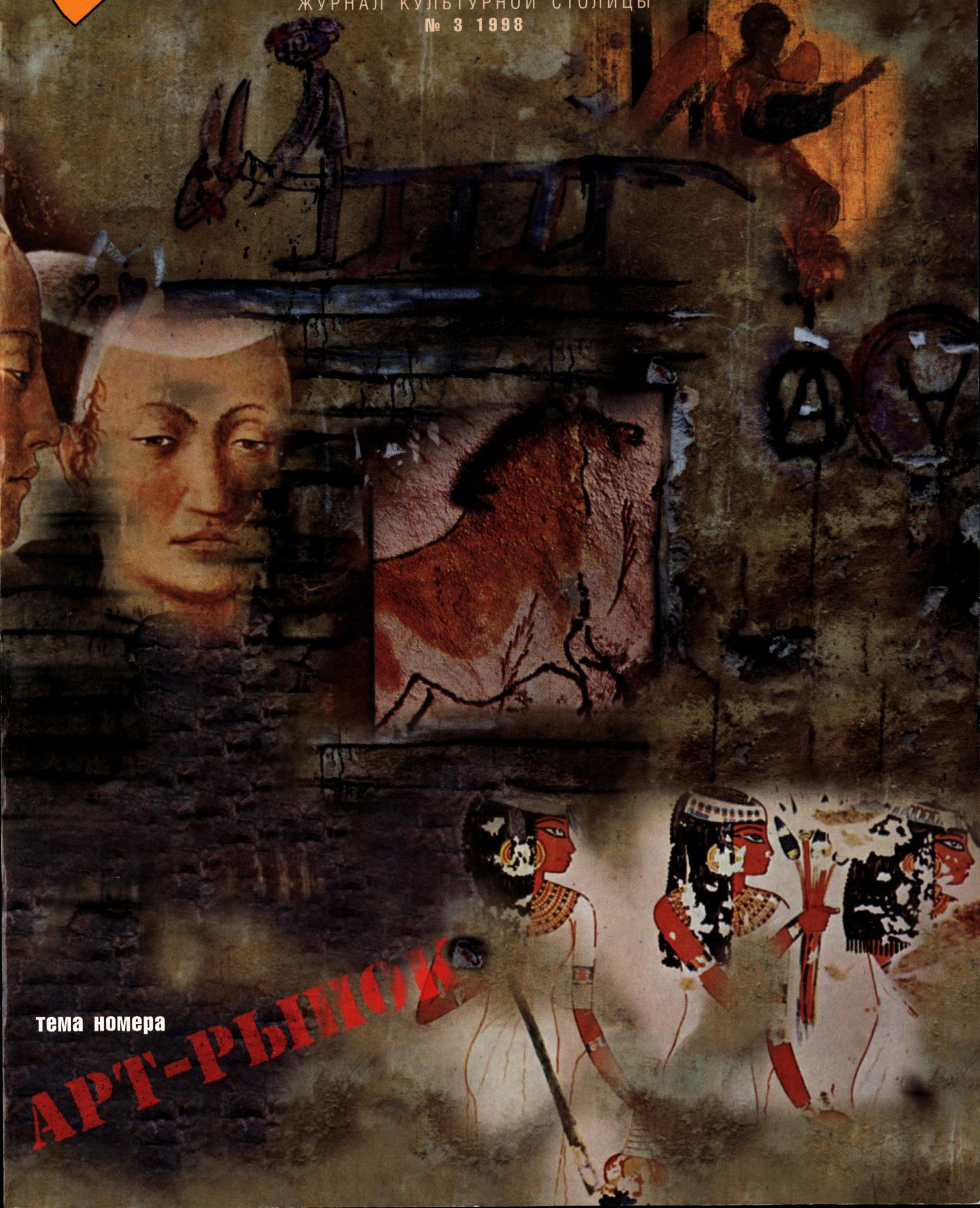


Н О В Ы Й

Мир Искусства

ЖУРНАЛ КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЫ

№ 3 1998



тема номера

АРТ-РЫНОК



В. Цивин. Беременная. 1979. Шамот, ангоб, соли

НОВЫЙ МИР ИСКУССТВА
№ 3 1998 г.

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

Вера Бибнова, главный редактор
Юлия Демиденко, редактор
Александр Веселов, дизайн
Александр Балабанов, верстка

В оформлении номера использованы
работы фотографов:
В. Нестерова (2-я стр. обложки,
«Обзор»),
Д. Конрадта (3-я стр. обложки,
реклама, «Заборный жанр заборист,
как горчица»),
П. Васильева («Дефиле»),
В. Иосельзона («Заборный жанр
заборист, как горчица»,
«Художественная хроника»),
Н. Жигелева («Заборный жанр
заборист, как горчица»),
а также А. Кашницкого, Ф. Ульоффа,
А. Китаева, П. Даэзел.

