицию.



Тимур Новиков. "Царица неба". Смешанная техника. 1993

И в том и в другом случае требовалось мужество художественного жеста, чтобы демонстрировать артистической публике произведения, настолько ничего общего не имеющие с текущей профессиональной модой. И тогда, в конце прошлого века, и теперь — у конца века нашего — именно особенный вкус, с одной стороны, и ясное сознание утопичности красоты в сфере современного искусства — с другой, стали причиной разрастания как мирикуснической, так и тимуровской культуры. Как это иногда бывает, утопизм предприятия оплатил его жизненность; или — жизненная необходимость для харизматической личности (Сергея Дягилева или Тимура Новикова) превратила фантазию в реальность.

Сравнивая эти художественные реальности, нельзя не удивляться их сходству при том, что условие этого сходства, в сущности, одно — город Петербург, место действия. Место, как известно, вполне утопическое. Петербургскую культуру отличало прежде, отличает и сейчас (в том ее варианте, который мы здесь описываем) предчувствие и ожидание некоей чудесной встречи, сказочного явления, грозящего сорваться в ужас и небытие, ожидание, провоцировавшее на отказ от целеполагания, делания чего-то ради будущего в пользу всяких занятий, позволяющих скоротать время. К числу таких занятий относятся театральная жизнь и коллекционирование.

Художники "Мира искусства" были близки и по обстоятельствам жизни, и по карьерным поворотам к музейной культуре: можно сказать, что в Эрмитаже вырос Константин Сомов; Александр Бенуа и Сергей Дягилев устраивали Таврическую выставку с надеждой открыть музей исторической живописи. Конечно, примеров того, как художники-культуртрегеры инициировали создание музеев, достаточно, и между Дягилевым и Тимуром Новиковым в его теперешнем качестве директора Музея Новой академии изящных искусств и основателя (своим собранием живописи 1980-х годов) фонда новейших течений в Русском музее встает, например, фигура Казимира Малевича, директора ГИНХУКа. Но нам в данном случае интересны более специальные личные коллекции мирикусников, самым непосредственным образом связанные с творчеством этих художников. То, что они собирали для себя, — пресловутые кунштюки или "скурильности" (фарфор, литографиро-



Тимур Новиков. "Ангел". Смешанная техника. 1995

ванные виды города, "тряпки и перья" (Сомов), личные вещи Пушкина (Дягилев)) — должно было бы попасть не в художественный, но в бытовую музей. Мирикусники пользовались именно словом "быт" — для нас оно уже слишком советское, но стоит вспомнить следующие фразы: "ты любишь быт, интимность, эстетику истории" (Бенуа Сомову), "я... посетил дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми, где доживают не люди — где доживает быт" (Дягилев в речи на банкете после открытия Таврической выставки).

Эти бытовые разрозненные предметы, забывшие своих владельцев, "золотая пыль жизни нашей", как написано было в одном письме XVIII-го, кажется, века, которое барон Николай Врангель процитировал в "Старых годах", теперь играют весьма существенную роль в современном художественном обороте. Страсть к коллекционированию в последние три года стала одной из составляющих художественной практики. Коллекция (чему бы она ни посвящалась: старым художественным и постановочным фотографиям, как у Тимура Новикова, советским культовым предметам, как у Сергея Бугаева, фиктивному антропологическому материалу, как у Флоренских, изображением малоизвестных русских святых и мучеников, как у Дениса Егелского, или всевозможным чудачкам и городским сумасшедшим, как у Андрея Хлобыстина) — это второе дно Петербурга, живого археологического муравейника. Собирающие коллекции и инвестирование их в искусство в качестве "оживленного" материала превращает художественную практику в своего рода обмен, происходящий в лавке древностей. Но именно новый русский классицизм Тимура Новикова отличается совершенно особенной и осознанной "сувенирностью", близкой к мирикуснической. Экспонируя фотооткрытки с забы-

ми оперными певцами или танцовщицами, нашитые на бархатные "занавесы", художник придает статус ценности этим потерянным или брошенным предметам чьих-то страстей. Он не лишает их жизни, не превращает в свое засушенное коллекционерское счастье, но отпускает странствовать дальше, расцветив их пути своими сказками, как некогда Сомов переносил в мир "маркиз" всякие мелкие штучки, найденные на петербургских развалах, в лавочках, которые на родственном славянском языке очень точно называются "старожитность". Используя в своих произведениях "полудрагоценные", тиражные вещи, художники словно бы исправляют их судьбу, которая в свое время не достигла полноты бытия шедевров, не достигла признанной территории красоты, остановившись на подступах, где скапливаются и ветшают недолговечные суррогаты прекрасного.

"Быт, интимность и эстетика истории" — слова, описывающие тот тип эстетической чувствительности, который гораздо позднее, в 1960-х годах, получил название "кэмп" в статье американской писательницы Сьюзен Зонтаг. "Кэмп"

31



Тимур Новиков. "Король-лебедь". Золотое и серебряное шитье. 1996 – 1997

— это разновидность любви к человеческой природе", — отмечала Зонтаг, посвятившая свое исследование Оскару Уайлду. Кэмп — это тотально эстетическое мировосприятие, предельно искусственное, театральное, внимательное к текстурам и чувственным поверхностям. Кэмп — это эстетическая и утопичная конструкция, возведенная целостной личной волей, это искусство ироничное и неангажированное с точки зрения идеологии. Оно отвечает на вопрос "Как быть денди в век массовой культуры" и внимательно ко всему demode (устаревшему), поскольку неактуальность с точки зрения моды как раз и освобождает вещи из-под власти банальности.

Извлеченная из полусказочных-полуанекдотических личных историй дендистская красота — причина таких шедевров, как иллюстрации к "Евгению Онегину" Добужинского, фарфоровые статуэтки Сомова или фотомонтажи Тимура Новикова под названием "Приключения Оскара Уайлда". Однако же по прошествии нескольких лет культивации она начинает осознаваться как недостаточная, а вдохновленное ею искусство оказывается не вполне божественным. "Мы так опустили, что просто забыли о гимне, — писал Александр Бенуа, — нам хочется все устроить «по-домашнему» — следствие глубоко укоренившегося в нас скепсиса. «По-домашнему» — это значит с ноткой самоиронизирования, со смешком... Удобно прятаться за двусмысленной, «на всякий случай» усмешкой. Но велика греховность этого раздвоения... Пора перерасти иронию... Надо поверить и молиться. А как не поверить, если только дать в душе своей возникнуть всему образу того, кто с самых первых дней создания ведет священный хоровод красоты?". Этим призывом-самоанализом, озаглавленным "В ожидании гимна Аполлону", открывался первый номер журнала, посвященного русскими эстетам античному покровителю искусств. Красота, о которой писал Бенуа, — не ритуал "поклонения красивым и мертвым вещам", но сила духовного преображения жизни искусством. Понятие прекрасного в этом тексте уже далеко не древнегреческое, несмотря на упоминания об Элладе. Оно трансформировано длительным опытом европейских духовных поисков. Внутренняя логика развития нового русского классицизма имеет некоторое сходство: инспирированный Тимуром Новиковым проект Дениса Егельского "Идеальный образ" предполагает исследование пропорциональных соотношений иконописи и перенос их в графические портреты возвышенных юношей и дев. Когда-то ведь и авторы "Аполлона" устремились в поисках прекрасного к киноарному отсвету византийских мозаик. Их вдохновляла ницшеанская мечта: "Там (в итальянском Ренессансе. — Е.А.) возродились кумиры — подобию, формы; здесь должны возродиться сами небожители". Для пресыщенной чувствительности модерна аскетические цвета мозаичных картин были лучшим возбуждателем, подобно тому, как, вероятно, это происходило и в древности в сознании искушенных греков.

Притупление восприятия, как полагала Зонтаг, было одной из главных причин рождения современных форм художественной чувствительности: и кэмп, и модернизма. В наше время эстетический поиск стремится к такой форме, которая сочетает возбуждение с одновременной анестезией. Красота — это и есть в некотором роде сильнейшая анестезия, снимающая боль, сохраняя напряжение чувства. Но кэмповая красота оказывается недостаточной из-за своего очень личного типа, она слишком "клонит к земле". Творческая практика главного художника "Мира искусства" — Дягилева — показывает, каким образом, оставаясь под властью



Тимур Новиков. "Амур". Фотография, шелк, стразы, золотое и серебряное шитье. 1993

всех тех сомнений и предчувствий, о которых писал Бенуа¹, можно было всегда пребывать на солнечной, то есть имперсональной, божественной стороне. Дягилев, которого Бенуа после 1914 года стал называть "паладином модернистской чепухи", отличался от своих товарищей по "Миру искусства" и вообще от всех известных нам его современников одним удивительным свойством. Все, чем он занимался, становилось искусством и — от Бакста до Пикассо, от русских-и-финляндских художников до портретной живописи XVIII века — было прекрасным. Будучи, на первый взгляд, вполне кэмповой фигурой, Дягилев благодаря беспредельности своего интереса к искусству легко преодолевал барьеры этого типа восприятия. Он никогда не останавливался в поиске красоты и не ограничивал себя никакими моделями: ни исторический попс, ни возвышенное не превращались у него в эталоны, в эстетические святыни. Красота, как Победа, летела рядом с ним и соответствовала его умению бесконечно меняться, принимать всякий раз новую живую форму, подобно тому, как классическое было проассоциировано в философии с пустотой, способной принимать в себя все новые смыслы. Обобщая его опыт, можно сказать, что красота была причиной доверия к жизни. К жизни, которую Дягилев, в отличие от Сомова или Бенуа, не экстраполировал в далекое прошлое или наступающее будущее, но умел находить у себя под ногами. Такие же универалистские побуждения встречаем мы в действиях Тимура Новикова. Своим последователям он демонстрирует не что иное, как беспредельность возможностей. И Новая академия работает не только как галерея современного искусства, но как домашний магический театр, где каждый может стать участником действия с "идеальными образами", где показывают пасташи в духе Альма-Тадемы, где можно увидеть оперу "Мирей" в электронных декорациях, где случаются архаичные "ночи поэзии" и где, наконец, как в каждом действующем храме искусства, присутствуют дух самого основателя и его скульптурный портрет в бронзе с драгоценными инкрустациями.

Екатерина Андреева

Все воспроизведенные работы — собственность
Тимура Новикова

¹ Конечно, было бы неправильно изъять "Мир искусства" из культуры модерна, из перечня таких изданий, как "Югенд" или "Вер сакрум", но нельзя также оставить без внимания, что мирискусники настойчиво отказывались следовать эталонам красоты модерна, делая исключения для Бердсли или Елены Поленовой.

² Поиск имперсонального анальгетика-прекрасного теперь с полной очевидностью разрешился в искусстве музыкальных клипов, к которому тяготеют компьютерные художники Новой академии.

³ Интересны почти дословные совпадения в речи Дягилева на банкете в честь "Таврической выставки" и в манифесте Бенуа "В ожидании гимна Аполлону": это одновременное призывание нового прекрасного и предчувствие того, что оно отменит собой их собственный мир.



ИЗ КНИГ

ТИХИЕ БЕСЫ АНДРЕЯ ПАХОМОВА

35

ГОРОД ПЫШНЫЙ Зодчие Санкт-Петербурга: XVIII век. — [СПб.]: [Лениздат], [1997]. — 1024 с.

Надо думать, грядущий юбилей Петербурга не будет праздноваться столь помпезно, как недавно отгремевшее 850-летие "лучшего города земли". Тем не менее, к собственной юбилейной дате (хотя и не такой солидной, но явно более круглой) Петербург уже начал готовиться. Во всяком случае, этот роскошный, более чем тысячестраничный фолиант посвящен именно предстоящему в 2003 году 300-летию города.

Удивительно, но подобное издание осуществлено впервые. Оказывается, и об архитектуре Петербурга XVIII века, и о жизни ее создателей известно гораздо меньше, чем о более близких нам временах. Это потому, что город, несмотря на свою молодость, не только строился, но и перестраивался весьма интенсивно. Одни здания были снесены или переменили свой облик до неузнаваемости, другие погибли во время пожаров и наводнений.

Сохранившиеся можно пересчитать по пальцам. Занятие, надо сказать, приятное: всё это шедевры. Петропавловский собор Трезини, Смольный собор и Зимний дворец Растрелли, Новая Голландия Валлен-Деламота, Таврический дворец Старова, Академия наук Кваренги, Михайловский замок Бренны, Мраморный дворец Ринальди... Сохранилось несколько церквей, построенных Фельтеном. Ну и, конечно, великолепные ансамбли в Царском Селе, Петергофе, Ораниенбауме.

В числе архитекторов, которым посвящены обширные очерки, составляющие эту книгу, не только знаменитости. Здесь подробно рассказано и о полужабытых зодчих — об Иване Коробове, Алексее Квасове, о Федоре Волкове и Федоре Демерцове.

Рассказано в этой книге и о том, как формировался и менялся облик Петербурга в течение всего XVIII столетия. Как от подражания архитектуре Голландии и Франции, приводившей в восторг Петра Великого, зодчие пришли к представлению об облике совсем нового, уникального города. Как создавался генеральный план строительства Петербурга и проекты первых "образцовых" жилых домов. Как, наконец, европейские архитекторы сумели прославить новую Россию. Ведь известно, что при строительстве Петербурга "обрусели" не только традиционные европейские стили, но и инженеры, строившие новую русскую столицу, — выходцы из Италии, Франции, Голландии, Англии, Германии.

С начала XVIII столетия Петербург строили сотни архитекторов. Только к XX веку сформировался тот облик исторического Петербурга, каким его знаем мы. Именно об этом городе Александр Бенуа сказал — не без некоторого кокетства: "Сказка довольно мрачная, но нельзя сказать, чтобы окончательно противная".

В следующей книге, обещанной издателем, будет продолжен рассказ об авторах этой сказки — петербургских архитекторах XIX и начала XX веков.

Посмотрим.

ПРОЩАНИЕ С ОБЩИМ ТЕЛОМ Хармсиздат представляет советский эрос 20 — 30-х годов: Сборник материалов. — СПб.: [М.К. & Хармсиздат], 1997. — 144 с.

После тщательного изучения природы "советского Танатоса" в конце 80-х — начале 90-х годов — дождался своей участи его ближайший родственник, куда более сложно организованный монстр — "советский эрос".

Само это выражение звучит парадоксально. Природа эроса предполагает наличие индивидуальной свободы человека и, казалось бы, несовместима с таким понятием, как тоталитаризм. Неслучайно стала знаменитой фраза "в Советском Союзе секса нет"... Культурологическому анализу того, каким было это нечто, которого как бы и не было, и как оно отражалось в искусстве первых послереволюционных десятилетий, посвящена эта книга.

Здесь читатель найдет заметки Юлии Демиденко об эротической графике 20-х годов, необыкновенно расцветшей в то время и выражавшей, как считает автор, "тоску по ушедшей жизни, по 'чудесной эпохе'". Статья же Дмитрия Милькова, хоть и названа — вполне в духе ее героев — "На зад к Гоголю", — посвящена настроениям не ностальгическим, а наоборот — движению искусства вперед, в будущее (правда, отнюдь не светлое!). Речь идет об эротическом аспекте постановки футуристом Игорем Терентьевым гоголевского "Ревизора".

Читатель, интересующийся историей феминизма, с любопытством прочтет статью Майи Туrowsкой "Женская тема в кинематографе 20-х годов". Забавно и бойкое произведение Николая Агнивцева "Галантная история о некоем маркизе Гильом де Рошефоре и о 148 прекрасных дамах" — прежде всего как найденное в архиве Даниила Хармса, а значит, принадлежавшее к кругу его чтения.

В этой книге много занятного. Чего стоят одни только комментарии Валерия Сажина к стихотворению Николая Олейникова "Перемена фамилии" — найденные филологом подлинники газетные объявления 30-х годов об обмене прежних фамилий на новые — "в качестве одной из форм борьбы с наследием «проклятого» прошлого". Другой форме борьбы с тем же самым наследием — прежде всего с индивидуальностью в человеке — посвящена обширная статья Михаила Золотоносова "Философия общего тела", анализирующая, строго по Фрейду, советскую садово-парковую скульптуру 30-х годов.

Вещественный, телесный, так сказать, вариант некоторых исследований, представленных в этой книге, любопытствующие могли видеть на Хармс-фестивалях, уже трижды проходивших в конце весны в музее Ахматовой. И, вероятно, это черта времени, безапелляционного и лишнего какого бы то ни было пафоса — ни в материалах этой книги, ни в перформансах фестиваля нет ни тени борьбы с тем, что стало прошлым теперь уже для нас. То, что еще недавно казалось страшным и со дня на день готовым вернуться, сегодня уже не опасно. "Советский эрос", как игры детей, вызывает у человека конца 90-х годов бестрепетные и неутешительные раздумья о человеческой природе как таковой.

ИГРУШЕЧНЫЙ АД

БЕНЬЯМИН Вальтер. Московский дневник / Пер. с нем. и прим. С.Ромашко, общая ред. и послесл. М.Рыклина. — [М.]: Ad Marginem, [1997]. — 224 с.

На первый взгляд, перед нами обычный интимный дневник. В действительности же книга Беньямина — больше, чем человеческий документ.

Автор "Московского дневника" — немецкий философ и искусствовед, зимой 1926-1927 гг. посетивший Москву. В экзотической для него советской России Беньямин появился как корреспондент и турист, однако главной причиной поездки было стремление молодого человека увидеть возлюбленную Асю, с которой его связывали весьма драматические отношения.

Естественным образом Беньямин достиг того, что в современной литературе считается несомненным достоинством, — в силу обстоятельств он описал действительность остренно.

Чувство невозможности понять Другого пронизывает всю ткань этого повествования. Другой для Беньямина — это и Ася, и советская Москва, и коммунистические идеи, которыми автор книги был в то время увлечен. Ни с кем и ни с чем из того, что по-настоящему волнует его, Беньямин не в силах найти общего языка. Его незнание русского и неспособность объяснить в самых простых обстоятельствах становятся определенным символом. Он как бы всему иностранец, всему посторонний, чужой в экзистенциальном понимании этого слова.

Единственным, что позволило немцу во время пребывания в Москве достичь хоть какого-нибудь контакта с реальностью, стали отношения с миром неживым — по-детски трогательное коллекционирование русской народной игрушки. Здесь соединились в некоей первозданной гармонии наивность мастера, эти игрушки создавшего, и наивность человека, лишённого в своем восприятии мира какого бы то ни было намека на déjà vu, словно Адам, впервые ступивший на землю.

Мила Ястреб



Из книги "Десять слов". Литография

Модели Пахомова избегают смотреть в глаза зрителю. Им есть что скрывать.

В отличие от агрессивных, но наивных подростков Келвина Клайна, простодушно обнажающих от рекламируемой одежды не только свои тела, но и все незамысловатое американское нутро, — пахомовская молодежь замкнута и зловеще загадочна. Страстный Марки Марк на нью-йоркских рекламных постерах, кажется, стонет от вожделения. Зрочки его многочисленных коллег призывно ловят взгляды прохожих покупателей. Русские модели Пахомова, напротив, настойчиво прячут глаза. У некоторых из них за спиной английские крылья, но кто усомнится в имманентной порочности этих персон?

Возможно, Матрёша из "Бесов" была такой. Ставрогин не мог не отреагировать.

Такой была и Лолита — Владимир Набоков не мог не напасть.

Это белокурые бестии из империи зла.

Только такие и умели быть настоящими комсомольцами.

Таковыми, каковы они есть, они могли, вероятно, явиться миру лишь из Санкт-Петербурга. Избыточно привлекательные, но конспиративно-кошмарные. Это не континентальные русские, биологические жертвы давнего ига, — это особая северная раса, суровая и опасно утонченная. Художник проявил необходимую осторожность, упрятав эту публику в тяжелые футляры, обложки и папки. Она, конечно, нуждается в такой изоляции.