© Copyright 1998,
«Новый мир искусства».
Все права защищены.
Перепечатка без разрешения
редакции запрещена.
При использовании материалов
ссылка обязательна.

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
№ П 2698 выдано 3 октября 1997 г.
Северо-Западным региональным
управлением Комитета
РФ по печати.

Адрес конторы:
Санкт-Петербург, 198005,
Измайловский пр., 2,
помещение 66.
Телефон (812) 311-1418
Факс (812) 314-6598
<http://www.worldart.ru>
Тел./факс редакции (812) 219-4264

По вопросам рекламы обращаться
в контору журнала.

Редакция оставляет за собой право
не вступать в переписку с авторами.
Присланные рукописи
не рецензируются
и не возвращаются.
Мнение редакции может не совпадать
с мнением авторов.

Выход пленок —
«Студия «НП-Принт»
Печать — «Белл», Санкт-Петербург
Зак. 223
Установочный тираж 5000 экз.
Цена договорная

ТЕМА НОМЕРА



АРТ-РЫНОК



Мир искусств
ЖУРНАЛ КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЫ



Аркадий Ипполитов
ПЕТЕРБУРГ МАРКИЗА ДЕ КЮСТИНА 2

ПАПИКИ
Ярослав Крестовский
ПЕТЕРБУРГСКИЙ ХУДОЖНИК МЕЖДУ СТАЛИНЫМ И МАРКЕ 6
Михаил Золотоносов
НА КИСЕЛЬНЫХ БЕРЕГАХ СОЦРЕАЛИЗМА 7



ВЗГЛЯДЫ
Александр Поздняков
ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО ПРОМОУТЕРУ 12
Юрис Зоде
«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРИТИКА 13
Лев Лурье
КАМЛАНИЕ ПО КАРТИНЕ 14

ТЫСЯЧА ПРИГЛАШЕНИЙ НА ЧАШКУ ЧАЯ
Анатолий Алешин
ФИЛЬТРАЦИЯ БЕЛОГО ШУМА 16

ИСТОКИ
Сергей Кузнецов
«МЫ МОЖЕМ СДЕЛАТЬ СОСТОЯНИЕ ЧЕРЕЗ ГОТИЧЕСКИЕ СТЕКЛА» 20
Лев Монахов
СТЕРЛИГОВ И СТЕРЛИГОВЫ. ВЧЕРА И СЕГОДНЯ 22



ГАЛЕРЕЙНОЕ ПОЛЕ
ГАЛЕРЕЯ, КОТОРУЮ БЫ Я ПОЛЮБИЛ(А)
Анатолий Заславский 26
Марина Колдобская 27
Александр Герасимов 28
Ольга Флоренская 29
Иван Славинский 31



ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ЛЕКСИКА
Лиза Вертиг
ТАКОЙ БОТ «DEEP FOREST» ЗИГИ ЦААНА 32
Мила Ястреб
МИР БЕЗ СЛУЧАЙНЫХ ЧЕРТ 34
Павел Кузнецов
ПОДЛИННОСТЬ НЕРЕАЛЬНОГО 36



ПРОЕЗДОМ
Михаил Карасик
КНИГА ХУДОЖНИКА: МЕЖДУ ТРАДИЦИЯМИ И РЫНКОМ 38
Екатерина Андреева
ФОТОБИЕННАЛЕ-98: СОБЛАЗН ДЛЯ ГЛАЗА И УМА 40

ДЕФИЛЕ

Николай Кононов
В СТОРОНУ ОТ ФРАНЦУЗСКОГО ШВА К МОСКОВСКОМУ РУБЧИКУ 42



ИЗ КНИГ
РЕЦЕНЗИИ 45
Лиза Вертиг
БЕЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ — ЗНАМЕНИТЫЙ ФРАНЦУЗ 46
Алексей Орешкин
ЗАБОРНЫЙ ЖАНР ЗАБОРИСТ, КАК ГОРЧИЦА 48



ОБЗОР
Глеб Ершов
НЕТРЕВОЖНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ СКВОЗЬ ОГОНЬ В ЧЕСТЬ САВОНАРОЛЫ 49

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХРОНИКА

IN MEMORIAM
Екатерина Андреева
ПАМЯТИ КОНСТАНТИНА ГОНЧАРОВА 62
(...) 64
Михаил Трофименков
САД НАСЛАЖДЕНИЙ

ПЕТЕРБУРГ

МАРКИЗА ДЕ КЮСТИНА



П. Шиллинговский. Ростральная колонна у Биржи. 1923. Ксилография



«Мне хотелось бы провести в Петербурге целое лето единственное ради того, чтобы каждый вечер гулять, как нынче». Эту фразу произносит маркиз де Кюстин в вечер своего прощания с городом, где он провел, судя по его запискам, не лучшие дни своей жизни и о котором он высказал суждения весьма нелицеприятные. Его отзывы об архитектуре, нравах и быте Петербурга раздражали и продолжают раздражать русскую общественность. Ведь что бы то ни было, как бы ни проклинали славянофилы это гиблое место, но — «Мир — Россия — Петербург» с начала нашего века стало лозунгом любого мыслящего российского человека. Как бы ни выхолащивался Петербург весь ленинградский период ленинским террором, блокадой и сталинскими чистками и как бы теперь ни профанировало идею Петербурга беспомощное блеяние о культурной столице, этот город стал символом. Его размах и томительность, его холода и стильность, его безжизненность и обреченнность тысячи раз воспеты и прокляты так, что осыпающаяся штукатурка брандмауэров разговаривает с нами языком Добужинского, грязь и мразь современной Сенной площади повествует о страданиях Раскольникова, а острый запах мочи, что постоянно бьет в нос у спуска к Зимней канавке под аркой, перекинутой от Эрмитажа Фельтена к театру Кваренги, оборачивается упоительным дыханием мелодизма Чайковского.

П усть москвичи, гордые своей столичной суетой, говорят, что в Петербурге жить нельзя, что там не происходит ничего нового и что аборигены полны неоправданного высокомерия и плоской холода. Что бы Москва представляла собой без Петербурга? Скопище тойот и банковских вывесок — никогда никакой Церетели не вознесет в небеса ничего подобного парящему над Дворцовой ангелу, никакое оживление художественной жизни не создаст Эрмитажа, и нет в мире спонсоров, что смогли бы осилить проект, подобный зданию Генерального штаба или Сената и Синода. Петербург — это величие России в прошлом, настоящем и будущем, и тот, кто плюет в Петербург, плюет в величие России в прошлом, настоящем и будущем. Это ясно как день, и обсуждению не подлежит. Петербург можно ненавидеть, им можно возмущаться, но в основе всех этих чувств должно лежать безграничное восхищение этой грандиозной прической русского духа, прорубившего в самом неудобном в Европе месте в ее окно и оформившего это окно с размахом и силой, приведшими Европу в изумленное содрогание, как только она в него заглянула.

Маркиз де Кюстин же в Петербург наплевал много раз, сделав это смарто, рассчитанно и, что самое неприятное, очень убедительно. «Узкая полоска земли кое-где углубляется — вот и все, а между тем эти еле заметные неровности почвы суть грандиозные памятники новой российской столицы. Кажется, будто видишь линию, проведенную неуваженной рукой ребенка, обучающегося геометрии». «Великолепные дворцы языческих богов ...превратились здесь в груды гипса и известки; несравненные детали греческой скульптуры, великолепные уловки классического искусства уступили место смехотворному современному украшательству, которое слышат у чухонцев доказательством безупречного вкуса». «Петербург основан и выстроен людьми, имеющими вкус к безвкусице. Бессмыслица, на мой взгляд, — главная отличительная черта этого огромного города...». «Меня повезли на острова; это — прелестное болото...». «Глядя на Петербург и размышляя о странным существовании жителей этого гранитного лагеря, можно усомниться в Господнем милосердии...», «хотя строители здешних городов брали за образец римский форум, города эти приводят на память азиатские степи». «Серое небо, стоячая вода, пагубный для жизни климат, тонкая почва бесплод-