Переплет книги "Анакреонт. Двенадцать стихотворений". Медь, кожа. 1994



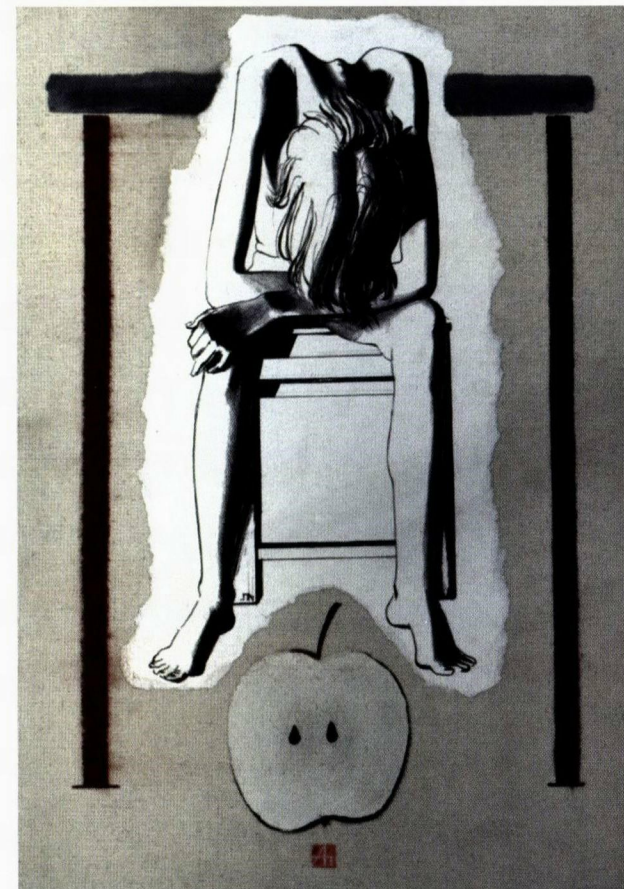
Но репрессированные бесы Пахомова не скроются от внимания знатоков. За последние годы петербургский художник изготовил несколько рукотворных альбомов графики: "Андрей Пахомов. Рисунки" (1991), "Сапфо. Десять стихотворений" (1992), "Анакреонт. Двадцать стихотворений" (1994). (Преобладание античных названий не должно вводить в заблуждение — художник не иллюстрирует старые тексты, а творит нечто собственное, не имеющее к классике прямого отношения). По воле мастера каждое издание имеет уникальный характер, изготавливается из материалов особого качества в экстремально ограниченном количестве экземпляров. Некоторые из этих альбомов хранятся в собраниях крупнейших музеев мира — в петербургском Государственном Эрмитаже, Британском музее, берлинском Кабинете гравюр, Баварской государственной библиотеке, лондонском Музее Виктории и Альберта.

В Эрмитаже ожидается выставка работ издательства "Редкая книга из Санкт-Петербурга". Эта мастерская была организована художниками в 1991 году при поддержке предпринимателя Петра Суспицына. Под маркой заведения вышло уже пятнадцать изданий, созданных разными авторами в Петербурге: Александром Андреевым, Андреем Ваньковым, Валерием Мишиным, Ниязом Хазиахметовым, Сергеем Чаркиным, Сергеем Швембергером и, конечно, самим Пахомовым.

Характерно, что эта камерная инициатива возникла на заре девяностых. Неизвестно, надо ли непосредственно связывать ее с крушением коммунизма, но следует признать, что в ней запечатлелись и кризис имевшейся культурной традиции и наступление нового времени.

Новизна, разумеется, понятие относительное. Тот, кто понимает, согласится: по-новому нам всякий раз предстает неизбыточное. Андрей Пахомов во многих отношениях традиционен. Отнюдь не нова сама форма "книг художника" — подобным творчеством до Пахомова уже занимались средневековые аскеты, все национальные книгописцы и первопечатники, Матисс, Шагал, Уорхол, ленинградец Карасик. Не нова манера изображения — она прочно связана с предшествовавшим творчеством художника. Не нова тематика: прашуры выбирали, в общем-то, те же сюжеты.

◀ Из книги "Андрей Пахомов. Рисунки". 1991



Обложка книги "Платон. Стихотворения".
Литография, холст, гуашь

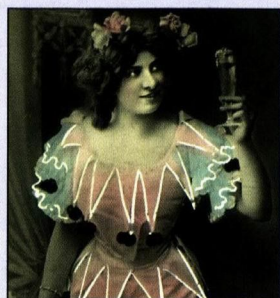
И все-таки — кустарная библиотека Пахомова, безусловно, значительное явление на современном художественном ландшафте. Она демонстрирует маловерам и скептикам, что академическое творчество вовсе не отголосок старой моды. Это творчество продуктивно, перспективно и порой потрясающе действенно.

Оно дает образцы подлинного искусства, — когда в проверенные формы набиваются бесы чьей-то мощной индивидуальности.

Евгений Голлербах
Все воспроизведенные работы — собственность
Андрея Пахомова



Из книги "Сапфо. Десять стихотворений".
Бумага, карандаш. 1992



КРАСНЫЙ ДЕНЬ

«Ты хочешь, милый мальчик, чтобы я рассказал тебе про наше Рождество. Ну, что же... Не поймешь чего — подскажет сердце...»

Иван Шмелев. «Лето Господне»

38

«ЯКО С НАМИ БОГ»

Все было просто в этом мире: хлев, солома, молчаливые животные с грустными глазами и прохудившаяся крыша, сквозь прорехи которой сияли небеса. Но в простоте и бедности свершилось чудо — Рождество Иисуса Христа, и прозвучала весть о бессмертной душе человеческой.

В России существует поверье, что в рождественскую полночь небесные врата отверзаются и Сын Божий нисходит на землю. В это время открывается пресветлый рай, неизреченные красоты которого видят только благочестивые.

«...Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума...». Так начинается тропарь православного Рождества, утверждающий, что со Христом вошел в мир не только образ совершенного человека, но и высшее, всеобъемлющее откровение Смысла. В этом главный религиозный пафос праздника, и верующие на службе в храме отвечают на радостную весть благодарной песнью: «Христос рождается — славите! Христос на земле — встречайте!».

Всенощное Бдение начинается великим повечерием, на котором поют молитву «Яко с нами Бог». Издавна в повечерие совершались Царские Часы: возглашалось многолетие царю, всему царствующему дому и всем православным христианам. В это же время вспоминают ветхозаветные пророчества и события, относящиеся к Рождеству Спасителя. После полудня — литургия Василия Великого, если только повечерие не выпадает на субботу или воскресенье (тогда — литургия Иоанна Златоуста).

ЕЛКА В ОФИЦЕРСКОМ СОБРАНИИ

Но Рождество не ограничивалось одной лишь церковной службой. В конце XIX — начале XX века широкое распространение получили светские праздники, в разных социальных группах имевшие свои отличия. Но везде непременной участницей была ель, которую привозили в дом на святках, а ставили к Рождеству. Прежде всего для детей. Они — главные действующие лица в этом празднике, в святочных рассказах, в сюжетах рождественских открыток.

Первым издателем таких открыток стала Община святой Евгении Красного Креста. С 1896 года она выпускала художественные карточки — часто настоящие произве-

Розовые шары 1913-го, или Эстетика русского Рождества

дения искусства. В их создании принимали участие Великая княгиня Ольга Александровна, художники И.Репин, Л.Бакст, А.Бенуа, К.Маковский, Н.Рерих и другие. В сюжетах преобладал русский стиль: заснеженные избышки, лихие тройки с бубенцами, нарядные крестьянские ребятишки. Открытки усыпали блестками, а «снег» делали из борной кислоты. Великолепные глянцевые картинки коллекционировали гимназистки. Во время первой мировой войны глав-

ной темой стала благотворительность: в пользу раненых и их детей трудились на этом поприще такие художники, как А.Васнецов, К.Коровин, А.Архипов.

Празднование Рождества запоминали на всю жизнь. Вот как рассказывает об этом жительница Петербурга Тамара Николаевна Вышеславцева, родившаяся в 1909 году:

«Первое, что я помню из своей жизни, — детский бал 1913 года в Офицерском собрании. С елки снимали украшения и раздавали ребятишкам. Мне достались огромный розовый блестящий шар и картонный теленок. Шар мне особенно понравился. Замирая от восторга, я протянула к нему руку, но не сумела удержать ниточку, на которой он висел. Шар выскользнул и разбился вдребезги, а у меня остался один лишь картонный теленок. Я ахнула и заревела. Было так обидно, что не успела даже полюбоваться шаром! Это была первая радость и первое разочарование. Потом мы начали играть в прятки, и горечь утраты смягчилась».

Больше всего я любила сочельник. С утра в гостиной на деревянном кресте устанавливали огромную, под потолок, елку. Мы с мамой после чая начинали ее украшать и возились до темноты. Елочных игрушек у нас было много, но мама еще каждый год покупала новые. На верхушке укреплялось сложное блестящее сооружение из дутого стекла, состоящее из двух шаров, обвитых серебряной канителью, и пики, из которой словно вытекал золотой дождь. На тонких проволочках отлетали два голубка. Такой красивой верхушки я не видела ни у кого: обычно у всех была звезда. У нас тоже были две звезды, но мы их прикрепляли ниже. Еще вешали разноцветные шары, ангелочков в ватных блесках, картонных рыб и зверей (мой теленок сохранился и висел тут же), яркие бонбоньерки, флажки, фона-

39



Домашний вертеп художника Вика

рики, стеклянные бусы и блестящие гирлянды. Елка у нас получалась просто красавица!

Вечером папа уходил ко всенощной. Мама с помощью Фени убирала в комнатах, накрывала белой крахмальной скатертью стол и ставила приборы к ужину. В комнатах у икон приветливо горели лампадки. Ждали папу. Потом подавали постный борщ с грибами, рыбу, кутью с маковым молоком и взвар (попросту компот). После ужина на елке зажигали свечи, а меня просили славить Христа, то есть сказать рождественский тропарь и кондак, заранее заученные наизусть.

Начиная с Рождества и заканчивая Крещеньем, чуть ли не каждый день устраивались елки — по очереди то в одной, то в другой офицерской семье. Детей приводили разряженных, устраивали игры, раздавали подарки — обычно всякие сласти в сатиновых мешочках (мальчики получали голубые, а девочки — розовые): конфеты, пряники, орехи, яблоки и мандарины. К концу святок у меня на спинке кровати висели 5 — 6 мешочков, и они уже не радовали. Сласти приедались и часто отдавались потом на кухню. У нас елка устраивалась на третий день после праздника. При чем отличалась тем, что, кроме мешочков, мама дарила

детям какие-нибудь дешевые игрушки, и все радовались игрушкам, пусть самым пустяковым, гораздо больше, чем лакомствам. Кроме того, у нас было пианино, и елка часто сопровождалась музыкой».

ПРИДВОРНЫЙ БАЛ

Совсем иначе проходили зимние торжества в царском Зимнем дворце. Первый бал сезона устраивался обычно в Николаевском зале и был рассчитан на три тысячи гостей. Чтобы иметь шанс попасть в число счастливиц, по табели о рангах требовалось состоять в одном из первых четырех классов. Еще приглашались иностранные дипломаты с супругами, старейшие офицеры гвардейских полков и молодые красавцы офицеры «для танцев» по специальному указанию Его императорского величества. Очевидцы рассказывали, что зрелище было феерическое: сияющий огнями дворец, кареты, сани, меха, диадемы... Громадные зеркальные залы украшались бесчисленными пальмами и тропическими растениями, доставляемыми из придворных оранжерей. В начале вечера появлялся обер-церемониймейстер и три раза ударял об пол жезлом, чтобы возвестить о высочайшем выходе. Открывалась тяжелая



Вик. "Зимний праздник". Холст, масло. 1986

дверь Гербового зала, и на пороге показывались государь и государыня в сопровождении свиты. Самодержец неизменно открывал бал полонезом, затем начинались общие танцы.

Наиболее известен роскошный маскарад 1903 года. По желанию Николая II, любившего эпоху Алексея Михайловича, гости должны были явиться на бал в костюмах XVII века. Маскарад повторили дважды. Сначала в Эрмитажном театре, где выступали лучшие артисты того времени, затем — в Зимнем дворце (приглашенных было лишь 250 человек). Во время ужина пел знаменитый Архангельский хор, затем танцевали до трех ночи. Великий князь Александр Михайлович писал в своих воспоминаниях: «Государь и государыня были в нарядах московских царей и цариц времен Алексея Михайловича. Аликс выглядела поразительно, но государь для своего роскошного наряда был недостаточно велик ростом».

Поскольку многие костюмы представляли собой уникальную художественную ценность, выполненные блестящими театральными художниками (боярский костюм XVII века графа А. Бобринского, одежда сокольничего XVII века князя Д. Голицына, боярская одежда князя Ф. Юсупова), все участники того маскарада были сфотографированы, дабы оставить память потомству.

КЛАССОВАЯ СУЩНОСТЬ РОЖДЕСТВА

Когда в 1917 году все в России перевернулось вверх дном — произошла смена власти, устоев, идеологии, — потребовалась и перестройка всей системы праздников. Сам календарь пытались сделать новым, увязанным с государственным строем. В 1920-е годы на страницах «Огонька» всерьез обсуждалось «красное летосчисле-

ние»: мол, год должен начинаться 7 ноября... Но даже большевики, сметавшие все на своем пути, не смогли проигнорировать Рождество. Хотя, конечно, вывернули все наизнанку и отмечали его по-своему.

В 1920 году представители новой власти готовились к нему заранее и тщательно. А. Луначарский писал: «Мы замыслим широкие народные празднества, которые должны превзойти все, что было в России до сих пор. Мы надеемся, что Европа и Америка будут с изумлением смотреть на голодный, раскапитализированный, развенчанный Петроград, который, несмотря на все лишения, с огромным подъемом празднует победу над мраком и гнетом. Композитор Кастальский в беседе со мной сказал: "Думаю, народ теперь запоет". Я убежден: предчувствие его не обманет».

Выпускались специальные инструкции ЦК РКСМ, посвященные подготовке «Комсомольского Рождества»: «Пропколлектив должен руководить углубленной проп-кампанией в тесном согласовании с партийными и профсоюзными органами, культотделами и культпросветами с привлечением партийцев-спецов по антирелигиозной пропаганде... В крупных городах провести комсомольские карнавалы и славить советскую власть по примеру прославления Рождества. При организации ряженных ввести элемент политической сатиры (например, поросенку придать аллегорическое выражение Патриарха). Костюмное ядро — 200 — 300 человек».

По всему Петрограду проводились собрания, читались доклады «Классовая сущность Рождества», принимались резолюции: «Добиться прекращения торговли в кооперативных магазинах и на рынках елками и всевозможными изделиями святочной обрядности — украшения, игрушки и т.п.». К Рождеству каждый сознательный рабочий должен был стать членом СББ (Союза Воинствующих Безбожников). Не отставали от взрослых и дети: «Мы, пионеры базы им. Марти, обсудив вопрос о Рождестве на общебазовом сборе, требуем запрещения ввоза елок в наш город! Обязуемся все как один в рождественские дни быть на занятиях и вызываем остальные школы».

Празднование анти-Рождества бушевало на улицах. Зазывали выкрикивали:

— Балаган с хорами, танцами и всевозможнейшими чудесами, дозволенными ГПУ и недозволенными небесами!

— Смотри, братва, все на свой лад примерь-ка: авось, поможет при новой политпроверке!

— 1916 раз Богоматерь рожала Христа, а на 1917-й родила революцию!

— К Рождеству — храм культмассам под политклубы! Вместо рождественских песнопений распевали акафист Марксу («Радуйся, о Марксе, великий чудотворче»), кашушки Демьяна Бедного и Сергея Городецкого:

*Коляда в окно стучит, красным флагом машет.
Околели богачи — нынче воля наша!*

В газетах писали: «Штурм небес продолжается! Рождество было первой вылазкой. За ней последует длительная осада небесных твердынь!».

ИВАНОВ ДВОР ПОСРЕДИ ЗЕМЛИ

Празднование Рождества в русской фольклорно-этнографической культуре постепенно уходит в прошлое. О том, чем оно было наполнено и как проживалось, рассказывает сотрудник Института истории искусств Анна Федорова Некрылова:

— Сегодня уже на общегосударственном уровне признаются церковные праздники и многие явления традиционной культуры. При этом возникает жуткая путаница. Конечно, в феврале 1918-го, когда все даты перенесли на 13 дней, никто не думал о народных основах. И уж тем более — об эстетике в том смысле, что это красиво и значимо. Нынче в старой системе остались только два дня: Новый год, который, несмотря ни на что, как был 1 января, так и остался, и 29 февраля, Касьянов день, о котором просто забыли, потому что бывает он раз в четыре года. Новый год признан официальным государственным праздником, а с православной точки зрения — это период Рождественского поста. Более того, 1 января — день Бонифатия, борца с пьянством...

Между тем в народной культуре все было очень четко и логично. Рождество 25 декабря — начало святок. Они шли две недели и разделялись Новым годом на две равные части. Одна святочная неделя завершала год, другая — открывала.

Прощались с прошлым, подводили итоги и немногим ранее, до рождественского поста, в праздник стариков на Никольщину. И сам год считался состарившимся (это сохранилось даже в эпоху наших праздников «в два притопа — три прихлопа»: когда новый год изображается ребенком, а старый — старик с седой бородой, проживший целую человеческую жизнь).

В русских обрядах нет легкомысленного отторжения старого, скорее здесь происходит глубокое философское соединение начала и конца. Эстетика Рождества в народном понимании сводилась к тому, что, с одной стороны, подытоживали прожитый год, а с другой — готовили себя к будущему, каждый раз с великой радостью и ответственностью переживая и приветствуя Рождество Спасителя, начало очередного годового круга, возрождения солнца.

В канун Рождества начиналось колядование. В этом обычае тесно, порой самым невероятным образом, сплелись отголоски языческой культуры и христианской... Обход домов был символичен: совершился некий магический круг, означавший оберег и ограничение своей территории, своего мира. Каждая изба в этом обходе представлялась центром Вселенной, пупом земли, о чем в текстах колядок ясно сказано: «Иванов двор стоит посреди земли, посреди Москвы» (иногда — «посреди ярмарки»). Дом оказывался центром не только в географическом смысле, но и в духовном, как некая космическая вертикаль, связывающая с небесами. Не случайно хозяина обычно сравнивали с ясным солнышком, хозяйку — с ясным месяцем, а детей — со звездочками.

А колядовщики воспринимались посланниками из мира предков, наделенными совершенно особыми качествами, а значит, и магическими возможностями. То, что они в масках или просто в ветхой одежде, неузнанные или изоб-

ражающие из себя посторонних, странствующих (а путешествующий наделен особыми знаниями), только подтверждает их высокую социокультурную миссию. Значит, все пожелания непременно сбудутся.

Так происходило сначала включение в этническую культуру, а потом — в культуру христианскую. Те же колядовщики отправлялись позже в церковь, а утром становились христославцами: ходили со специально изготовленной звездой, с вертепом (ярко раскрашенным ящиком в два яруса, где разыгрывали евангельскую историю о рождении Младенца и злодеяниях царя Ирода), исполняли церковные песнопения. Чаще всего колядовали дети. Рождество — это своеобразный культ детей, ведь каждый ребенок — частичка Иисуса Христа, его реальное земное воплощение. Здесь наглядно демонстрировалось соединение трех чрезвычайно важных мировоззренческих «кругов» — суточный, годовой и круг человеческой жизни: дети (начало жизни) обычно поздравляли рано утром, в начале года...

Церковь не поддерживала и порицала «масководство и надевание звероподобных харь», потому что, как говорилось в указе патриарха Иоакима, это вводит человека в «душепагубный грех». Однако Россия есть Россия. Народ был очень религиозен, но не отказывался и от традиций, существовавших испокон века (между прочим, если вспомнить древнюю историю, то в IV веке главным методом обращения к вере было использование христианами языческих верований, их «очищение» и наполнение новым смыслом: в декабре язычники праздновали рождение Солнца, и в этот же день христиане стали праздновать рождество Иисуса Христа, а в Библии точной даты нет, не обозначено даже время года рождения Спасителя...). Завершались святки Крещеньем, и все, кто имел смелость надевать на себя маски, должны были окунуться в освященную воду — «Иордань» — или наложить на себя пост, затем исповедаться и причаститься.

Не всегда возможно вернуться к прежней культуре. Пытаясь, например, сегодня ввести ряженье, перенимают лишь внешнюю сторону, не понимая ни его философии, ни глубинного смысла, не зная запретов (между прочим, во многих районах детям запрещалось рядиться: боялись, что несформировавшийся, неустоявшийся человек, надевший на себя личину, может в ней остаться или она окажет на него негативное воздействие). Традиции, эстетика исторически сменяемы. Но вечными остаются такие понятия, как наступление нового времени года, праздник, ожидание чуда.

Петербург нынче претендует на звание Рождественской столицы. По исторической части города пройдет парад Деда Мороза с участием сказочных персонажей и клоунов со всего мира, состоится торжественное открытие Зимнего городка в Петропавловской крепости — с игровыми площадками, ледяными фигурами, фейерверками. А Царскосельский фонд культуры проведет ставшие уже традиционными широкие рождественские гуляния при подворье Федоровского городка — с ряжеными чучелами, колокольными звонами, конкурсами, плясками и потешными турнирами.

Ильмира Степанова

ГЕРБАРИЙ ПРАЗДНИКОВ СОВЕТСКИХ

Семиотика поздравительной открытки конца
1950-х – начала 1960-х годов

Праздники занимали в советской жизни важное место, позволяя ритмично организовывать год – от одной надежды на «светлое» будущее – до другой надежды, от иллюзии – до иллюзии. Это и была знаменитая советская ментальность, в которой смешались инфантилизм и ощущение безнадежности, противоречием которому могло быть только предвкушение чуда. А вдруг что-то возьмет и само собой изменится к лучшему?.. Что-то магическое было в пожеланиях на открытках, которые десятками рассылали друзьям и родственникам.

Главных праздников было четыре: Новый год, Международный женский день (Восьмое марта), Первое мая (Международный день солидарности трудящихся) и годовщина Великого Октября (7 – 8 ноября). Следует подчеркнуть, что сам по себе нерабочий день еще не создавал настоящего народного праздника: примером может служить День Конституции, со сталинских времен закреплённый за 5 декабря.

Новый год любили больше всего, и именно с ним связывались надежды на чудесные улучшения (отсюда и любимые народом сказочные сюжеты на новогодних открытках, прежде всего сюжет неожиданных подарков, которые несет в мешке Дед Мороз)¹. Женский день, широко отмечавшийся в стране, на уровне социальной символики соответствовал внедрявшейся идеологическими органами установке на женскую податливость советского человека: без различия пола он должен быть лишен мужской активности, покорен Вождю или – в новых условиях – ЦК².

Список праздничных мероприятий включал демонстрацию трудящихся (в революционные праздники мая и ноября) утром и застолье во второй половине дня. Примерно за неделю до праздника начиналась рассылка поздравительных открыток, что также входило в культурный ритуал (являвшийся элементом во многом уже исчезнувшей поздравительной культуры). Помимо уже упомянутой магической функции (вполне закономерной для страны победившего атеизма), получение открыток подтверждало родственные и дружеские связи, открытки могли предъявляться гостям как вещественное доказательство уважения и любви к адресату – хозяину дома. Эту функцию не могли выполнить телефонные поздравления, которые долгое время сосуществовали с открыточными поздравлениями (несмотря на очевидное, на первый взгляд, дублирование).

Поздравительные открытки, издаваемые массовым тиражом, – феномен, сформировавшийся только после



С.Поманский. С Новым годом! 1958

смерти Сталина. Например, в коллекции новогодних поздравительных открыток советского периода, хранящейся в отделе эстампов Российской национальной библиотеки, самые ранние образцы датированы 1940-м годом. Это издания фотокомбината «Ленфотохудожник» тиражом 10000 экземпляров. В 1944 – 1945 гг. в Ленинграде были изданы пять художественных поздравительных новогодних открыток художников Н.Петровой, Т.Белоцветовой и П.Григорьянца. В 1944 г. тиражи составляли 5000 и 7500 экз., в 1945 г. тираж достиг 25000. Маловыразительные черно-белые фотооткрытки «Ленфотохудожник» (на которых изображался Дед Мороз, девушки на катке, дети с игрушками, молодые женщины, популярные киноартисты) достигали в 1951 – 1952 гг. тиража в 50000. Ясно, что для возникновения феномена масскульта этого было недостаточно.

Еще характернее была картина в провинции. Например, в 1949 году во многих городах самодельные новогодние открытки фотоспособом изготавливали артели инвалидов: скажем, артель «Фото-труд» в Куйбышеве издала одну открытку тиражом 3000 экз., а другую – 5000 экз., «Татгосфотопредприятие» в Казани – 5000 экз., полтавское отделение «Укрфот» – 5000 экз. Художественный уровень был очень низок, часто это была раскрашенная фотография, варьировались стандартные новогодние мотивы с Дедом Морозом, детьми, подарками и зверушками³.

¹ Характерный образец – «Новогодняя сказка» (М., 1965) Владимира Дудинцева, начинавшаяся с заявления: «Я живу в фантастическом мире, в сказочной стране, в городе, который создан моим воображением. Там с людьми приключаются удивительные вещи, и некоторая доля этих приключений досталась мне. Кое-что я расскажу вам, пользуясь тем, что под Новый год человек расположен доверчиво слушать разные выдумки» (Указ. соч. – С.3).

² Ср.: «В самом общем смысле возможности действия в образах официальной культуры связывались с авторитетом власти и санкционировались ею, так что репрезентируемые в литературе и искусстве поведенческие ситуации [...] фактически выступали формами демонстрируемой лояльности в отношении высших властных инстанций и центров общества, представлявших их фигур, символов и идей – вождя, «Родины», ее широты и могущества, Москвы, Кремля, Красной площади и т.п.» (Дубин Б. Испытание на состоятельность: К социологической поэтике русского романа-боевика // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С.269).

³ Изготовление поздравительных открыток фотоспособом было, очевидно, доходным промыслом и продолжалось вплоть до начала 1960-х годов. Стоит обратить внимание на изделия артели «Фотоснимок» из Горького 1956 – 1957 гг. (тиражи 25000 – 50000 экз.), фотооткрытки из Горького конца 1950-х – начала 1960-х гг. с типичным тиражом 5000 экз., работы артели «Труд инвалида» (Калининград) тиражом до 6000 экз. Нередко встречается и плагиат: провинциальные фотографы переснимали открытки центральных издательств, а потом выдавали их за свои собственные работы. Так в провинции поступили, например, с новогодней открыткой С.Адрианова 1958 г.

Перелом неожиданно наступает в 1950-м году. Воениздат Военного министерства СССР неизвестным тиражом издает открытку работы художника В.Иванова «С Новым годом!» (подписана к печати 22 июля 1950 г.). На открытке впервые (!) изображена Спасская башня Кремля. Проходит год, и уже «Искусство» астрономическим для того времени тиражом 200000 экз. издает шедевр все того же В.К.Иванова с задумчивой надписью «С Новым годом, товарищи!». На открытке опять Спасская башня – ведь именно она есть символ Кремля, который в свою очередь есть символ Сталина. Проходит еще год, и «Искусство» тиражом уже 300000 экз. издает работу И.Гринштейна «С Новым годом!» (подписано в печать 2 декабря 1952 г.). У открытки, как это ни странно, довольно «приватное» содержание: молодой мужчина несет елочку, рядом с ним идет мальчик – очевидно, сын, несет подарок, красиво упакованный в коробке. Фоном является здание МГУ, его «фаллический» шпиль. Лица и мужчины, и мальчика безликие, плакатно-правильно-советские.

Собственно говоря, предыстория на этом заканчивается. После смерти Сталина, уже в 1954 году, тиражи поздравительных открыток резко увеличиваются, доходя до 500000 экз.⁴, открытки и в целом поздравительная культура превращаются в своеобразный феномен оттепельного периода.

Открытка (почтовая карточка) являлась открытым письмом. Это предопределяло содержание, лишенное секретов, подробностей и потому являвшееся формульным, сигнальным и малоинформативным. Недостаток места санкционировал поверхностную коммуникацию и маскировал неумение/нежелание писать, вдаваясь в детали.

«Дорогие!
Поздравляем Вас с Новым годом!
Желаем Вам здоровья, счастья, спокойного отдыха, благополучия в работе, иметь большие радости от внуков.
Целуем».

«Дорогие!
Поздравляю с наступающим Новым годом! Желаю всякого благополучия и исполнения всех желаний. Как здоровье, когда в наши края? Целую...».

«Дорогие!
Поздравляем Вас с праздником 1-го Мая!
Желаем здоровья, счастья. Самых лучших успехов в жизни... От нас всех горячий привет [...] Желаем ему здоровья, счастья, быстрого возвращения... Почему не пишет и не ответил на мои письма? Целую [...]»⁵.

⁴ См. новогоднюю открытку работы Б.Аржекаева. Впрочем, это единственный пример такого рода. Подписанная к печати 23 ноября 1954 г., новогодняя открытка работы Б.Перепеча была издана тиражом 100000 экз. В том же году в хромофотографии им. Ильича (Ростов-на-Дону) издали открытки П.Зубарева и К.Дорохова тиражом 40000 экз. Но уже в 1956 г. типичным тиражом становится 1 млн. экз.

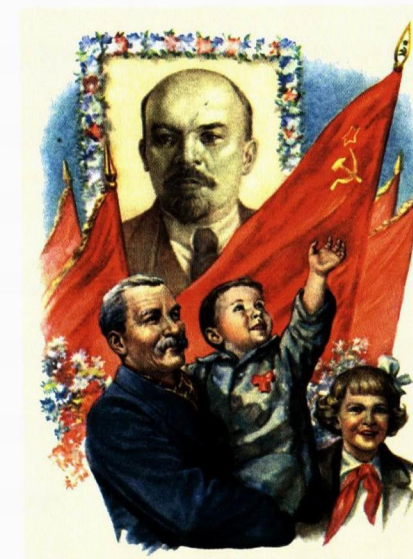
⁵ Между прочим, Н, которому желали «быстрейшего возвращения», в это время находился в заключении. Естественно, писать об этом в открытке было невозможно (открытка отправлена 27 апреля 1959 г.). Но и форма «закрытого письма» также, очевидно, считалась ненадежной.



Е.Гундобин.
8 марта.
1956



С.Адрианов.
Поздравляем
с праздником 1 Мая!
1955



Е.Гундобин.
С праздником
Великого Октября!
1959

На этом фоне простейших сообщений красочные изображения на открытках представляются куда более насыщенными информацией. Прежде всего это в специфической форме выраженные сведения о времени – начальном периоде десталинизации. Вполне закономерно, что изображения на открытках не отходят далеко от тех форм, которые были выработаны в предыдущий период. В частности, это касается стилистики частной, «семейной» фотографии, использовавшейся в продукции «Ленфотохудожника» еще с 1950 г. Таковы, например, композиции с детьми. Характерным для конца пятидесятых годов образом эта эстетика семейной фотографии отразилась в открытках Е.Гундобина – «Поздравляю с праздником!» (1957), изображающей счастливую советскую семью на Первомайской демонстрации, и «С праздником Великого Октября!» (1959), на которой ветеран революции изображен на октябрьской демонстрации с внуками.

В середине 1960-х годов идеологическое давление заставляет художников, создающих открытки, вернуться к эстетике плаката. «Индивиды» исчезают, уступая место социальным символам. В конце 1950-х гг. еще заметны попытки «утеплить» и индивидуализировать изображения. При этом нельзя не отметить противоречия: с одной стороны, изображается демонстрация, плотная масса, единое народное тело, внутри которого теряют значение все различия⁶; с другой стороны, из единого тела выхвачены отдельные лица, «реалистически» выписанные, разрушающие безликое единство масс⁷.

После смерти Сталина его визуальный образ табуируется, вытесняется из обихода. Но никто был не в силах исключить его из сферы символического. Заметно также, что в качестве наследия семиотики сталинизма остается дефицит мужских образов на открытках: Отец-Сталин мог быть окружен только женщинами и детьми. Так на открытках возникает в основном женско-детский мир без мужского начала, подавленного и уничтоженного Верховным Мужским Божеством⁸. О единственном исключении мы уже написали: это открытка работы И.Гринштейна 1952 года, изданная

тиражом 300000 экз. Других не только отцовских, но даже просто мужских образов на открытках не встретилось.

В 1954 – 1960 гг. на новогодних открытках изображались либо дети (см. работы С.Адрианова (1958), М.Гершмана (1959), Е.Гундобина (1956, 1959) и др.), либо в качестве мужского символа – Дед Мороз (работы С.Адрианова (1954), Гл.Бедарева (1958), К.Бокарева (1960), В.Бомаш (1955), М.Гордона (1957) и многих других) и башня: башня Кремля⁹ (работа Э.Стрелковой, неоднократно печатавшаяся в 1954 – 1959 гг.), здание МГУ на Ленинских горах (работы С.Поманского, 1958 и 1959 гг., открытка с рисунком И.Ершова, изданная в 1955 г. «Внешторгиздатом» на пяти языках) и их комбинация (работы Е.Гундобина 1953 г. и А.Антонченко 1958 г., с незначительными изменениями повторенная в 1962 г. с увеличением тиража с 2,3 до 6 млн. экз.).

Однако надо учитывать ассоциативные схемы, созданные и навязанные еще в сталинский период. Дед Мороз, кремлевские башни и шпиль МГУ являлись символической заменой вождя, по доброте душевной заботящегося о простом советском народе¹⁰. Такой заменой был даже Пушкин, памятник которому изображала открытка работы Н.Круглова (1958). Дело не только в том, что с 1937 года Пушкин был приравнен к членам Политбюро; на памятник Пушкину работы Опекушина сильно походил знаменитый, бесконечное число раз репродуцированный памятник Сталину работы Меркурова: рука Пушкина/Сталина была заложена за борт сюртука/френча совершенно одинаковым образом. В сущности, халтурщик Меркуров создал симулякр опекушинского памятника, который зрительная память советских людей в 1958 году могла интерпретировать как шифр только что снесенного сталинского истукана (оригиналы стояли в аванпорту Морского вокзала в Химках и на площади Механизации на ВСХВ; первый имел 32 м высоты, второй – всего 25).

Не думаю, что художники умышленно фрондировали в период, когда визуализация Сталина была запрещена. Скорее всего, дело в инерции употребления определенной символики, в подсознательном обращении к мифологеме.

⁶См.: Канетти Э. Массы и власть // Канетти Э. Человек нашего столетия: Художественная публицистика. – М., 1990. – С.392.

⁷На открытке «С праздником Великого Октября!» работы Е.Гундобина (1959) на лице пожилого рабочего даже видны морщины! Впрочем, это единственный пример такого рода.

⁸Образ женско-детского мира не возник на пустом месте: он закономерен для послевоенного времени. С этой точки зрения очень интересны культурный контекст конца 1940-х – начала 1950-х годов и в этой связи воспоминания, поданные на конкурс биографических сочинений «Пол, любовь и сексуальность в вашей жизни» (организаторы – Петербургский филиал Института социологии РАН и Хельсинкский университет, май – июль 1996 г.). Один из мемуаристов подробно описал инцест с матерью, лишившейся на войне мужа, – самому рассказчику во время описываемого эпизода около 13 лет.

⁹Следует учитывать, что Кремль и его башни помимо политического смысла имеют еще и сказочные коннотации, которые использовали авторы новогодних открыток и о которых в свое время вдохновенно писал Астольф де Кюстин. «Слово "феерия" слишком слабо и не передает великолепия открывшейся мне картины!... [....] Чего только не увидишь ночью в лунном свете, обходя вокруг Кремля! Все здесь таинственно и чудесно [...]» (Кюстин А., де. Россия в 1839 году. – М., 1996. – Т.2. – С.71-72).

¹⁰В специальной статье «В поисках "Седьмого луча"», посвященной анализу сталинских стихов С.Михалкова, мы проанализировали ассоциативную связь между «Кремлем» и «Сталиным», которую активно поддерживала советская пропаганда. Одновременно в пропагандистских виршах Сталин кодировался и как заботливый Дед Мороз, символ доброты и патронажа (см.: Новое литературное обозрение. – 1994. – № 6. – С.252). Логического завершения идея превратить Сталина в Деда Мороза достигла в номере «Пионерской правды» за 31 декабря 1946 г. Рядом со стихотворением С.Михалкова «Сталин думает о нас» был помещен рисунок художника Л.Смехова. Справа мастер поместил ель с игрушками, левее елки – Сталина в маршальской форме, чуть улыбающегося, глядящего вдаль, плотно окруженного детьми. Девочка в белой пуховой шапочке, похожая на Снегурочку, прильнула к шинели вождя. На заднем плане виднелись Кремль и Спасская башня, сцепленные со Сталиным. О парадигме Сталин – шпиль, функционирующей в культуре как широко распространенное устное предание, см.: Паперный В. З. Культура Два. – М., 1996. – С.126. Кремлевские башни и шпиль МГУ – символы византизма, тоталитарной культуры («сакральным характером государственной власти, крепко держащей церковь в своей не слишком мягкой опеке» (Федотов Г.П. Россия и свобода // Федотов Г.П. Судьба и грехи России. – СПб., 1992. – Т.2. – С.279). Не случайно В.Паперный писал о скрытой во внутренней форме здания МГУ церковности, сущностном сходстве с собором Василия Блаженного (Указ. ист. – С.308).



1) Т.Сазонова. С Новым годом! 1958. 2) М.Гордон. С праздником! Да здравствует 1 мая! 1955. 3) Е.Гундобин. 1 мая. Поздравляю с праздником! 1959. 4) А.Горпенко. 1 мая. С праздником! 1960. 5) Е.Гундобин. С Новым годом! 1956. 6) Е.Гундобин. 1 мая. Поздравляю с праздником! 1957. 7) Е.Гундобин. С праздником Великого Октября! 1957. 8) С.Адрианов. С Новым годом! 1958. 9) Н.Павлов. 8 Марта. Подарок маме. 1960. 10) Е.Гундобин. [Без надписи]. 1956. 11) И.Тоидзе. 8 марта. 1958. 12) А.Валандин. С праздником Великого Октября! 1959. 13) Аноним. С Новым годом! 14) Е.Гундобин. С Великим праздником Октября! 1953. 15) Н.Круглов. С Новым годом! 1958. 16) Е.Гундобин. С Новым годом! 1959. 17) С.Ильин. 8 марта. 1958. 18) М.Мыслина. С Новым годом! 1960. 19) М.Гершман. С Новым годом! 1959.

Вернемся к дефициту мужского образа. В разделе новогдних открыток обнаружилось только три образца, показывающих мужчину вместе с женщиной. Это, во-первых, фотооткрытка, изданная в 1957 г. в Омске тиражом 10000 экз. (мужчина и женщина изображены с бокалами вина в руках); во-вторых, фотооткрытка, изданная тиражом 200000 экз. в 1958 г. в Ростове-на-Дону (мужчина и женщина на свидании около елки); в-третьих, работа художника М.Юдина (Л.: Изогиз, 1958; тир. 3 млн.), на которой мужчина и женщина кружатся в вальсе (собственно «художественной» можно назвать только третью работу, она напоминает стилем Артура Фонвизина). Несмотря на то, что исключения все-таки были, во всех этих трех случаях мужчина не имел самостоятельного значения, был лишь партнером женщины, а на символическом уровне не имел признаков собственно мужского или отцовского начала (отсюда и полная асексуальность этих изображений).

На поздравительных открытках ко дню 8 Марта он (мужской образ) отсутствовал «по определению» (изображались в основном женщины, девочки и цветы). Опять же исключения возникали только на поздравительных открытках к 1 Мая и 7 Ноября.

В первомайском цикле мужчина опять появлялся во второстепенной роли партнера женщины (см. работы С.Адрианова (1955, 1957), М.Гордона (1955)), очень редко он держал на руках (плечах) ребенка (работы А.Горпенко (1960), Е.Гундобина (1957)), символизируя не отцовство, а полноту советской семьи (не случайно мужчина с ребенком на руках всегда находится позади женщины, на втором плане). Другие варианты — маленькая девочка Е.Гундобина (1959), поздравляющая с Первомаем, Спасская башня Кремля В.Карандашова (1954), и «фалличное» здание МГУ на открытке работы Б.Мухина (1958).

На открытках «октябрьского» цикла фигурировали все та же Спасская башня (работа А.Валандина 1959 г.) и МГУ (работа А.Антонченко, 1959), заменявшие Отца-Вожда, поскольку были парадигматически с ним связаны в предыдущий период. Составной частью символа сталинского периода — «Рабочего и Колхозницы» Б.Иофана — В.Мухиной — предстал мужчина на открытке Е.Гундобина «С праздником Великого Октября! 1917 — 1957»: правда, женщина в этой компилятивной композиции была инженером с чертежом, а мужчина — ме-

таллургом с «ухватом», но сути это не меняло. Оба эти образа не только вместе, но и по отдельности были созданы сталинской визуальной культурой («Металлург» Г.Мотовилова, «Строительница» Р.Иодко, «Строительница метро» М.Бабинского), то есть Е.Гундобин в 1957 г. не смог предложить ничего нового. Мужчина не выступал у него носителем активного начала, а находился в «связанном» виде как элемент целостной символической структуры. Между прочим, уже в 1962 году Е.Гундобин издал в Свердловске открытку «С Новым годом!» (тир. 100000), на которой вне связи с сюжетом праздника была изображена именно эта целостная символическая структура — изображение «Рабочего и Колхозницы».

К концу десятилетия мужчина как бы в функции «отца» однажды чуть было не появляется: Е.Гундобин в 1959 г. в октябрьском сюжете в центр незамысловатой, хотя и душевной композиции поместил усатого ветерана революции с внуком на руках. При этом на заднем плане художник расположил портрет Ленина в цветочной рамке: после долгого перерыва Ленин отсоединился от Сталина и вместо профиля развернулся анфас, приняв функции отцовства на себя (усатый ветеран оказался в итоге всего лишь медиатором между Лениным и детьми, по-прежнему лишенными настоящего отца). Эта открытка знаменует собой концептуальную революцию — реабилитацию Ленина как Вождя и Отца.

Невозможность избавления от семиотики сталинизма с исключительной выразительностью демонстрирует работа И.Тоидзе "«8 марта» (1958). По тонкому замечанию Эрика Наймана, символика женщины при сталинизме характеризуется тремя началами: властью над мужчиной, жадным половым желанием и внутренним стимулом к воспроизводству¹².

Именно эта символика эксплицирована на открытке Ираклия Тоидзе. Власть над мужчиной, власть, которую Женщина черпает в Едином Источнике Власти и распространяет вниз, символизируют государственный флаг и герб, на фоне которых изображена женщина; жадное половое желание — фаллический шпиль МГУ, а внутренний стимул к воспроизводству — сорванные фиалки (как знак дефлорации) и красный флаг («красные флаги развесить» = менструация). Синтагматическая связь со шпилем МГУ указывает на то, что женщина желает Советского Ученого, фигура которого должна была увенчать башню МГУ по первоначальному замыслу архитекторов¹³.

Михаил Золотоносов

¹²Тоидзе Ираклий Моисеевич (р. 1902), живописец и график, четырежды лауреат Сталинской премии. В своем творчестве неоднократно обращался к образу Сталина. В частности, его кисти принадлежит парадный портрет «И.В.Сталин» (1947), на котором вождь изображен на фоне прочно с ним сцепленной Спасской башни Кремля. Был также автором знаменитого плаката «Родина-мать зовет!» (1941). Анализируемая у нас открытка восходит непосредственно к плакату работы Тоидзе «Сталинскую пятилетку перевыполнили!» (1948). В центре композиции — молодая полнокровная русская красавица с воздетыми к небу руками, в руках — цветы, женщина излучает энергию; фоном служит развевающееся знамя с портретом Сталина; сзади внизу видны крестьянин со снопом и шахтер с отбойным молотком на плече; уже вовсе на третьем плане виднеется лицо какой-то девушки. Символ *желания труда* («блуда труда», говоря словами Мандельштама) сделана экзотичная молодуха; именно она своим примером увлекает за собой мужчин. Иллюстрации работ И.Тоидзе см. в книге: [Трошина И.]. Ираклий Моисеевич Тоидзе. — М.: Л., 1950.

¹³Найман Э. «Из истины не существует выхода»: Андрей Платонов между двух утопий // Новое литературное обозрение. — 1994. — № 9. — С.246.

¹⁴См.: Паперный В. З. Культура Два. — С.256, 306. Этот выбор Ученого напоминает о фантастическом рассказе некоего Николая Федорова (не известного космиста-утописта) «Вечер в... 2217 году» (отд. изд. — СПб., 1906), где описан социалистический мир, в котором все обобществлено, а распределение производится по потребностям. Это распространено и на партнеров по совокуплению (почему-то только на мужчин): девушки и женщины (которым и отданы исключительные права выбора) подбирают самых умных, красивых и здоровых мужчин, ученых и поэтов, отдающих свою сперму для оплодотворения требовательных самок. Потом, уже в 1920-е годы, к этому сюжету обратился С.Третьяков в пьесе «Хочу ребенка!». См. также открытку (явно не типографского производства) анонимного автора «С Новым годом!» (фото Управления по делам искусств Ленгорисполкома, без указания года, предположительно — середина 1950-х гг.), на которой изображена дама в шляпке и горжетке из черно-бурой лисы, стоящая на фоне Медного всадника и радостно приветствующая получателя открытки.



Сведения

Октябрь

1 октября в Академической капелле им. М.Глинки состоялся вечер памяти Михаила Аникушина. "Прощальную симфонию (при свечах)" Ф.И.Гайдна исполнил симфонический оркестр Капеллы С.-Петербурга под руководством Александра Чернушенко. На вечере выступили Ирина Богачева, Алиса Фрейндлих, Даниил Гранин, Кирилл Лавров и др.

1 октября исполнилось 490 лет со дня рождения итальянского архитектора Джакомо да Виньоли (1507—1573).

1 октября в "Галерее 103" открылась выставка Ники "Балет-автопортрет".

С 1 по 15 октября в Библиотеке им. А.Блока прошла выставка живописи Маргариты Лобановой.

С 1 октября по 9 ноября в Музее Академии художеств прошла выставка живописи Олега Еремеева.

С 1 октября по 12 ноября в Научной библиотеке Академии художеств прошла выставка графики Олега Еремеева.

2 октября в галерее "Невограф" открылась выставка живописи А.Эндера.

2 октября в Эрмитаже открылась выставка "Великий Фаберже в Эрмитаже". На ней представлено свыше 170 произведений ювелира-виртуоза и мастеров его фирмы, хранящихся в музеях Петербурга, Царского Села, Павловска, Петергофа, а также в коллекциях США и Великобритании. Экспозиция подготовлена Эрмитажем совместно с Фондом искусства Фаберже (Вашингтон, С.-Петербург) и при поддержке корпоративного спонсора "Р.Дж.Рейнолдс Интернешнл". Предполагается, что выставка будет демонстрироваться до 18 октября 1998 г. В будущем работы фирмы Фаберже, принадлежащие Эрмитажу, составят отдельную постоянную экспозицию. Ее будут дополнять периодически сменяющиеся экспонаты из других собраний, а также образцы работ ювелиров, ныне продолжающих традиции замечательного русского мастера.

2 октября в Русском музее состоялось торжественное открытие после длительной реставрации Академических залов, а также трех смежных с ними, в которых представлена обновленная часть экспозиции искусства первой половины XIX в. Реставрационные работы во всех пяти залах выполнены отечественными фирмами "Ритон", "Лазурь" и "Кунст". Реконструкция и реставрация световых фонарей, системы вентиляции и полов выполнены финскими фирмами.

2 октября и 27 ноября в Российской национальной библиотеке состоялись лекции А.Никитиной "Деревянное зодчество Русского Севера", об архитектуре Кижей.

Со 2 октября по 4 ноября в Научной библиотеке Академии художеств прошла выставка, посвященная 80-летию со дня рождения Михаила Аникушина (1917—1997). Были представлены фотографии его работ.

Со 2 октября по 9 ноября в Музее Академии художеств прошла выставка, посвященная памяти Михаила Аникушина. На ней демонстрировались скульптура и графика академика.

3 октября исполнилось 130 лет со дня рождения французского живописца Пьера Боннара (1867—1947).

3 октября в Российской национальной библиотеке состоялся семинар "История и культура православия", подготовленный при участии Фонда во имя святого Димитрия Ростовского.

3 октября исполнилось 145 лет со дня рождения украинского живописца Кириака Костанди (1852—1921).

Художественная хроника

С 3 по 15 октября в Музее городской скульптуры прошла выставка живописи Марии Орлович "Акварели Святой земли".

С 3 по 23 октября в галерее "Палитра" прошла выставка живописи Александра Сивога и скульптуры Сергея Астапова — самая коммерчески успешная экспозиция осени.

С 3 по 31 октября в Музее-квартире Н.Некрасова прошла выставка "Капля по капле...", по поводу 50-летия независимости Индии. В экспозиции были представлены экспонаты из индийских коллекций Кунсткамеры.

С 5 по 15 октября в особняке Кочубея прошла выставка фотографических проектов петербургских художников. На ней были представлены серия компьютерных фотографий Ольги Тобрелутс "Семья", серия фотообъектов Егора Острова "Пирамиды", серия цветных фотографий Евгения Юфита "Некропейжажи штата Юта" и его же серия черно-белых фотографий.

С 7 по 13 октября в Российском этнографическом музее прошла выставка фотографии и керамики "Корея".

С 7 по 18 октября в галерее "Борей" прошла выставка финских художников "Поехали!". Демонстрировались графика и инсталляция.

С 7 по 25 октября в Музее А.Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи, графики и керамики Льва Британишского (1897—1971), посвященная столетию со дня рождения художника.

8 октября в "Галерее 103" открылась выставка Артура Молева "Набор вечности".

8 октября исполнилось 105 лет со дня рождения поэтессы Марины Цветаевой (1892—1941). @

С 9 по 12 октября в Центральном выставочном зале "Манеж" прошла выставка самоцветов "Мир камня".

С 10 по 26 октября в Российском этнографическом музее прошла выставка "У всякого скомороха свои погудки", на которой демонстрировалось около 70 музыкальных инструментов из фондов музея: кантеле, гусли, дудки и др.

С 10 октября по 10 ноября в Инженерном замке (филиал ГРМ) прошла выставка детского этнокультурного центра "Китежград".

11 и 25 октября в центральном лектории общества "Знание" Б.Коваленко и Н.Фроловой были показаны литературно-музыкальные композиции со слайдами по творчеству Николая Рериха "Жизнь и творческий путь Н.К.Рериха" и "Гимн женщине".

12 октября в Российском этнографическом музее завершилась выставка "Куклы и коллажи", на которой демонстрировались работы студентов петербургской Государственной академии театрального искусства.



14 октября в Эрмитаже открылась выставка "Даная: Судьба шедевра Рембрандта". На ней представлены экспонаты из коллекций ряда русских и французских музеев и архивов. Разделы выставки знакомят посетителей с изображениями сюжета о Данаете в мировом искусстве, с историей реставрации картины Рембрандта после трагедии 15 июня 1985 г., с судьбой шедевра после того, как он в 1772 г. попал в Россию. Предполагается, что экспозиция будет демонстрироваться до 18 октября 1998 г. **Фото Андрея Дроздовского @**

С 14 по 18 октября в Российском этнографическом музее работала первая выставка "Итальянские

сезоны в Санкт-Петербурге". На ней были представлены туристические маршруты по Италии, товары широкого потребления, изготовленные в провинции Кампания: керамика, одежда, кожаные изделия, картины, мебель и другие предметы культуры. В дальнейшем такие выставки будут проводиться регулярно.

15 октября в выставочном зале при ЦБС Московского района закрывалась выставка живописи и графики петербургских художников "Четыре момента любви".

15 октября в "Галерее 103" закрывалась выставка живописи Валерия Иванова "Королевство любителей улиток".

15 октября в галерее "Гильдия мастеров" закрывалась выставка живописи Магомета и Сефика Амаевых.



Юрий Бройтман. Из серии "Моменты вечности"

С 15 по 26 октября в Российском этнографическом музее прошла выставка израильского художника Юрия Бройтмана "Моменты вечности". Экспозиция состояла из двух разделов: "Ното Erectus" и "Момент вечности". Демонстрировались инсталляции, живопись акрилом на дереве и плексигласе. К открытию выставки был издан альбом с репродукциями работ художника.

С 15 октября по 16 ноября в Российском этнографическом музее прошла выставка "В уездном городе N", на которой было представлено более 50 экспонатов XIX — начала XX вв.: произведения ремесел, предметы купеческого быта, церковная утварь из коллекций музея Новой Ладоги и областных музеев.

16 октября в Музее Ф.Достоевского закрывалась благотворительная выставка живописи Бориса Армякова.

С 16 по 17 октября в Российской национальной библиотеке прошли очередные, 10-е Павленковские чтения — международная научная конференция по истории книжного дела в России во второй половине XIX — начале XX вв. Часть докладов была посвящена вопросам искусства книги и оформления печатных изданий.

С 16 по 30 октября в Доме ученых Российской Академии наук прошла выставка графики Александры Троицкой. @

С 16 по 31 октября в Библиотеке им. А.Блока прошла выставка живописи Павла Буцкого "Мой город". Демонстрировались петербургские пейзажи.

17 октября в Мраморном дворце (филиал ГРМ) завершилась выставка немецкого живописца и графика Зигмара Польке "Музыка неизвестного происхождения". На ней было представлено 40 выполненных в гуаши работ 1996 г.

С 17 по 30 октября в галерее "Невограф" прошла выставка живописи Марата Яхнина.

18 октября в Академической капелле им. М.Глинки состоялся концерт, посвященный 80-летию со дня рождения Михаила Аникушина. Произведения Гречанинова исполнили Хор любителей пения Петербурга под управлением Елизаветы Кудрявцевой, Детский хор ВГТРК "Петербург — 5 канал" под управлением Станислава Грибкова, органист Юрий Семенов.

18 октября исполнилось 300 лет со дня рождения итальянского живописца Джованни Антонио Каналетто (1697—1768).

19 октября группа художников "Новые тупые", при участии галереи "Борей", провела акцию "Литейный комар".

20 октября в "Галерее 102" завершилась выставка живописи Алексея Кириянова "Избранное".

20 октября в Российской национальной библиотеке состоялись чтения "Аничков дворец — памятник российской истории".

С 20 октября по 16 ноября в Центральном выставочном зале "Манеж" прошла выставка работ художников круга "Мира искусства" из частных коллекций.

С 20 октября по 16 ноября там же прошла юбилейная выставка, посвященная 20-летию открытия зала. На ней экспонировались различные материалы по истории Манежа, живопись, графика, фотографии.

С 22 по 24 октября в Русском музее прошла научная конференция "Проблемы народного искусства", приуроченная к 60-летию отдела народного искусства ГРМ.

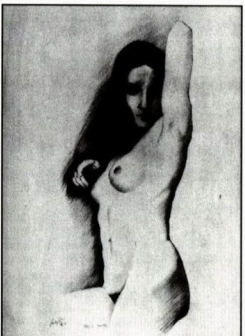
С 22 октября по 15 декабря в Мраморном дворце (филиал ГРМ) прошла выставка американской фотохудожницы Пат Йорк, супруги известного актера Майкла Йорка, "Без покровов". Экспозиция включала в себя около 160 черно-белых фотографий, демонстрирующих творческую эволюцию г-жи Йорк с 60-х годов до наших дней. После Петербурга выставка будет показана во Франции и в США.

24 октября в Мраморном дворце (филиал ГРМ) открылась выставка работ московских художников Александры Митлянской и Валерия Орлова.

24 октября в библиотеке им. А.Блока открылась выставка "Нежнее нежного лица твое". Женские портреты в живописи, музыке и поэзии XVIII—XX веков". В экспозиции были представлены живопись и печатные издания.

24 октября в галерее "Палитра" открылась выставка живописи, графики и объектов Августа Ланина "Человек. Государство. Мир".

24 октября и 11 ноября в Российской национальной библиотеке прошли лекции В.Исаченко "Художник и революция".

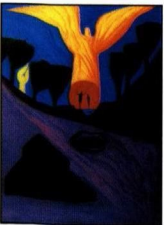


С 25 октября по 15 ноября в Российском этнографическом музее прошла выставка "Под небом Ломбардии", на которой были представлены рисунки из музеев Милана, изображающие итальянские жилища с помпейских времен до наших дней и др. экспонаты. **Рисунок Cesare Peverelli "Nudo" (1974)**

26 октября в Военно-морском музее завершилась выставка "Айвазовский", на которой демонстрировались работы художника из фондов Центрального Военно-морского музея.

26 октября в галерее "Старая деревня" открылась выставка живописи Геннадия Карабинского "Проводы красной коровы".

26 октября исполнилось 155 лет со дня рождения живописца Василия Верещагина (1842—1904).



28 октября во Дворце Меншикова (филиал Эрмитажа) открылась выставка акварелей немецкого художника-антропософа Герарда Вагнера (р. 1906). Произведения были представлены Фондом Герарда Вагнера (Швейцария). Выставка завершилась в ноябре научной конференцией "Художник и философия цвета в искусстве". **Акварель Герарда Вагнера "Дао" (1956)**

28 октября в Муниципальном культурном центре состоялась презентация коллекции Елены Зенцовой "Осенняя грусть".

28 октября исполнилось 145 лет со дня рождения живописца Клавдия Лебедева (1852—1916).

29 октября в Российской национальной библиотеке состоялся вечер "Неизвестный Шлиссельбург". На нем выступила директор Шлиссельбургского краеведческого музея Н.Трофимова.

С 29 октября по 4 ноября в Музее А.Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка польских художников Анастасы Б. Висневски и Нины Дунин "Тексты и поэмы", на которой демонстрировались авторские издания.

30 октября в галерее "Петрополь" завершилась выставка бронзы и мрамора "Скульптура Вячеслава Чеботаря".

30 октября в Русском музее открылась выставка "Русские монастыри: Искусство и традиции". Она демонстрирует художественную культуру русских монастырей с XII по XX вв. — иконы, декоративно-прикладное искусство, живопись, графику, рукописные книги. Выставка занимает 11 залов и развернута на двух этажах корпуса Бенуа. Экспозиционное пространство организовано особым образом: экспонаты представлены в обстановке, стилизованной под храмовую архитектуру. Над ее созданием трудились архитекторы во главе с Олегом Романовым и декораторы киностудии "Ленфильм". Используются также разнообразные звуковые и светотехнические эффекты.

С 31 октября по 5 ноября в галерее "Борей" прошла выставка живописи Александры Белле. Она открылась презентацией новой, третьей книги стихов художницы.

В октябре в отделе эстампов Российской национальной библиотеки завершилась выставка "Открытые письма издательства Общины святой Евгении Красного Креста".

В октябре там же прошла выставка "Немецкая графика 1880-х — 1930-х гг. из собрания Российской национальной библиотеки".

В октябре в Мраморном дворце (филиал ГРМ) продолжалась выставка Евгения Юфита "Кино и фотография". На ней были представлены фотографические циклы 1995—1997 гг. (всего 32 черно-белых снимка) и кинофильмы автора.

В октябре в творческом центре "Митьки-ВХУТЕ-МАС" прошла выставка Ии Кирилловой. Демонстрировались живопись, графика и объекты.

В октябре в Японском павильоне Государственного музея заповедника "Ораниенбаум" прошла юбилейная выставка акварелей В.Петрова-Гриненева.

В октябре в Эрмитаже продолжала работать выставка "Сиамская скульптура XIV—XIX веков в собрании Эрмитажа", а также выставки орнаментальной гравюры и сарматского золота.

В октябре в Музее Новой академии изящных искусств работали выставки графики Сергея Шутова "Луна, луна" и живописи Айдан Салаховой "Анонимы".

В октябре-ноябре в Выставочном центре Союза художников прошла выставка произведений Лии Островой.

В октябре-ноябре в Михайловском дворце (филиал ГРМ) продолжала работать выставка "Петербург: Образы и факты", на которой были представлены разнообразные экспонаты из фондов музея, а также из фондов Российского государственного исторического архива, Академии художеств, Российского архива Военно-Морского флота, Государственного архива Российской Федерации, Государственного музея театрального и музыкального искусства, Музея-усадьбы "Приютинно".

В октябре-ноябре в Научной библиотеке Академии художеств прошла выставка, посвященная 850-летию Москвы. Были представлены литографии и фототипии XIX в.

В октябре-декабре в Русском музее прошла выставка скульптуры и графики Александра Игнатьева "Скульптура в камне и дереве", приуроченная к 85-летию автора.

В октябре-декабре в Русском музее прошла выставка "Искусство Мстеры: (Иконопись, лаковая миниатюра, вышивка)". На ней было представлено около 460 произведений из фондов ГРМ и Мстерского художественного музея, а также работы современных мстерских мастеров.

В октябре-декабре в Музее антропологии и этнографии (Кунсткамера) продолжали работать выставки "Императорские коллекции Музея антропологии и этнографии" и "За пологом весеннего дворца: Культура любви в традициях народов Восточной и Юго-Восточной Азии".

В октябре-декабре в Эрмитаже продолжала работать выставки "Совершенно модный живописец" Франс Крюгер (1797—1857) в Петербурге" и "Камей уральских мастеров из коллекции Эрмитажа". Предполагается, что выставка работ Крюгера, посвященная 200-летию со дня рождения художника, будет демонстрироваться до 11 января 1998 г.

В октябре-декабре в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи работала выставка "Защитные вооружения: От кольчуги до бронжилета".

Ноябрь

1 ноября в Музее Новой академии изящных искусств открылась выставка работ московской фотохудожницы Натальи Жерновской "Галантный натюрморт".

1 ноября исполнилось 240 лет со дня рождения итальянского скульптора-классициста Антонио Кановы (1757—1822).



С 1 по 15 ноября в Библиотеке имени А.Блока прошла выставка живописи швейцарской художницы Кати Бюто-Зукер "Женщина и пейзаж".

5 ноября в галерее "Невограф" открылась выставка произведений Марины Любаскиной "Открытая дверь на женскую половину". Этой экспозицией журнал "Нева" начал осуществлять двухгодичную программу выставок петербургских художниц "XXI век — время женской интуиции".

5 ноября исполнилось 270 лет со дня открытия первого в России специального музейного здания "Кунсткамера".

С 6 по 15 ноября в галерее "Борей" прошла выставка графики петербургской актрисы Маши Никифоровой "Соло".

7 ноября в выставочном зале "Эго" открылась выставка "Прекрасное в сакральном", на которой представлены произведения искусства из собрания Государственного музея истории религии.

7 ноября исполнилось 80 лет со дня рождения скульптора Льва Кербеля; с 5 ноября по 11 декабря в Научной библиотеке Академии художеств прошла выставка фотографии скульптуры, посвященная юбилею академика.

С 7 по 12 ноября в Выставочном зале Союза дизайнеров прошла выставка детского рисунка.

8 ноября в творческом центре "Митьки-ВХУТЕМАС" открылась выставка "Митьки-Революшен: 80 лет ВССР".

С 9 ноября по 15 декабря в Российском этнографическом музее прошла выставка "Сундук Параскевы". Ежегодная выставка, проводимая этноklubом "Параскева" в честь памяти святой Параскевы-Пятницы, покровительницы женских ремесел в традиционной восточно-славянской культуре, на этот раз включала изделия ткачества, плетения, вышивки, кружевоплетения, лоскутного шитья, вязания.

10 ноября исполнилось 300 лет со дня рождения английского живописца, графика, теоретика искусства Уильяма Хогарта (1697—1764).



11 ноября в Эрмитаже открылась выставка "Куниеси и его время: Японская гравюра XIX века. Школа Утагава". На ней представлено около 200 листов разных авторов, среди которых художники Куниеси и Кунисада. Впервые их творчество представлено на экспозиции в Эрмитаже столь полно. Предполагается, что выставка будет работать до 11 января 1998 г. В ее организации принимал участие талантливый историк искусства Михаил Успенский, безвременно ушедший из жизни (**на фото**).

12 ноября в Музее городской скульптуры завершилась выставка живописи и графики А.Некрасова.

12 ноября на факультете журналистики С.-Петербургского университета открылась выставка работ фотохудожника Евгения Мохорева "Среда детских игр".

12 ноября в Российской национальной библиотеке состоялась лекция Е.Жерихиной и В.Яранцева "Рождение архитектурного романтизма: Александровский парк".

С 12 по 15 ноября в галерее "Зеркало" прошла выставка живописи современных петербургских художников "Городской пейзаж".

13 ноября в петербургской Художественно-промышленной академии открылась выставка "Круг Александра Зайцева".

14 ноября в муниципальном музее "Царскосельская коллекция" завершилась выставка живописи и графики И.Зисман.

С 14 по 26 ноября в Музее городской скульптуры проходили выставки В.Костина (1938—1997) "Эскизы кино" и И.Вильчинской "Керамика".

С 14 по 30 ноября в Музее А.Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Беловой-Романовой.

С 14 ноября по 20 декабря в Строгановском дворце (филиал ГРМ) прошла выставка американской фотохудожницы Деборы Турбевиль "Студия — Санкт-Петербург". В экспозиции, до того продемонстрированной в Швеции, было представлено около двухсот черно-белых работ "петербургского периода" г-жи Турбевиль.

15 ноября на площади у Дворца Ленсовета состоялась торжественная закладка фундамента для памятника Тарасу Шевченко. На церемонии присутствовал автор памятника — канадский скульптор Лео Мол (Леонид Молодожанин).



Иван Славинский. "Всадник". 1995

С 16 по 30 ноября в Библиотеке им. А.Блока прошла выставка художников группы "Разные" (Виктор Ануфриев, Никита Жигелев, Олег Панов, Дмитрий Пресняков, Александр Сигов, Иван Славинский, Елена Стрельцова).

17 ноября Академия художеств отметила 240 лет со дня своего учреждения.

17 ноября в Мраморном дворце (филиал ГРМ) открылась экспозиция "Альтернативный музей", на которой представлены произведения современного искусства из собраний Тимура Новикова, Сергея Бугаева (Африки), покойного Сергея Курехина и других коллекционеров.



17 ноября там же состоялось открытие инсталляции "Свет" ("Lightness") английского композитора, писателя и художника Брайана Ино. Автор проложил в начале 1970-х гг. как исполнитель синтетической музыки в группе "Roxxy Music", затем продюсировал пластинки групп "Talking Heads", "U2", Дэвида Боуи и других поп-звезд, писал музыку к кинофильмам (в частности к "Себастьяну Дерекса Джармена), театральным и балетным постановкам. Специально для инсталляции в Русском музее г-ном Ино был записан компакт-диск.

На фото Андрея Дроздовского — фрагмент пресс-конференции Брайана Ино и Александра Боровского, "крестного отца" новейших течений в ГРМ. Предполагается, что инсталляция будет демонстрироваться до середины декабря.

17 ноября в Научной библиотеке Академии художеств открылся ряд экспозиций, посвященных юбилею этого учреждения: выставка фототипий академика архитектуры XIX века Владимира Суслова; книжная выставка, посвященная истории Академии художеств; выставка портретов президентов Академии художеств (XVIII—XX вв.).

18 ноября в Выставочном центре Союза художников открылась традиционная осенняя выставка членов этого объединения. В пяти залах представлено более тысячи новых работ (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство) около 700 авторов.

18 ноября в Русском музее Дмитрию Лихачеву был вручен первый русский орден искусств "Янтарный крест", учрежденный Русской академией искусствознания и музыкального исполнительства.

18 ноября исполнилось 210 лет со дня рождения французского художника, изобретателя фотографии Луи Жака Манде Дагера (1787—1851).

С 18 ноября по 18 декабря в Музее печати прошла выставка "Альфонс Муха и искусство модер-

на". В экспозиции были представлены печатные издания и произведения декоративно-прикладного искусства из фондов Музея истории С.-Петербурга и частных коллекций.

20 ноября в Академии художеств открылась юбилейная выставка работ членов этого учреждения, посвященная 240-летию Академии. В экспозиции представлено более 200 произведений живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, архитектурных проектов, созданных авторами из Москвы, Уфы, Казани, Иркутска и других городов России. Предполагается, что выставка продлится до 21 декабря.

21 ноября в Академии художеств состоялось торжественное собрание, посвященное 240-летию этого учреждения. На нем присутствовало около 150 художников из разных городов России. Наиболее многочисленная делегация представляла Москву. Президентом РАХ единогласно был избран Зураб Церетели, возглавлявший столичную делегацию.

21 ноября в Российской национальной библиотеке состоялась лекция М.Мощениковой "От слободы — к городу" об истории Царского Села.

С 22 ноября в салоне итальянского багета "8 сов" (8-я Советская ул., 7) прошла выставка юмористической графики "Idee Fixe". На ней демонстрировались работы группы карикатуристов "Нюанс" (Виктор Богорад, Леонид Мельник, Вячеслав Шиллов) и фотографа Владимира Жуковского.

23 ноября в Музее А.Ахматовой в Фонтанном доме прошла беседа Елены Беловой-Романовой о живописи "С близкого расстояния".



24 ноября в Петропавловской крепости открылась историко-бытовая выставка "Русское чаепитие", на которой представлено более 400 предметов традиционной отечественной сервировки, произведений декоративно-прикладного искусства. На открытии присутствовала министр культуры Наталья Дементьева. **На фото Андрея Дроздовского** — г-жа Дементьева и Бернар Дюкро, представитель компании "Van den Berg Foods", оказавшей поддержку организаторам экспозиции. Выставка продлится три месяца и будет сопровождаться обширной культурной программой.

24 ноября губернатор С.-Петербурга Владимир Яковлев передал директору Государственного музея-заповедника "Петергоф" Вадиму Зяменнову подарок внука великого ювелира Фаберже — Теодора Фаберже — золоченый сувенир, привезенный губернатором из недавней поездки в Лондон. Вручение произошло в присутствии генерального консула Великобритании Джона У. Гая, деятелей культуры, членов С.-Петербургской ассоциации международного сотрудничества и Фонда Фаберже.



25 ноября в Эрмитаже открылась выставка "Венецианская живопись XVIII века". На ней представлены 14 картин Джованни Баттиста Тьеполо, Пьетро Лонги, Франческо Фонте-бассо и др. авторов. Произведения предоставлены собраниями Венеции. Предполагается, что экспозиция будет демонстрироваться до 18 января 1998 г. **Фрагмент картины Пьетро Лонги "Утренний шоколад"**

С 25 ноября по 12 декабря в галерее "Борей" прошла выставка живописи Бориса Шаповалова "Состояние перемещений".

26 ноября в галерее "Борей" прошла выставка-акция "Первое состояние Земли", в которой уча-

ствовали Галина Самарина, Николай Скрыль, Александр Кляйн, Карла Хлебаров и приглашенные петербургские художники.

С 26 по 29 ноября в Эрмитаже прошла международная научная конференция "Художник и философия цвета в искусстве". С докладами выступили специалисты из Швейцарии, Германии, Италии, Финляндии, Великобритании, Японии, Армении и России.

С 26 по 30 ноября в Центральном выставочном зале "Манеж" прошла 1-я международная специализированная ярмарка "Зимняя сказка", на которой демонстрировались и продавались рождественские украшения и сувениры, елочные игрушки, гирлянды, свечи, фейерверки, карнавальные принадлежности, разнообразная рождественская и детская печатная продукция.

27 ноября исполнилось 80 лет скульптору Марии Литовченко-Аникушиной.

28 ноября в Эрмитаже объявлено об открытии специализированной студии для создания оцифрованных изображений памятников культуры и искусства. Это стало возможно благодаря сотрудничеству корпорации IBM, предоставившей музею уникальную аппаратуру для сканирования и обработки изображений. Среди целей делового альянса Эрмитажа и IBM — обеспечение более свободного информационного доступа самой широкой публики к произведениям, хранящимся в музее, а также развитие технического оснащения самого музея: создание навигационных компьютерных киосков, ориентирующих посетителей Эрмитажа в сложном комплексе его зданий, оборудование образовательного детского центра и др.

28 ноября в Библиотеке им. А.Блока открылась выставка иллюстраций к произведениям Александра Блока и состоялся концерт "Мне чье-то солнце вручено". Оба события были посвящены 117-й годовщине со дня рождения поэта. В экспозиции демонстрировались редкие прижизненные издания Блока.

28 ноября исполнилось 240 лет со дня рождения английского поэта и художника Уильяма Блейка (1757—1827).

С 28 ноября по 3 декабря в Музее городской скульптуры прошла выставка "Русские подвиги благочестия в фотографии XIX—XX веков".

29 ноября в Музее А.Ахматовой в Фонтанном доме прошел публичный сеанс живописи на цветных грунтах.

С 29 ноября по 22 декабря в Российском этнографическом музее прошла выставка "Коллекция немцев-колонистов в Российском этнографическом музее", на которой демонстрировались костюмы, головные уборы, книги, фотографии XIX в.

30 ноября исполнилось 95 лет со дня рождения живописца Семена Чуйкова (1902—1980).

В начале ноября в галерее "Фундус" прошла выставка акварелей Марии Орловец "Виды Иерусалима".

В ноябре петербургский Комитет по градостроительству и архитектуре объявил открытый конкурс на лучшие проекты трех памятников: Анне Ахматовой, Ивану Тургеневу и адмиралу Федору Ушакову. Первый тур состоялся в ноябре-декабре, второй будет проведен в первом квартале 1998 г. Проекты должны были быть представлены не позднее 19 декабря. В профессиональной среде столь жесткие сроки конкурса вызвали возражения.

В ноябре в Эрмитаже продолжала работать выставка "Сиамская скульптура XIV—XIX веков в собрании Эрмитажа".

В ноябре во Всероссийском музее А.Пушкина прошла выставка живописи и акварели Владимира Прошкина.

В ноябре в Академии художеств работала традиционная выставка дипломных работ студентов этого заведения, посвященная его 240-летию.

В ноябре митрополит С.-Петербургский и Ладожский Владимир вручил ордена и грамоты Русской православной церкви инициаторам и добровольцам восстановления храма святого Александра Невского в Усть-Ижоре, членам религиозно-культурного общества "Невская битва".

В ноябре в отделе эстампов Российской национальной библиотеки прошла выставка "Род Сухтелен в России", посвященная истории старинной голландской семьи, давшей России целый ряд художников, ученых, военных. В экспозиции демонстрировались гравюры, карты, книги из библиотеки Сухтеленов.

Декабрь*

1 декабря в салоне итальянского багета "8 сов" (8-я Советская ул., 7) открылась выставка живописи Бориса Гребенщикова.

1 декабря во Всероссийском музее А.Пушкина открылись выставки графики Бориса Забрухина "Русские сказки: Русский пейзаж" и скульптуры Михаила Едомского.

С 1 по 15 декабря в галерее "Невограф" прошла выставка "Традиции русского авангарда в современном изобразительном искусстве: Представители школы Стерлигова". Выставка была осуществлена в рамках программы "Художественная культура Петербурга: XX век".

С 1 по 15 декабря в библиотеке им. А.Блока прошла выставка пейзажной живописи Владимира Ершова.

2 декабря в Российском этнографическом музее открылась выставка "Мифы и символы: Народная художественно-изобразительная культура (промыслы и ремесла) 30-х — 50-х годов". В экспозиции представлены предметы из фондов музея: ковры, вышивка, роспись и резьба по дереву, кости и камню, деревянная скульптура и т.п. Предполагается, что выставка будет работать до 15 января 1998 г.

2 декабря во Всероссийском музее А.Пушкина открылась выставка "Посвящение памяти Павла Флоренского".

3 декабря в отделе эстампов Российской национальной библиотеки открылась выставка "Ленинградская ксилография 1920-х годов", на которой демонстрируются работы Анны Остроумовой-Лебедевой, Бориса Кустодиева, Дмитрия Митрохина и др. авторов. Предполагается, что выставка будет работать до 3 января 1998 г.

4 декабря в Российской национальной библиотеке состоялся вечер, посвященный выходу в свет 2-го выпуска альманаха "Невский библиофил". Участвовали В.Петрицкий, М.Любавин, В.Худолей и др. библиофилы.

С 4 по 14 декабря в Центральном выставочном зале "Манеж" прошла выставка живописи и графики Геннадия Устюгова, приуроченная к 60-летию художника-нонконформиста. Экспозиция была составлена из произведений разных лет, хранящихся в музейных и частных собраниях.

С 4 по 20 декабря в Музее А.Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Александра Шендерова (1897—1967), посвященная столетию со дня рождения художника. В экспозиции были представлены работы, хранящиеся в семье мастера, частных собраниях и Русском музее.

5 декабря в галерее "Палитра" открылся "Петербургский рождественский салон". На нем представлены живопись, графика, декоративно-прикладное искусство современных петербургских художников. Предполагается, что выставка будет работать до 14 января 1998 г.

5 декабря в галерее Фонда свободного русского современного искусства открылась выставка живописи Александра Исачева, посвященная 10-летию со дня смерти художника; одновременно там же начала работу выставка графики Игоря Майорова (1946—1991).

С 5 по 20 декабря в галерее "S.P.A.S." прошла выставка графики Александра Батанина.

С 5 по 21 декабря в Музее городской скульптуры прошла выставка "История Александро-Невского монастыря в портретах исторических и духовных лиц", посвященная 200-летию присвоения монастырю статуса Лавры. Демонстривались экспонаты из фондов музея, а также Музея истории религии, Эрмитажа, Русского музея.

С 5 по 28 декабря в Музее декоративно-прикладного искусства работает выставка "Мир камня"; там же завершилась выставка Александра Мельничука. Демонстрировались живопись и инсталляция художника.

7 декабря в муниципальном музее "Царскосельская коллекция" открылась выставка живописи, графики, скульптуры В.Жукова.

8 декабря на Малой Конюшенной улице был открыт памятник Николаю Гоголю.

9 декабря в Выставочном центре Союза художников открылась выставка живописи финского художника Олли Йокке.

10 декабря исполнилось 95 лет со дня рождения историка искусства и педагога Михаила Алпатова (1902—1986).



1998 г. Вышивка бисером "Ваза с цветами" (1830-е – 1840-е)

10 декабря в Российской национальной библиотеке состоялась премьера фильма Александра Сокурова "Открытие памятника Достоевскому".

С 10 по 31 декабря в Мраморном дворце (филиал ГРМ) проходит выставка финской группы исследователей и художников "Дименшио". Экспозиция посвящена проблемам экологии и технологии и представляет скульптуры, изготовленные из высокотехнологичных материалов, но имитирующие природные формы.

11 декабря в Музее декоративно-прикладного искусства открылась выставка Карлфридриха Клауса "Мысленные ландшафты".

12 декабря в Библиотеке им. А.Блока состоялся вечер "И звезда с звездой говорит...": История одного шедевра: Демон Лермонтова, Врубеля и Рубинштейна".

13 декабря исполнилось 210 лет со дня рождения скульптора Самуила Гальберга (1787—1839).

13 декабря в галерее "Борей" состоялась презентация книги Артура Молева "Т. у Ч.К." и открылась выставка его работ.

15 декабря в галерее "Форум" завершилась выставка живописи Марины Васильевой и открылась выставка Н.Носова "Скульптура, гравюры, медали". Предполагается, что новая экспозиция будет работать до 15 января 1998 г.

15 декабря исполнилось 90 лет со дня рождения бразильского архитектора Оскара Нимейера.

15 декабря исполнилось 165 лет со дня рождения французского инженера Александра Гюстава Эйфеля (1832—1923), автора Эйфелевой башни.

15 декабря в Научной библиотеке Академии художеств открылась выставка работ академика XVIII века гравера Андрея Ухтомского. Предполагается, что она будет работать до середины января 1998 г.

15 декабря в Выставочном центре Союза художников открылась выставка петербургских скульпторов "Рождественская бронза".

С 15 по 18 декабря в Российском этнографическом музее прошла Всероссийская книжная ярмарка "Северная Пальмира", организованная торговой фирмой "Фолиант".

16 декабря в галерее "Борей" открылась выставка работ фотохудожника и кинооператора Владимира Брылякова.

16 декабря в Международном центре делового сотрудничества открылась выставка графики Бориса Казакова.

16 декабря в Библиотеке им. А.Блока открылась выставка живописи Виктора Ямщикова. Предполагается, что экспозиция будет демонстрироваться до 31 декабря.

16 декабря в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи открылась выставка "Россия и Франция в Первой мировой войне".

16 декабря исполнилось 205 лет со дня рождения польского архитектора Антонио Корацици (1792—1877).

16 декабря в Российской национальной библиотеке состоялась лекция Н.Ершовой "Православные праздники в С.-Петербурге в XVIII—XIX вв..".

17 декабря исполнилось 110 лет со дня рождения чешского графика и живописца Йосефа Лады (1887—1957).

17 декабря в выставочном зале ЦБС Московского района открылась выставка декоративно-прикладного искусства "Дамский рай".

18 декабря в Эрмитаже отметят сорокалетие детской художественной студии, существующей при музее.

С 18 по 22 декабря в Центральном выставочном зале "Манеж" работает выставка рождественских и новогодних сувениров "Блистательное Рождество".

19 декабря в Российской национальной библиотеке состоялась лекция М.Павловой "Большой Ораниенбаумский дворец при А.Меншикове".


20 декабря исполнилось 95 лет со дня рождения графика Татьяны Мавриной (1902–1996). **"Автопортрет" художницы (1930-е)**

20 декабря в Малом выставочно-концертном зале Государственного музея-заповедника "Ораниенбаум" открылась рождественская выставка художественно-творческого объединения "Колорит".

21 декабря в Музее-квартире А.Блока открылась фотовыставка "Петербургская Коломна".

23 декабря в Эрмитаже открылась традиционная выставка детского рисунка. Она будет работать в течение января 1998 г.

24 декабря исполнилось 135 лет со дня рождения живописца-передвижника Василия Бакшеева (1862—1958).

25 декабря в Музее А.Ахматовой в Фонтанном доме откроется рождественская выставка "Под Вифлеемской звездой: Рождество в нашем доме", организованная Мариной Азизян при участии группы петербургских художников. В экспозиции будут показаны живопись, графика, коллажи, рождественские вертепы, куклы, инсталляции, открытки и др. Предполагается, что выставка будет работать до 18 января.

25 декабря в Музее печати откроется выставка вышивки Ирины Куллэ "Я вышиваю историю". В экспозиции будут представлены изготовленные художницей портреты российских политических деятелей и др. работы.

25 декабря в Российском этнографическом музее откроется выставка "Икона Тихвинской Богоматери", на которой будут показаны иконы и церковная утварь из фондов музея Тихвина. Предполагается, что она будет работать до 25 января 1998 г.

25 декабря в галерее "Арт-Коллегия" откроется новогодняя выставка "Вавилонская башня". Предполагается, что она будет работать до 17 января.

26 декабря в "Галерее 103" откроется выставка живописи Марины Колдобской "Red & Hot".

26 декабря в Российской национальной библиотеке состоится выступление В.Исаченко "Архитектура русских монастырей" и выставка его работ.

26 декабря в Библиотеке им. А.Блока откроется выставка живописи, книжной графики и печатных изданий "Мне Париж туманный снится". Готовится также литературно-музыкальный вечер, на котором будут исполнены произведения Ф.Куперена, К.Дебюсси, М.Равеля, П.Верлена и др. авторов.

27 декабря исполнитс 165 лет со дня рождения Павла Третьякова (1832—1898), основателя Третьяковской галереи.

30 декабря исполнится 165 лет со дня рождения живописца-передвижника Михаила Клодта (1832/33—1902).

До конца декабря во Всероссийском музее А.Пушкина будет работать выставка работ И.Иванова "Живопись. Театр".

В декабре в Институте культурных программ продолжала работать выставка Евгении Котляр "Петербург в акварелях".

В декабре в Музее Новой академии изящных искусств пройдут выставки живописи Олега Маслова и Виктора Кузнецова "Союз земли и воды" и фотографии немецкого художника Райнера Беме "Альматадема".

В декабре в Музее-квартире А.Блока состоится выставка, посвященная Драматическому театру им. В.Комиссаржевской.

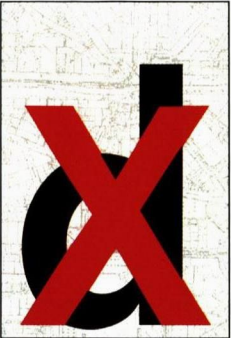
В декабре в галерее "Петрополь" пройдет компьютерно-скульптурная выставка "Виртуальная асагеальность скульптуры".

В декабре в галерее "Старая деревня" пройдет выставка "Борису Пронину с любовью", посвященная 86-летию петербургского литературно-артистического клуба-кафе "Бродячая собака".

В конце декабря в галерее "Росси" откроется выставка художников с Пушкинской, 10, "Два подъезда".

Заметки

ПЕРЕКРЕСТИЛИСЬ? ПОЕХАЛИ ДАЛЬШЕ!



С 21 июня по 28 сентября 1997 г. в Касселе (Германия) проходила выставка "Документа X".

Римскую цифру X, красным крестом перечеркивающую знак знаменитой "Документы", родившейся в 1955 году с легкой руки кассельского художника профессора академик Арнольда Бодe (1900–1977), многие посчитали после посещения

Касселя -97 весьма символичной. Паломники Мекки всего наиновейшего и наиоригинальнейшего в современном искусстве пали жертвой собственного изощренного ума: слишком много культурных манифестаций при весьма сдержанных выразительных средствах.

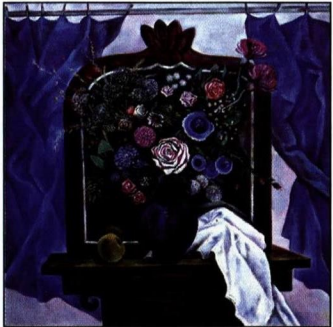
Всеядность "Документы" поражала: раздел фотографии изобиловал, например, скопищем блеклых сереньких снимков, с завидной аккуратностью выставляющих на манер обоев огромные пространства выставочного павильона. Мониторы с дрожащими изображениями тех же фотографий того же качества призывали думать и еще раз думать. Сокурор в "Документе X" как знак русской элитарной культуры, пришедший на смену все еще вспоминаемому на философских коллоквиумах Тарковскому, — это понятно. Но петербургский фотограф Антон Иванов с его "Полынь-рекой..." и обезглавленной крысой был бы там уместнее.

Да там мог быть кто угодно — ведь именно "манифестация культуры" была объявлена стержневой идеей выставки ее куратором — Катрин Давид, французским литературоведом, лингвистом и искусствоведем в одном лице.

А как известно, умная женщина — страшная сила!

Лиза Вертин

РОССИЯ И КИТАЙ — ОДИНАКОВО ЭКЗОТИЧНО



Академическая живопись профессора Андрея Мыльникова и его шести учеников, представленная в Пекинском международном центре искусств минувшей осенью (открытие состоялось 14 сентября), была признана собравшейся китайской элитой "свежей и экзотичной".

Экзотику и королевское гостеприимство принимающей стороны отметили и наши художники, оставшиеся чрезвычайно довольными покаями самой фешенебельной гостиницы Пекина (отеля "Плаза") и великолепными выставочными площадями Дворца искусств. По мнению пекинской прессы, художники Юрий Калюта, Александр Погосян, Александр Быстров, Владимир Песиков и Игорь Кравцов — все ученики Мыльникова разных выпусков, среди которых в Пекине присутствовала и его дочь Вера (сам профессор, к сожалению, на выставку не приехал), — успешно сочетают в своих работах "современные концепты с традицией реализма". Правда, поговаривали, что работа Веры Мыльниковой, показанная на выставке, не лишена западноевропейского шарма. Это неудивительно: несколько последних лет художница провела в Париже.

Лиза Вертин

Вера Мыльникова. "Натюрморт с зеркалом". 1981

СТО И ПЯТЬ ЛЕТ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ



Судьба великого поэта и после смерти изменчива. Он сам, конечно, остается неизменным в непостижимой высоте, но его образ и значение — иные для новых поколений. За годы, пролетевшие после празднования столетнего юбилея, возраст смерти Марины Цветаевой стал старше возраста жизни.

Прежде срока, завещанного дочерью (2000 год), приоткрылся архив, доселе наглухо закрытый, — благодаря этому поклонникам Цветаевой удалось прочитать ее замечательные "Сводные тетради".

Кроме того, именно за эти годы она окончательно стала любимым поэтом подростков, идолом юношества, что естественно, потому что в природе ее гения есть нечто глубоко юношеское: жертвенность, бескомпромиссность и все то, что обозначают туманным словом "романтизм".

В этом же году исполнилось восемьдесят пять лет Музею изобразительных искусств имени Пушкина (в прошлом Музей изящных искусств имени Александра III), с которым Цветаева связана кровно, она называла его "младшим братом". Как известно, ее отец, Иван Цветаев, посвятил свою жизнь созданию первого русского музея скульптуры и с подлинно цветавеской страстностью разыскивал для него экспонаты, дарил ему, как любимому дитяти, подарки. Когда в 1905 году часть коллекций сгорела, это стало семейным горем.

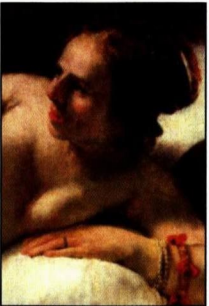
Однако Цветаева скульптуру (и балет) любила меньше всех других искусств — очевидно, в силу их преизбыточной телесности и зримости. Внутренний порыв ее стихотворений — за грань вещей, мимо тел, при том, что от природы ей была дарована чудовищная цепкость глаза. Ближе всего ей была гравюра, аскетическая по сути своей. А.Эфрон утверждала, что Цветаева была равнодушна к форме, рассматривала картинки как ребенок, которого волнует только сюжет. Судя по замечательному эссе "Наталья Гончарова", это не так. Она ждала от живописи формулы предмета, а не простого "отображения".

Цветаева написала о Гончаровой с предельной добросовестностью (а добросовестность в своем пределе, как и все остальное, переходит в иное качество). Впрочем, это даже и не эссе, а, по собственному ее слову, "живописание" — гибрид живописи и жизнеописания. Вместелись всё: становление художницы, ее детство и юность, внешность и повадки, тезка-антипод, предки, муж, дома, улицы, мастерская. Меньше всего ее интересует результат труда; сам неустанный труд в соединении с даром есть для нее высшая ценность. Художник (не важно, поэт, музыкант или живописец) — почти мифический герой, борющийся с хаосом бытия. "Героизм" для Цветаевой — категория эстетическая. Сама она, в своем роде, Жанна д'Арк русской поэзии и, может быть, спасет еще нашу культуру от духа меркантилизма, мелочности и приземленности. Можно повторить о ней ее же слова о Гончаровой: "Она создала лучше, чем школу: живую многообразную творческую личность. Неповторимую".

Елена Шварц

Елизавета Кругликова. "Силуэт Марины Цветаевой". 1920

В ОЖИДАНИИ НОВОГО ЗЕВСА



восстановили живопись, утраченную в июне 1985 года в результате несчастного случая (потери со-

ставляли около трети общей площади картины). Реставрация проведена столь качественно, что, вероятно, и сам Рембрандт не нашел бы следов чужой кисти на своем полотне.

Но сердце зрителя не может не дрогнуть при встрече с обновленной Данаей: в ней появилось что-то неуловимо кустодиевское. Это и понятно — теперь рембрандтова красавица на треть соотечественница нам. Совместные усилия безвестного маньяка, повредившего некогда полотно, и эрмитажных специалистов, блистательно восстановивших его, превратили "Даная" в замечательное произведение русского изобразительного искусства.

Иван Коновалов

СКОРБНЫЙ ЛИСТ



Александра Троицкая (1969—1994) ушла из жизни, едва перешагнув двадцатипятилетие. С 16 по 30 октября 1997 года в Доме ученых Российской Академии наук выставили всё, что ей дано было сделать, — начиная с беспомощных акварелек двенадцатилетней девочки и кончая фаустовскими сюжетами 1992 — 1993 годов — мощными выплесками напряженной борьбы, которую, как очевидно,

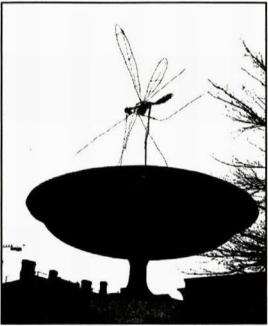
она вела с неудобноназываемым противником. Между этими полюсами: непритязательные пейзажики — и такие, где природа увиденa уже приподнявшейся над нею (но еще не отлетевшей) душой; холодные натюрморты — и оживленные колющим кипением красок; вежливые портреты — и едва ли не брейгелевские типажи; вплоть до двух автопортретов-антиподов. Чистосердечное простодушие устроителей выставки (а это родители художницы) оправданно: ничего не утаив и даже не разделив пространственно две ипостаси творчества Александры Троицкой, они тем самым уклонились от небезопасной задачи анализа духовного пути художницы. Эта забота теперь, ввиду свершившегося факта обнаружения всего наследия Александры Троицкой, возложена на плечи публики. Ей предстоит ответить на вопросы, которые не впервые уже, но всякий раз в ином обличе задает искусство: что значат для него здоровье и болезнь? Уместно ли оно как способ самолечения? И что же наконец угоднее Творцу — больной художник или здоровый человек?

Скорбный лист озаглавлен, но отнюдь не заполнен.

Валерий Сажин

Александра Троицкая. Иллюстрация к "Фаусту" И.В.Гете. 1992

ТАРАКАН УМЕР. ДА ЗДРАВСТВУЕТ КОМАР!



При взгляде на петербургское искусство каких только ракуров не отыщешь. Чем неожиданнее — тем актуальнее.

Связь петербургского искусства и существующих в нем, описанных им насекомых несомненно стала привлекать современных художников.

Неспроста на прошлогоднем Хармс-фестивале произошло грандиозное шествие-акция "Похороны таракана".

Несчастный таракан, захороненный с почестями во дворе Шереметевского дворца, отсылал к произведениям друга Хармса поэта Николая Олейникова. Устроители же акции "Литейный комар", художники из группы "Новые тупые" связали свое действо с одним из знаменательных событий в жизни Пушкина — а именно с болдинской осенью. Куратор группы Сергей Спирихин и художник Вла-

* События, запланированные на декабрь, могут быть перенесены на другую дату или отменены. За информацией следует обращаться к их организаторам.

ОБЗОР

БАЛТИЙСКИЙ
ОТВЕТ
НА
РУССКИЙ
ВОПРОС

Принято считать, что с современным искусством в Петербурге дело обстоит очень плохо — и чем дальше, тем хуже. Не хочется повторять здесь надоевшие жалобы на отсутствие арт-рынка, специальных журналов, подготовленной публики, профессиональных дилеров, преуспевающих галерей, современных учебных программ, общественно значимых культурных институций и просто денег. Строгий взгляд с точки зрения мифической западной "нормы" на наш прихотливый культурный пейзаж способен породить крики "ужас, ужас, ужас!" — то есть, по сути, ничего не породить.

Но если не забывать себе голову тем, "как положено", а присмотреться к тому, что есть на самом деле, обнаружится занятная картина: все (или почти все) персонажи местной художественной сцены находятся сегодня на тех же самых позициях, что и год, и пять, и десять лет назад. То есть налицо известная устойчивость, чтобы не сказать стабильность.

Все, кто считал себя художниками — считаются ими и сейчас. Те, кто подавал надежды — и сейчас их подают. Были дилеры, от которых ждали, что они "раскрутятся", — от них и сейчас этого ждут. Были стартующие проекты художественных журналов — они и сейчас стартуют. Признанные цеховые корифеи — и сейчас корифеи. Защитники корпоративных интересов — и сейчас защитники. (Если что и изменилось в Петербурге за последние 10 лет, то это Русский музей, но его активность стоит отдельного рассказа — мы сейчас о вольных стрелках, не подпертых государственным авторитетом).

Можно, конечно, считать это многолетнее "наличие отсутствия" не в меру затянувшимся инкубационным периодом, который рано или поздно должен чем-то разрешиться — эпидемией ли, родами или смертью. Но лично мне в последнее время кажется, что подобные надежды не то чтобы напрасны — они излишни. И перманентная неосуществленность, социальная невнятность и всеобщая неудовлетворенность — это и есть главная интрига петербургской художественной сцены. Жизнь местной богемы разыгрывается не в жестком и упорядоченном регламенте галерей, ярмарок и фестивалей, а в необязательном, но самодостаточном протекании домашних посиделок, клубных вечеринок, уличных праздников и прочих приватных развлечений. Нравится нам это или нет — в любом случае спектакль, который много лет сам собой идет без сценария, режиссуры, декораций и освещения, а также публики и крыши над головой, — стоит того, чтобы его посмотреть.

Выставочный сезон открылся, как водится, в сентябре. За лето выяснилось, что ввиду вступившего в решающую фазу ремонта на Пушкинской, 10, из игры выбыла галерея

компьютерных технологий "21", временно закрылась "Артклиника" и затухает активность "Клуба электрика Карабутова". Количество "мест", куда "ходят", резко сократилось — тусовок же от этого меньше не стало. Однако побужившись спеси: укоренившаяся за последний год в сознании художников идея, что "честная работа не только не заторна, а даже сулит доход" начала оказывать влияние и на практику. "Пушкинская" богема частично перетекла в редакцию уличной газеты "На дне", и традиционный симуляционистский репертуар пополнился игрой "в дизайнера" (Александр Менус), "в журналиста" (Дмитрий Пиликин) и "в деятеля социальной сферы" (Ирина Акутанова).

Нельзя сказать, чтобы это было новостью. До недавнего времени работа профессиональных перебежчиков — ди-джея Африки, клубного шоумена Монро, критика-журналиста (автора этих строк) — воспринималась как почетное (или, напротив, постыдное) совместительство. И все же нужда научит вареники есть — сегодня "производительный труд" единодушно признан тусовкой законнейшим способом "расширения территории искусств".

Не только новинками социальной практики отмечен начавшийся сезон. В традиционной выставочной деятельности старт задала Новая Академия — жизнь в ней теплится благодаря неистовому культуртрегерству Тимура Новикова. В сентябре там прошла выставка "Двенадцать цезарей техноимперии" молодой русско-немецкой художницы Юлии Страусовой. Звон металла в названии не должен никого пугать: "цезари" здесь — гипсовые портреты модных немецких диджеев, слегка стилизованные под античность, а "империя" — бизнес ночных клубов, играющих музыку "техно". К великим уродам Светония затея отношения не имеет. А имеет она отношение к притворной беззаботности парадного портрета эпохи рококо, к нар-

Юлия Страусова.
"Лупо: Аллегория весны".
Скульптура из цикла "Двенадцать цезарей техноимперии"



димир Козин обнаружили в сочинениях Пушкина немало упоминаний насекомого, которое, как они считают, заключает в себе столь ирреальное и даже демоническое начало, что способно — со временем — стать новым символом Петербурга. Насекомое это — комар.

Справедливости ради стоило бы заметить, что еще до Пушкина комара воспел Гаврила Романович Державин — в своей обширной "Похвале", не менее величественной и восторженной, чем оды, обращенные к Екатерине Великой. Но в конце концов не так уж важно, что именно вдохновило "Новых тупых" на открытие Памятника Комару в самом центре Петербурга, на Литейном, у Мариинской больницы.

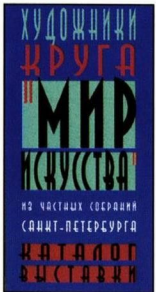
На самом-то деле на этом месте всегда было некое скульптурное сооружение. Сначала памятник опекуну больницы принцу Ольденбургскому. Затем чаша со змеей — змею кто-то позаимствовал еще в начале перестройки. Теперь же прохожие могут лицезреть проволочное сооружение, сделанное, так сказать, "с портретным сходством". Существо, из-за которого Пушкин не любил "лето красное", предпочитая, как известно, осень, расплахло перед нами свои весьма демонические крылья.

Открытие памятника, надо заметить, происходило также не без демонизма. Под шум проливного дождя и стук различных инструментов, с помощью которых снующие возле рабочие укладывали рельсы для будущих бесшумных трамваев, под страстные речи о Комаре как таковом и его месте в современном культурном сознании, под чтение стихов — и о Комаре, и обо всем прочем, что хоть каким-то образом, да и связано с оным... Сжигая изрядно промокшие газеты, покрывавшие памятник вместо традиционной простыни, "новый тупой" Сергей Спирихин едва не сгорел сам.

Впрочем, обошлось без жертв. А Петербург стал еще на один памятник ирреальнее.

Мила Ястрем
Фото Андрея Дроздовского

В КАКИХ СТЕНАХ ЖИТЬ "МИРУ ИСКУССТВА"?



Центральный выставочный зал "Манеж" одним из первых откликнулся на 100-летие "Мира искусства" и устроил специальную выставку произведений этого знаменитого художественного объединения, собранную из частных коллекций. Однако те, кто готовился к встрече с изысканным петербургским эстетизмом, обманулись в своих ожиданиях.

Устроители выставки задались целью не столько представить творчество художников из так называемого "кружка Бенуа", сколько показать "МИ" как выставочное объединение, отличавшееся широтой взглядов и интересом ко всему новому. Эта идея сказалась и в дизайне обложки каталога выставки, представляющей собой коллаж из фрагментов произведений Н.Альтмана, Б.Анисфельда, И.Машкова, Н.Рериха, М.Сарьяна, З.Серебряковой, А.Щекатиной-Потоцкой. Нашла она отражение и в названии выставки — "Художники круга 'Мир искусства' из частных собраний Санкт-Петербурга", — вызывающем недоумение. Правильнее было бы: "Художники круга 'Мира искусства'..." — в родительном падеже.

Озадачивает и текст вступительной статьи. Почему участники объединения именуются "мирискусстниками", хотя еще с 1900-х годов, со времени существования "МИ", вошло в обиход другое слово — "мирискусники", принятое и в литературе? Как понимать фразу: "Другой важнейшей областью мирискусстников была гравюра"? Или: "символические изыскания в живописи" (речь идет о В.Замирайло)? А чего стоит утверждение, что организаторы выставки "не в состоянии гарантировать достоверности всех представленных работ"? Если бы дело было только в речевых ошибках, но текст изобилует также и приблизительными суждениями, ничего не добавляя к традиционной оценке и интерпретации деятельности "Мира искусства".

Очевидная небрежность в подготовке каталога нашла продолжение и в организации экспозиции: давно не реставрированные рамы, неряшливость развески, бросающиеся в глаза узелки на потрепанных шнурах... Все это было бы не так обидно,

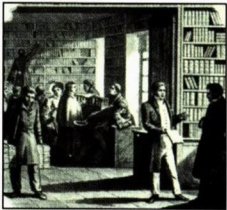
если бы тема выставки не отсылала нас к той эпохе, когда, по отзывам современников, "русский язык достиг [...] вершины совершенства, ясности и выразительности" (В.Милашевский), а "экспозиция рассматривалась как создание тщательно разработанного, продуманного и декоративно оформленного ансамбля" (А.Бенуа). Показательны и строгий графический стиль каталогов и афиш выставок "МИ", которые некогда разрабатывал Е.Лансере, и создание и оформление экспозиций, в которых принимали участие Л.Бакст, А.Бенуа, Н.Лансере... Все это как-никак обязывает, коль скоро в названии выставки появились словосочетание "Мир искусства".

Заявленная концепция выставки тоже небесспорна. Ни стремление показывать "все молодое и свежее", ни "эстетический универсализм" (не мешавшие, кстати, тому же А.Бенуа яростно нападать на футуристов и других представителей новейших течений) не были прерогативой "Мира искусства". На определенную широту взглядов, например, вполне могло претендовать и "Московское товарищество художников", в выставках которого участвовали как И.Репин, так и М.Ларионов.

Между тем прекрасный миф о "Мире искусства" как о сугубо петербургском явлении со свойственной ему высокой художественной культурой и пристальным интересом к графическим искусствам оказался проигнорирован устроителями экспозиции. В результате получились просто выставка русского искусства 1890-х — 1920-х годов — одна из многих. Но при чем тут "Мир искусства"?

Юлия Демиденко

БАСНИ ДЛЯ СОЛОВЬЯ



В советские времена символом забытого ныне понятия "мещанство" стали — вслед за геранями и слониками — подобранные под цвет обоев книги. Книжки как признак достатка, предмет гордости и вождления.

Теперьшняя ценность книг качественно иная. Потеряв притягательную недоступность, они и как предмет интерьера воспринимаются иначе.

Такая мысль приходит в голову при виде книжных шкафов в недавно открывшемся на Невском кафе "Север/Nord".

Это тот самый дом, где помещались знаменитые книжная лавка и библиотека Смирдина, открытые 163 года назад. В той лавке продавались книги Пушкина и Гоголя, Жуковского и Крылова, князя Вяземского и графа Хвостова. В теперешнем заведении выставлена на всеобщее обозрение современная литература — собрание сочинений Бродского, мемуаристика, поэтические издания "Пушкинского фонда".

Небезызвестный Греч писал в частном письме об открытии лавки Смирдина: "Обеденный стол накрыт был в большой зале библиотеки, посреди шкапов, наполненных произведениями нашими и наших предшественников". В кафе "Север/Nord" столы "среди шкапов" накрыты всегда.

Замечательно. Но вот вопрос: так ли нужны в кондитерской шкапы?

Мила Ястрем
А.Сапожников. "В лавке А.Ф.Смирдина". 1834

К ЮБИЛЕЮ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Прежде юбилеи петербургской Академии художеств отмечались нерегулярно. Даты "плавали", от случая к случаю менялись числа, менялись годы. Торжества происходили вполне бессистемно, но каждый раз пышно. В суровые советские годы был наведен порядок — юбилеи стали отмечаться по 17-м числам ноября. Историкам искусства в какой-то момент, вероятно, не было известно, что если некогда Академия возникла 4 ноября, то по современному стилю (который отличается от XVIII века на одиннадцать дней) это событие должно отмечаться 15-го числа.

Но это мелочь, конечно. Гораздо важнее неукротимое стремление академиков преувеличить заслуги своего учреждения перед искусством. Им не так просто сделать это — лучшие русские художники и художественные критики очень не любили Академию. Александр Иванов, когда ему дали в 1836 году титул академика, глу-

боко сожалел об этом: "Мое намерение было никогда не иметь чина". Иван Крамской в 1882 году писал: "Все, что было действительно высокого в искусстве, в национальном искусстве, выходило не из Академии и не теми путями, какие она рекомендует, а именно вопреки ее советам и пожеланиям". В 1890 году Илья Репин утверждал: Совет [Академии художеств. — Ч.С.] такая поголовная сволочь, что и говорить неприлично". Сергей Дягилев и Александр Бенуа очень часто выражались подобным же образом. Ведущие предреволюционные художественные журналы России — "Мир искусства" и "Аполлон" — неизменно критиковали Академию. Аналогичные мнения высказывались и после Октября: "Худшего художника, чем академические художества, история русской культуры не выдвигала", — писал в 1939 году Эрих Голлербах. Нонконформисты послевоенных лет также презирали Академию.

Было за что. На протяжении почти всей истории своего существования это учреждение показывало себя не столько школой художественного мастерства, сколько пропагандистской организацией нелояльного к своим гражданам государства. Главная цель определяла методы работы: индивидуальности молодых талантов здесь разнообразно подавлялись. Свободное творчество в Академии запрещалось, художники задыхались в ее атмосфере. Эти особенности русской Академии, можно сказать, особенно проявились в советский период, — когда в ее стенах так блистательно торжествовало "искусство социалистического реализма".

Тревогу вызывают современные попытки вновь придать Академии прежний статус "святыни государственного искусства", — от которого, еще недавно казалось, это учреждение наконец-то избавилось. Свободным художествам в России вновь готовится неприятный подарок.

Чак Сандерсон

ГЕРОИ — РЯДОМ С НАМИ



Свидетельства о жизни легендарных людей всегда ценны. Но иногда они становятся поистине драгоценными. Именно это произошло на выставке "Альтернативный музей", открывшейся в середине ноября в Мраморном дворце.

Проект выставки принадлежит видному деятелю петербургской культуры Тимуру Новикову, целью которого было показать контакты художников-новаторов Востока и Запада в 80-х — 90-х годах. Выставка содержит более 200 экспонатов из частных и государственных собраний — в основном автографы, фотографии, объекты. Собственно произведений искусства на ней не так уж много: рисунки Р.Феттинга, шелкография З.Польке, принты М.Келли и Ники де Санфаль, трогательная композиция из шелка "Русская роза" Р.Раушенберга, офорт Д.Кейджа... Однако эта, может быть, самая эстетически ценная часть экспозиции кажется не главной в общем контексте, а скорее, иллюстрацией к главному. Наиболее важные впечатления — чудо контактов и неожиданная материализация легендарных персон: философов Ж.Дерриды и Ф.Лиотара, писателей Р.Шекли и Б.Стерлинга, музыкантов Д.Бирна и Ф.Заппы и, конечно, художников Э.Уорхола, Й.Бойса, Ж.Кристо, Пьера и Жилья... Не исключено, что для широкой публики здесь есть и незнакомые имена, — тогда выставка, играя просветительскую роль, делает главными ее героями наших земляков-первопроходцев, сумевших осуществить эти первые столь естественно необходимые контакты и сохранивших материальные свидетельства о них.

Николай Благодатов
Анатолий Белкин и Тимур Новиков
в "Альтернативном музее".
Фото Андрея Дроздовского

цистическим мраморам Кунса, а пуще того — к промыслу итальянских камнерезных мастерских, сбывавших в XVIII веке поддельные "антики" простодушным любителям.

Проект удачно вписан в индустрию клубной жизни и весьма перспективен в карьерном смысле: ди-джеи — люди популярны и, как водится в шоу-бизнесе, тщеславные — они вполне способны обеспечить "раскрутку" своих "цезарских" портретов. Жаль, что удержаться в рамках светской забавы автору не удалось. Стремление Новой Академии придавать величавый вид изящным пустякам общеизвестно — поэтому публику на вернисаже пугали призывами выйти из мрака, блюсти святости, устроить европейский ренессанс и классицистическое восстание. Чур меня.

В Мраморном дворце в начале сентября прошел разом целый пакет выставок — некоторые из них явно призваны демонстрировать устремления молодого (условно говоря) поколения питерских художников.

Самую шумную тусовку собрал проект "Русский вопрос" Владислава Мамышева (Монро). Блистательная Мэрилин (она же Гитлер, она же Будда, она же Жанна д'Арк и Шерлок Холмс) теперь обрусела, возмужала и зовется Владом-Королевицем. Искусство Мамышева, впрочем, осталось прежним — милое искусство капустника, берущее начало в школьных утренниках и домашних вечеринках, семейных альбомах и девичьих тетрадках с чувствительными стихами и рисунками. На этот раз, впрочем, капустник сделан с музейной основательностью, солидно и недешево. Вниманию публики представлены были цветные фото, запечатлевшие, как персонажи местного полусвета более или менее забавно разыгрывают сценки известных русских сказок. Напоминает не то абрамцевские вечера, не то дягилевские балеты, не то провинциальный ТЮЗ времен нашего детства. А мораль сей сказки такова: главный русский вопрос теперь не "Что делать?", а "Я ль на свете всех милее, всех румяней и белее?". Ну, ты прекрасна, спору нет...

С "Русским вопросом" соседствовал проект Андрея Попова с леденящим душу названием "Стоматология и танатология". "Учение о смерти" явлено эмалевыми пластинками (не то надгробными, не то жилконторовскими), где фото геральдических деталей культовой архитектуры образуют послания загадочные и мрачные. Общее впечатление — будто разглядываешь засушенную бабочку "мертвая голова". Сделано все на редкость изобретательно и тонко — Андрея Попова вообще считают весьма перспективным молодым художником. Среди общего постмодернистского подмигивания и хихиканья он убийственно серьезен — это плюс. Его тема сугубо приватна, как хобби или болезнь — в пору коллективных патологий это тоже, конечно, плюс. Зрителя выдвигает из зала кладбищенским холодком — это, видимо, минус. Серьезный критик с серьезным лицом процитировал бы здесь бердяевскую фразу о том, что "цветы культуры растут на кладбище". Или, патриотизма ради, эренбурговскую — о "призрачном и несуществующем на самом деле городе Петербурге". Несерьезный же скажет, что новому поколению следует выбрать Пепси (Фанту, Скотч, Абсолют — по усмотрению), а не прогулки по склепам.



Андрей Медведев. "На рассвете". Холст, акрил. 1997

После "Танатологии" выставка корифея некрореализма Евгения Юфита — крупные черно-белые фотографии нарочито невнятного качества, намеренно "омертвляющие" и без того холодные исходные пейзажи, — кажется вполне академичными и респектабельными упражнениями. При желании можно считать их глубокомысленными. А можно и не считать.

Путешествия "по ту сторону" продолжили Олег Котельников и Андрей Медведев, выбрав для своих страных игр Музей Арктики и Антарктики. Их выставка "Север-Юг" неотделима от музея, вдохновлена им и посвящена ему. Взгляд профана ее, пожалуй, даже и не заметит среди торосов и айсбергов — так лихо, без шва, вписали авторы свои работы в исконную экспозицию среди творчества ненцев-якутов-героев-полярников. Проект сопровождается редкостной красоты книжкой, напоминающей об иллюстраторском искусстве времен нашего детства — таких уже больше не делают. Постороннему человеку (если он, конечно, не специалист по советике) трудно было бы понять, зачем вообще нужны все эти пингины и белые медведи. (Невразумительные рассуждения о "полярности" искусства, восходящей к Северу "оси" культуры и прочие гипербореишские штучки не объясняют, разумеется, ровно ничего). Но местному жителю и не надо ничего объяснять. Музей Арктики с успехом заменяет в Питере ленинский Мавзолей — так ясно слышится в нем эхо небывалого энтузиазма, с которым в 30-е годы "штурмовали небо". (Периферийное положение имеет иногда свои преимущества: давний концепт "выставка в Мавзолее" остался, естественно, идеей. А тусовки в Музее Арктики-Антарктики осуществляются без особых проблем).

Сегодня реликвии "полярного подвига" превратились в собрание антикварных курьезов — так грозные амулеты египетских фараонов стали для потомков всего лишь стильной бижутерией. Древние египтяне, практиковавшие, как известно, симпатическую магию, принесли в дар своим умершим глиняные статуэтки "заместителей" (ушебти) — они были им нужны для "жизни после смерти". Котельников и Медведев полусознательно сотворили "заместителя" этнографических коллекций гибнущего музея — и принесли их в дар усопшему духу Великой эпохи. Выйдя, таким образом, из области постмодернизма и вступив (наконец-то) в блаженную область Культа.

Марина Колдобская

ГАЛЕРЕЙНАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ

Заметки досужего дилетанта

Массив выставок современного искусства в нашем городе имеет свою топографию. Разные по характеру, направленности и качеству, они концентрируются в выставочных залах, наименования которых подчас приобременяют значение этикетки. Часть этих залов именуется "галерея", что включает их в определенную общность, хотя и с недостаточно определенными границами. Представляется, что галереи занимают промежуточное положение между музеями, выставочными центрами и просто арендуемыми залами. Западный опыт подсказывает, что галереи и становятся главным посредником между работающим художником и публикой. "Галерейное дело" Петербурга, проходя ускоренными темпами естественно-необходимые этапы развития, постепенно вливается в мировую деятельность подобного рода.

Сложный и многофункциональный механизм галереи современного искусства явно виден публике в основном лишь с одной стороны — выставочной деятельности. Потому и впечатления, которыми можно поделиться, — именно о выставках. В данном случае имеются в виду не демонстрация для продажи всего что есть (хотя и тут может быть непредвиденное очарование "художественного беспорядка"), а именно выставки, где ощущается неслучайная целенаправленность.

Сейчас в нашем городе около тридцати галерей. Некоторые — с разной степенью активности — устраивают выставки современного искусства. Слово "современное" в данном случае употреблено в главном его значении, имеющем отношение только ко времени. Если обратиться к иному его значению — "новейшее", то этот круг существенно сужается. (Речь идет о демонстрации работ, связанных с поиском и экспериментом, находящимися в русле новых течений и новых технологий: перформанса, энвайронмента, видеоинсталляций, компьютерных фото и графики, а также концептуалистской подачи материала). Главным образом в этот суженый круг входят галереи "Борей", "103", "21", "Navicula artis" и "Дупло".

Галерея "Борей" (Литейный пр., 58, т. 273-7934) в последнее время демонстрирует в основном финских молодых художников, позволяя публике таким образом познакомиться с модными западными диалектами. На таком фоне неожиданно остро воспринимаются борения наших художников с материалом — выставки "100 видов Исаакя" Б.Шаповалова или фотографий А.Чежина, или инсталляций М.Жуковой.

Галерея "103" (Пушкинская ул., 10, кв. 13, т. 164-5260) несколько потеряла былой темп, но, кажется, пытается его набрать: две посмертные выставки Вадима Овчинникова, акция "Новых тупых", инсталляция Ники (Богдановой) и неоекспрессионистская роспись разделочных досок А.Молева — из числа запомнившихся.

Галерея "21" (Пушкинская ул., 10, кв. 10, т. 164-6527), некогда будоражившая общественность самыми современными акциями, переехав в квартиру 10, бывшего шумного успеха пока не достигла. Выставка Н.Скрыля со товарищи, пожалуй, самое заметное ее выступление за последнее время.

Галерея "Navicula artis" (пл. Труда, 4, т. 219-8100) уже давно не "выплывала" к публике. Там, так же как и в "Борее", было много чужеземных выставок, которые, предваренные электической роскошью Николаевского дворца, выглядели особенно стерильно. А вот показ местных задумок вызывал мысли о "четвертом барокко" — "предметы" В.Данилова или объекты-подарки художникам Д.Шубина (особенно привлекала живая курица, предназначенная в подарок А.Костроме, увлекавшемуся тогда оперением окружающей среды).

Галерея "Дупло" (Моховая ул., 41, кв. 42, т. 273-7934) мало похожа на галерею — так, обыкновенный питерский чердак. Тем не менее в дни вернисажей он полон, и бывает трудно разглядеть что-то лежащее на полу, подвешенное к потолку, мелькающее на эк-

ране видеоаппаратуры или проецируемое на лист белой бумаги. Впрочем, организатор галереи — художник Володя Семенов всегда подскажет: "Там — работа Энвера, там — Димы Савина, а там — моя".

Некоторые галереи обращались к экспериментальным формам эпизодически или вообще как бы случайно, хотя и с интересным результатом.

Галерея "Петрополь" (Миллионная ул., 27, т. 315-3414) неожиданно перенесла свой интерес с прикладных изделий самого изящного толка на брутально-жесткие объекты О.Янушевского. Правда, теперь эта "ересь" изживается более традиционными скульптурами В.Чеботаря.

Галерея "Форум" (В.О., 6-я линия, 17, т. 213-6787) часто выставляет малоизвестных, порой самодельных художников, но на юбилейной выставке продемонстрировала работы уже знакомых мастеров: В.Поваровой, И.Бируля, Р.Доминова и, конечно, куратора галереи — Н.Теплого. А недавно удивила и международной выставкой с новациями в виде мятой бумаги, диаграмм и прочего в том же духе, однако попытка так пока и осталась одиноким дивертиментом.

Галерея "Квадрат" (Рыбацкий пр., 12, т. 107-4659) в последнее время провела две памятные выставки, связанные с нашей новой религиозной живописью, — Г.Манжаева и Ю.Сухорукова. Поэтому недавний показ эротической фотографии лондонского авангардиста Яременко-Тима казался данью языческим культам. Впрочем, последовавшая за этим выставка С.Евсина должна была отвлекать от идеологических стрессов в сторону чистой живописи.

Наибольшим контрастом к выставкам "новейших" кажутся экспозиции в галереях, традиционно верных славному прошлому и чистой живописи с обозначением х. м. на этикетке.

МИР ИСКУССТВА

Уважаемые читатели! Предлагаем вам принять участие в первом конкурсе русских антикварных и художественных галерей

Оторвав этот купон, отдайте его в наиболее симпатичную вам галерею. Галереи, получившие знаки вашей преданности — купоны, представят их в редакцию. Собиравшая наибольшее количество купонов галерея получит переходящий приз "Нового мира искусства", денежный приз и приоритетное право публикации в нашем журнале.

Дамы и господа, желаем вам и вашим избранникам победить в этом конкурсе!

Адрес редакции: Санкт-Петербург,
190031, Гражданская ул., 3, помещение 2.
Телефон/факс: (812) 315-7122.



Галерея Академии художеств России (Наличная ул., 21, т. 217-4407), чье название объясняет и ее обычную направленность, предприняла интересный опыт, выставив работы из коллекции В.Самсонова, — ведь частные коллекции галереи показывают сравнительно редко.

Галерея "Голубая гостиная" (ул. Б. Морская, 38, т. 315-7414), разместившаяся в зале, слывшем когда-то экспериментальным полигоном ЛОСХа (незабываема десятилетняя эпопея выставок керамики "Одна композиция"), теперь исповедует традиционную для Союза художников ориентацию.

На арт-пограничье с этими крайними областями и работает большинство сегодняшних петербургских галерей. Наиболее регулярной выставочной деятельностью сильны галереи "Art-colegium", "Гильдия мастеров", "Невский, 20", "Невограф", "Палитра" и "S.P.A.S."

"Art-colegium" (Лиговский пр., 64, т. 164-9564) недавно представила выставку под девизом "Подлинное произведение". Из текста буклета следовало, что представлены не репродукции, а действительно подлинные произведения художников, с которыми галерея давно сотрудничает. Таким образом с «подлинниками» выставились: А.Базарин, В.Вальран, А.Вермишев, А.Гальб, А.Зинштейн, Г.Мендагалиев, К.Троицкий и М.Шаталов.

Галерея "Гильдия мастеров" (Невский пр., 82, т. 279-0979) часто посвящает свои выставки крупным мастерам прикладного искусства (Н.Савиновой, А.Давыдовой, С.Пономаренко, А.Задорину и т.д.), и показы молодых живописцев не всегда могут с ними конкурировать.

Галерея "Невский, 20" (Невский пр., 20, т. 314-0106) в этом году провела "Выставку первых", имея в виду первых участ-

ников Товарищества свободных художников, основанного в 1988 году при Библиотеке им. А.Блока. Всего было представлено 34 автора, которые обычно и выставляются в этой галерее в широком диапазоне стилей — от импрессионизма А.Горланова до фантазий И.Славинского, от монументализма В.Бендыча до экспрессионизма А.Волкова.

Галерея "Невограф" (Невский пр., 3, т. 315-8472) провозгласила поддержку знаменитой ленинградско-петербургской графики. Проведя серию заметных выставок графики, галерея стала включать в свои программы и живописные: например, цикл выставок последователей В.Стерлигова — персональная А.Батурина, групповые: "Форма + Цвет" (Г.Зубков с учениками) и "Плюс три" (Е.Гриценко, А.Гостинцев, А.Носов). А выставка А.Эндера (1926 — 1977) дала возможность познакомиться и с живописью и с графикой художника и коллекционера, популярного в авангардистских кругах 60-х — 70-х годов.

Галерея "Палитра" (Невский пр., 166, т. 277-1216) нашла эффектное наименование для своего направления — "респектабельный модернизм". Действительно, здесь экспрессивные напластования "трех богатырей" — Ф.Волосенкова, В.Лукки и В.Михайлова сочетаются с изысканными поверхностями Г.Богомолова, А.Герасимова и В.Духовлинова, а живописная свобода А.Заславского и А.Румянцева — с суховатым штрихом В.Мишина. Противоречивость термина "респектабельный модернизм" дает возможность многое им охватить.

Галерея "S.P.A.S." (наб. Мойки, 93, т. 311-4260) на новом месте открылась нарядной экспозицией И.Говоркова и Е.Губановой. Из последних событий запомнились очередной показ группы "Форма + Цвет" с отколовшейся "фракцией" "Окно" (Н.Ватенина, О.Алексеева, Н.Захарова) и экспозиция работ А.Батурина.

Остальные галереи устраивают выставки эпизодически и их ритм трудноуловим.

Галерея "Дельта" (Почтамтская ул., 4, т. 219-6241) чередует временные выставки с развеской фондов, на которых можно увидеть и работы Е.Михнова-Войтенко, и фотографии Б.Смелова. Из временных выставок особенно заинтриговала "Живопись. Литография" с идеей сопоставления этих техник в творчестве популярных художников З.Аршакуни, А.Заславского, А.Совлакова и других.

Галерея "Лавка древностей" (Морская наб., 9, подъезд 2, т. 355-6229) после длительного "царства" сумеречных абстракций С.Чернобая, а затем радужных — В.Григорьева обратилась к более доступным лирическим пейзажам Л.Леонтьева.

Галерея "102" (Невский пр., 102, т. 273-6842) после ремонта открылась эффектным жестом — выставкой графики М.Шемакина. Затем вспоминаются показ усеченной группы "Старый город" и представительная демонстрация творчества А.Задорина.

Галерея "Зеркало" (ул. Некрасова, 11, т. 272-4058) определяет свои симпатии в названии юбилейной выставки "Новые романтики Петербурга", а персональные выставки Н.Зверева и В.Курова намечают границы того, что под этим подразумевается.

Некоторые галереи, накопив значительный «художественный багаж», создают (так сказать, для себя) своеобразные мини-музеи, демонстрация которых представляет эстетическую платформу галереи уже достаточно определено. Заманчивая идея — показать эти скрытые пока фонды одновременно в одном зале — уже осуществлялась в прошлом. "Фестиваль ленинградских галерей" 1990 года дал возможность сделать интересные сопоставления. Но когда это было...

Николай Благодатов

Дефиле



ВЫ ХОТИТЕ СТАТЬ ДИЗАЙНЕРОМ, ХУДОЖНИКОМ ПО ИНТЕРЬЕРУ, СТИЛИСТОМ?



С нашей помощью вы получите специальное среднее и высшее образование по этим творческим профессиям

**в лучших колледжах и университетах
Англии и Америки**

ФИРМА "VERA" ОРГАНИЗУЕТ ДЛЯ ВАС

**специальный курс языковой подготовки,
адаптированный к сфере Ваших интересов;**

квалифицированное собеседование с представителями
принимающей стороны;

надежную отправку на обучение.

Наши телефоны: 315-4725; 278-8687
Факс 291-4718

ENGLISH

— Князь! Ты не стоил бы, чтобы я у тебя чай пила, да уж так и быть, остаюсь, хотя ни у кого не прошу прощенья! Ни у кого! Вздор!

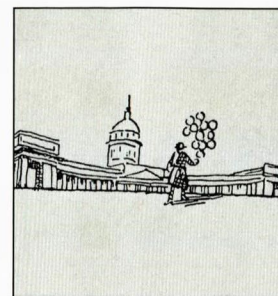
Модельер: Татьяна Котегова
Автор текста: Федор Достоевский
Идея и съемка: Игорь Шнуренко



– Найдите мне, князь, сюжет для картины.
– Я в этом ничего не понимаю. Мне кажется: взглянуть, и писать.
– Взглянуть не умею.
– Да что вы загадки-то говорите? Ничего не понимаю! – перебила генеральша, – как это взглянуть не умею? Есть глаза, и гляди. Не умеешь здесь взглянуть, так и за границей не выучишься. Лучше расскажите-ка, как вы сами-то глядели, князь.
– Вот это лучше будет, – прибавила Аделаида. – Князь ведь за границей выучился глядеть.
– Не знаю; я там только здоровье поправил; не знаю, научился ли я глядеть. Я, впрочем, почти все время был очень счастлив.



- Так вы, стало быть, меня за совершенство почитаете, да?
- Да.
- Вы хоть и мастер угадывать, однако ж ошиблись. Я вам сегодня же об этом напомню...



УГОЛОК КУЛЬТУРНОГО СЕПАРАТИСТА

УТОПИЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО КУЛЬТУРТРЕГЕРСТВА

У меня есть вопросы.

Может ли европейский по облику город быть "культурной столицей" Евразии? Можно ли вообще вести речь о культурной совместимости Санкт-Петербурга и России? Ответы, увы, неутешительны.

Опыт последних трех столетий убеждает в том, что между Петербургом и той территорией, которая исторически сформировалась как Московское царство, не может быть не только культурного родства, но вообще ничего общего. Чем выше вздымается одна из сторон, тем ниже никнет другая. Иными словами, чем лучше Петербургу — тем хуже Москве, и наоборот.

С самого первого дня основания ингерманландского города-призрака по высочайшим мановениям его владык русских людей усмиряли, вешали, пороли на конюшнях и площадях, гнали толпами на верную гибель, продавали в розницу и ссылали в Сибирь оптом. Потом отсюда же, из топкой чухонской болотины, на Русь нашла чума вселенского братоубийства...

Два столетия подряд Петербург "поднимал Россию на дыбы", стараясь обратить ее в Голландию, Швецию, Германию, Францию, Англию. Когда же бескрайняя Евразия действительно "встала на дыбы", первым делом она скинула ярмо чужеземной по имени и по духу столицы...

Любить Петербург и Россию одновременно могли позволить себе разве что поэты-романтики.

Декаденты, для которых блистательный Санкт-Петербург был волшебным окном в "галантный" осьмнадцатый век, таинственным космогоническим символом, не имеющим ровным счетом никакой связи с обступившей его пьяненькой и убогонькой российской повседневностью...

Пушкин, которому в "однообразной красавице" беложелтых палладинских казарм мерещился залог того, что под мудрым и просвещенным императорским попечением вся Россия со временем уподобится своей столице, а следовательно, Европе...

Пушкин никогда не бывал за границей. Проехавший же в 1839 году по улицам Петрополя французский путешественник Астольф де Кюстин ужаснулся унылой казенности и военизированной тогдешней облика имперской цитадели. Судя по всему, француз был не так уж далек от истины: тот Петербург, образ которого стал хрестоматийным, возник позднее, во второй половине XIX — начале XX столетий, когда на берегах Невы поселились "бесы": всякого сорта "маленькие" и "большие" люди, заполнившие собой каждую клеточку некогда пустынного и безлюдного придворного мегаполиса: от подвалов, мансард и ночлежек — до роскошных палаццо, отелей и ресторанов.

Те, кто пытался любить Россию и русский народ в их природной первозданности — все эти славянофилы и передвижники, — первым делом проклинали попирающую русский дух невинную твердыню — немецки-надменную и французски-безбожную.

И правда, если взглянуть на Петербург раскосыми и жадными очами бесхитростного великоросса, — что проку ему от великого города?

Великая культура? О, да! Нескончаемая плеяда измученных чахоткой "аристократов духа", на которых русский мужик никогда не менял и никогда не променяет глупых, а потому родных и любимых милорда, Блюхера и Санту-Барбару.

Петербург так и не сумел сделать Россию своей культурной эманацией, и когда пришел срок, Россия отплатила поверженному Северному колоссу тою же монетой. Унижение, разорение и гибель — вот что увидел Петроград-Ленинград-Петербург на протяжении последних восьми десятилетий своего существования. Голод, красный террор, изгнание, разгром "оппозиции", репрессии, выселения "бывших", аресты "вредителей", ограбление музеев и библиотек, убийство Кирова и начало Большого террора, блокада и гибель большинства горожан, "ленинградское дело", аресты "космополитов", ждановский погром ленинградской культуры, а после всего этого — перманентное удушение городской жизни, превращение Ленинграда из Великого города с областной судьбой в губернский городок с судьбой райцентра...

Коллапс, переживаемый сегодня петербургской культурой, абсолютно коррелирует с тем небывалым взлетом московско-златоглавой духовности, апофеозом которой стало бессмысленное и беспощадное в своей неодолимости празднование 850-летия столицы всероссийского Поля чудес...

Сегодняшний Петербург с его уже разучившимися грамотно говорить политиками и телеведущими и в то же время с театрами и музеями, чудом продолжающими сохранять былую прелесть, — напоминает собой уходящий под воду "Титаник", с кормы которого продолжают доноситься прощальные звуки духового оркестра...

Может ли Петербург спасти себя и свою культуру и всплыть, подобно непотопляемому Тритону, на поверхность исторического бытия? Что ж, если и может, то лишь при одном условии — при условии окончательного развода с Московской Русью, которая в противном случае не даст ему жизни до тех пор, пока жива сама...

Даниил Коцюбинский



IN MEMORIAM

В Москве на 72-м году жизни скончался Михаил Шварцман.
Мы приносим соболезнования родным и близким художника
и скорбим вместе с ними.

Авторы и редакция

ИЕРАТУРА ВОПЛОЩЕНИЯ

Пусть все, что не чудо, сгорает.

Ольга Седакова

Сейчас искусствоведы или так называемые философы говорят так, чтобы не
дай Бог не выразить любви или хотя бы пристрастия...

Пристрастие — любовь требуют ответственности и силы Духа.

Культура — это оплотненная жаркая молитва.

Михаил Шварцман



В семидесятых годах, в одном из самых унылых рабочих кварталов Москвы, на Пятой Кабельной улице, в коммуналке жили художник Михаил Матвеевич Шварцман и его жена Ираида. У него не было даже своей мастерской, работал всегда в чьей-нибудь, а картины стояли в их единственной комнате штабелями у стен. Написаны они были на досках, особым образом пролевкашенных, подобно иконам. Большие, — художник с некоторым усилием передвигал их, показывая одну за другой.

И открывался абсолютно новый и в то же время странно знакомый мир, поражающий, но поначалу лишь смутно понятный. (Теперь то жилище Шварцманов в воспоминании кажется тайным святилищем, надежно укрытым от профанического мира, внутри него самого).

Я протянула руку к одной из досок — ладонь сильно, до физически ощутимой боли пронизал невидимый огненный поток. Молча вопросительно посмотрела на Михаила Матвеевича, он не удивился, а сказал: так и должно быть. И добавил что-то вроде: я же не от себя... Позднее я поняла, что ничего удивительного в этом нет. Просто картины были живыми сущностями, от них исходил ток и запах жизни.

Иные наивные люди называли его "магом", но магия — это творение в пустоте, совершение заученных механических действий. А тут была теургия, сотворчество с Богом, высшая форма искусства, о которой мечтали на переломе века Владимир Соловьев и Андрей Белый.

Для творчества такого рода прежде всего необходимо высокое духовное развитие мастера: нужно, подобно иконописцу, готовиться к работе и уповать на Творца. Дерзостью, свыше возможностей человека, казалось стремление Шварцмана привести сюда, в мир, некие неземные сверхмыслимые сущности и не просто изобразить их, а дать им своего рода новую жизнь, подобную жизни икон.

С этим была связана мечта мастера выставить когда-нибудь где-нибудь все эти образы вместе, чтобы они составили своего рода храм, Дом созерцания.

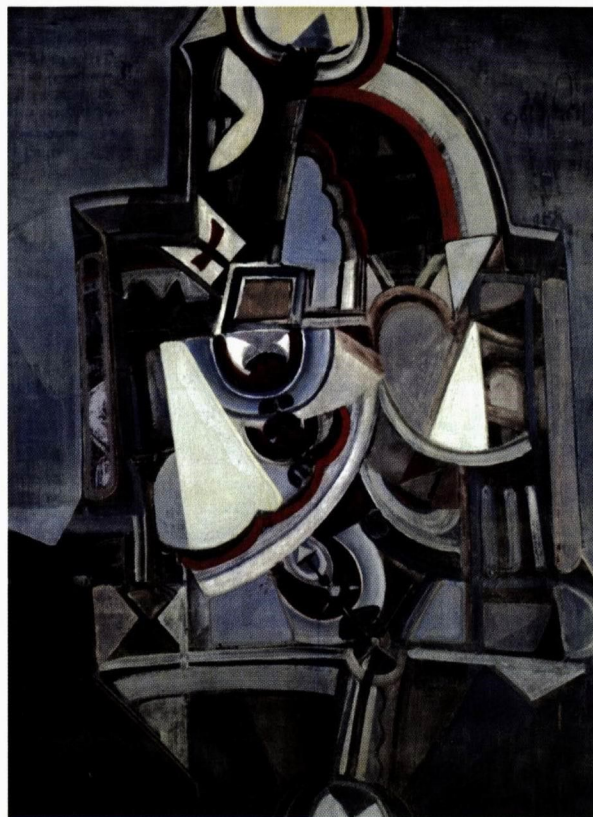
Возможно, поэтому он не желал торговать своими работами в то время, когда очень многие только и думали о том, как бы выгоднее продать их иностранцам, и даже писали картины заранее — под размер фирменного чемодана. Приходит к Михаилу Матвеевичу иностранец, смотрит и, показывая пальцем на картину, говорит: эту я покупаю... и эту. "А вы спросили — продаю ли я?" — отвечает Шварцман. Как правило, не продавал. Зарабатывал он на хлеб дизайнерством, был главным художником конструкторского бюро, и, говорят, это тоже получалось у него замечательно.

Рассказывая что-нибудь, увлекаясь, Михаил Матвеевич закидывал руку на спинку высокого резного стула. В этом одновременно было нечто повелительное и как бы просящее помощи свыше — таким взмахом можно нечаянно толкнуть ангела-хранителя, а можно взять его за руку. Говорю у него был особый, непривычный для петербургского слуха, старомосковский — заковыристый и меткий. Когда речь заходила о живописи, странные произносились, никогда не слышанные слова — вроде "иература", "иерат", "метатектура" и прочие.

Все это вместе поразило меня тогда. Втайне всегда мечталось об учителе, о гуру. Я его так и не встретила — может быть, не узнала. Шварцман стал для меня, скорее, Вожаком, идущим по тем путям, по которым идти казалось невозможным.

Иература развоплощения.
Доска, левкас, холст, темпера. 1975





"Гороскоп". Доска, левкас, холст, темпера. 1972

Для многих, очень многих молодых в то время художников он был и учителем и вдохновителем. Для меня же способ существования Шварцмана явился доказательством того, что можно жить так, как хотелось бы: не боясь ничего в своем высоком устремлении и не продаваясь ни в прямом, ни в переносном смысле. "Я никогда не вступал в Союз художников и поныне чужд всякого рода приспособленчеству", — говорил он сам. По своим внутренним причинам не желал выставляться. (Первая персональная выставка состоялась только в 1994 году в Третьяковской галерее, имела огромный успех и резонанс).

Как человек, чуткий прежде всего к словам, я задумалась над смыслом таких новообразований, как "иерат". "Термин явился мне в видении", — писал Шварцман. — "Тот, чрез кого идет вселенский знамениток". Нечто среднее меж иереем и солдатом, воин Бога, добровольная священная жертва. "Иература" же, если я это верно понимаю, есть некое духовное существо, или живой знак, подобный платоновским эйдосам, находящийся обычно в иных, недоступных для человека ноуменальных уровнях. Только путем выхода из брэнной оболочки, экстатически — волевым усилием живописца — оно может быть приведено в видимый мир.

Подлинный мистический опыт редко дается людям, владеющим кистью. В этом уникальность Шварцмана, в равной степени бывшего художником и духовидцем. Нечто подобное случалось в эпоху расцвета иконописи, но в большинстве случаев даже самые одаренные "богомазы" следуют готовым образцам, хотя и приносят свои обертоты.

Иературы убедительны потому еще, что они прекрасны. Мастеру удалось выработать особенную технику, благодаря чему поверхность его картин кажется драгоценно-каменистой, глубокой, светящейся изнутри. Они создают особое пространство, настолько особое, что, вглядываясь в них, теряешь представление об окружающем тебя мире. Всматриваясь в какую-то часть картины (особенно такой, как "Праотец", "Серафим" или "Ковчег"), обнаруживаешь безмерную глубину этой рассмат-

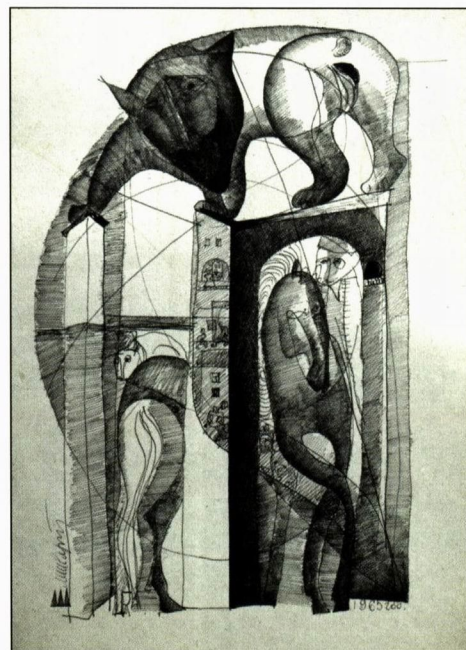
риваемой детали, этого прорыва куда-то из структуры самого холста, вдруг вспоминаешь о целом и, пытаясь вернуться к нему, испытываешь легкое головокружение. Эти невообразимо прекрасные миры ощутимо меняют реальность, потому что они пронзительно реальнее всего вокруг. Волей-неволей ты совершаешь в них, или с их помощью, астральное путешествие.

Жизнь Михаила Шварцмана была трудной. Судьба наделила его всеми типическими несчастьями, из которых эпоха, как чудовищный конструктор, строила судьбы его сверстников: арест и гибель отца, ссылка матери. Интернат, колония. В 1944 году, в восемнадцатилетнем возрасте, армия. Освободившись от нее только через шесть лет, он закончил московское Строгановское высшее художественное училище. Время, в которое он созревало как художник, было глухим и нетерпимым ко всему живому в искусстве. Может быть, оно способствовало тому, что творцы жили, не сообразуясь с ним и с публикой, "обратив глаза зрачками в душу". И все-таки ни обстоятельствами, ни временем не объяснишь возникновение этого феномена, скорее — приближением "конца времен", когда должны открыться источники доселе закрытые.

Иногда, когда я думаю о Шварцмане, весь мир кажется мне чем-то вроде дома с заколоченными ставнями, и только одна форточка открыта в звездное небо.

У него есть картина под названием "Иература развоплощения". Жизнь этого невероятного, не имеющего ни прямых предшественников, ни равносильных последователей мастера представляется мне неким ужасным и прекрасным созданием, предметом искусства, своего рода иературой воплощения, которой суждено было, претерпев страдания, не погасить Духа, а преумножить во тьме "земной ночи".

Елена Шварц



Без названия. Бумага, тушь, перо. 1965

WORLD CHARTERING Ltd.



ASTRA SHIPPING AGENCY Ltd.

CHARTERING MANAGEMENT FORWARDING AGENCY

ФРАХТОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
СУДОХОДНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ
ЭКСПЕДИТОРСКИЕ И АГЕНТСКИЕ УСЛУГИ

КРУГЛОСУТОЧНАЯ РАБОТА НА САМОМ ВЫСОКОМ УРОВНЕ



Tel.: (+7 812) 251-8169, 113-0202, 113-0397,
311-1418, 251-8311, 113-0400, 259-9612
Fax (+7 812) 314-6598
E-mail (Comtext) A13SU583
Tlx. +5194070633WCHL G
via London

2, Izmaylovskiy prospekt
offices 65-66
198005, St. Petersburg, Russia

Postal address: P.O. Box 74
190000, St. Petersburg, Russia

НА РУБЕЖЕ XXI ВЕКА: «НОВЫЙ МИР ИСКУССТВА»

Литературно-художественный журнал «Новый мир искусства» начинает выходить в Петербурге с нового, 1998 года и приурочен к юбилею знаменитой группы «Мир искусства» – блестящей плеяды художников, объединившихся в творческий союз 100 лет назад. Но это только повод для появления художественного журнала на невских берегах – журнала культурной столицы, которого по-настоящему ждали все, кому дорог истинный мир искусства. «Новый мир искусства» посвящен русской художественной жизни в прошлом и настоящем.

В рубрике «ИСТОКИ» читайте ранее не публиковавшиеся архивные материалы: воспоминания Владимира Левитского об Иване Билибине, статью Александра Бенуа о Дмитрии Стеллецком (художники круга «Мира искусства»), а также литературное исследование Владимира Купченко, посвященное Максимилиану Волошину как художественному критику.

Рубрика «ВЗГЛЯДЫ» в первом номере посвящена теме модерна – неумирающего «арнуво», о котором размышляют писатель Игорь Шнуренко, архитектор Виталий Антипин, редактор журнала о рекламе «Yes!» Андрей Надеин и известный петербургский ювелир Андрей Ананов.

«ТЫСЯЧА ПРИГЛАШЕНИЙ НА ЧАШКУ ЧАЯ» – рубрика, представляющая и громкие, и менее известные художественные имена. На сей раз искусствоведом Екатериной Андреевой в «Новый мир искусства» приглашен Тимур Новиков.

Кроме того, в «Новом мире искусства» вас ждут обзоры выставок и знакомство с петербургскими художественными галереями, интересный искусствоведческий экскурс в мир советской праздничной открытки и увлекательный рассказ об эстетике и своеобразии русского Рождества, рецензии на книги и интерьеры, подробная художественная хроника и многое другое.

Среди авторов «Нового мира искусства» – цвет петербургской литературы: поэты, писатели, искусствоведы, талантливые журналисты – Елена Шварц, Виктор Кривулин, Михаил Золотосов, Даниил Коцюбинский, Ильмира Степанова, Марина Колдобская.

Читайте нас – и «Новый мир искусства» будет с вами!

AT THE TURN OF THE TWENTY-FIRST CENTURY: "THE NEW WORLD OF ART"

The literary and art journal "The New World of Art" ("Novyi Mir Iskusstva") will be on Petersburg shelves after the turn of the New Year, in 1998, to coincide with the anniversary of the famous "World of Art" group, a brilliant pleiad of artists who gathered in an artistic union 100 years ago. But this anniversary is merely a premise for the appearance of a new artistic periodical on the banks of the Neva, a journal of the cultural capital of Russia which has been truly long-awaited by all who value the genuine world of art. "The New World of Art" is dedicated to Russian artistic life in the past and the present.

The periodical's section headings speak for its broadness. Under the heading "SOURCES", readers may enjoy never-before-published archival materials: reminiscences of Vladimir Levitsky about Ivan Bilibin, an article by Alexander Benois on Dmitry Stelletsy (all artists of the "World of Art" circle), as well as literary research by Vladimir Kupchenko, dedicated to Maximilian Voloshin, the art critic.

The first issue's "VIEWPOINTS" section is devoted to Modernism and the enduring "Art Nouveau", which is reflected on by the writer Igor Shnurenko, the architect Vitaly Antipin, the editor of the journal "Yes!" Andrei Nadein, and the famous Petersburg jeweler Andrei Ananov.

"A THOUSAND INVITATIONS TO A CUP OF TEA" promises both renowned and lesser-known artistic names. For the first issue, art critic Ekaterina Andreeva has invited Timur Novikov.

In addition, in "The New World of Art" readers can expect exhibition reviews and acquaintance with Petersburg's art galleries, an interesting artistic expedition into the world of Soviet holiday post-cards and an absorbing story about the aesthetics and uniqueness of Russian Christmas, reviews of books and home interiors, a detailed artistic calendar, and much more.

The authors of "The New World of Art" include the cream of the Petersburg literary crop: poets, writers, art critics, and talented journalists such as Elena Shvarts, Viktor Krivulin, Mikhail Zolotonosov, Daniil Kotsiubinsky, Ilmira Stepanova, Marina Koldobskaya.

Read the new periodical "The New World of Art" and enjoy!