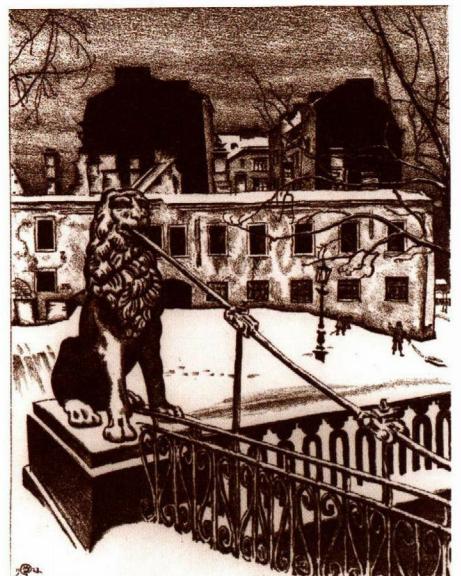


П. Шиллинговский. Малая Нева и Тучков мост в 1921 г. 1922. Ксилография

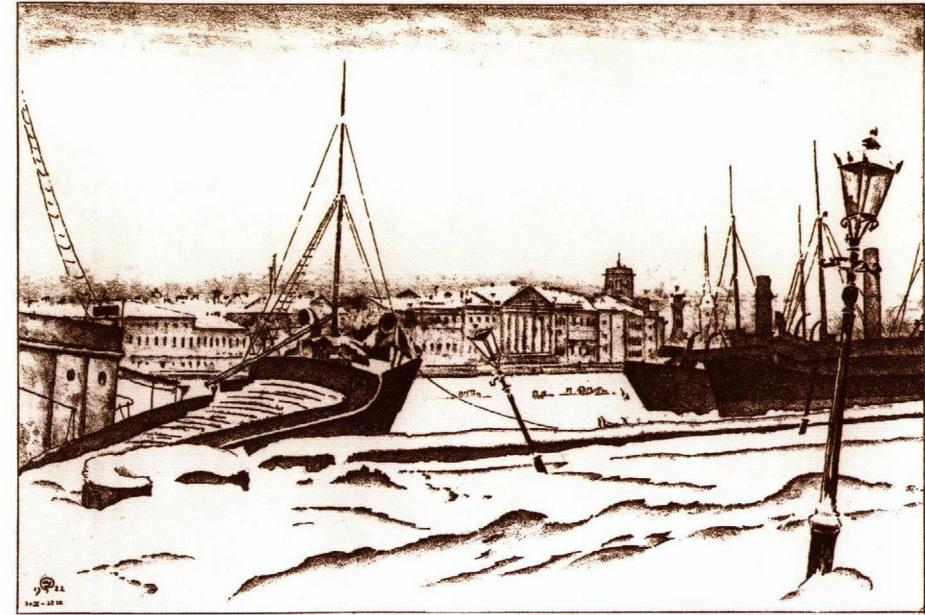
ным видом. А маркиз заладил все одно и то же: спарай дворец, а внутри — стойло, как та гостиница, где он поселился.

Само собою, русская душа невзлюбила маркиза де Кюстина. Похвалили его русские европейцы — Иван Тургенев да Александр Герцен, но до сих пор большинство мыслящих русских считает, что ничего маркиз в русском характере не понял, Россию обругал, нагородил множество фактических ошибок, судил обо всем поверхностно и непоследовательно. Пушкина назвал переводчиком, в Николая I был влюблен, Петербурга не понял, и одно у него достоинство — предсказал революцию и сталинский режим.

Поклонники маркиза, а таких в России немало, в общем-то, сходятся с его оппонентами. Влияние этой книги было столь велико, что для некоторых она сыграла решающую роль в вопросе об эмиграции, — убедила их в том, что в России существовать невозможно. Так что те, кто считает, что маркиз ничего в России не понял, близки к тем, кто уве-



М. Добужинский. Львиный мост. 1922. Автолитография



М. Добужинский. Английская набережная в снегу. 1922. Автолитография

рен, что маркиз понял все. Убедительно или неубедительно — это дело десятое, но считается, что книга де Кюстинга посвящена доказательству простой истины — России нечего ждать от прошлого, настоящего и будущего. Петербург с его мертвенно-искусственностью действительно есть, как правильно заметил Андрей Белый, символ России и Мира по-российски. Ничего хорошего от этого ждать не приходится, и уж лучше бы сгинул он в болотном мареве под унылый зуд комаров.

И вдруг — «каждый вечер гулять, как нынче». Действительно, ведь Петербург создан для прогулок. Более того, как ни парадоксально это звучит, Петербург создан для прогулок более, чем любой другой город на земле. Ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Нью-Йорке вы не будете гулять по городу — вы будете гулять по бульварам, или по Гайд-парку, или по Шестой авеню. Жизнь, бывающая ключом на улицах этих городов, превратит вашу прогулку в сидение в кафе, рассматривание витрин или театральных афиш. Более того, вы не сможете гулять даже по Риму, городу, может быть, наиболее близкому к Петербургу — в Риме вы постоянно будете что-нибудь осматривать, и к тому же римская жизнь настолько вовлечет вас в свой круговорот, что это будет не прогулка, это будет физическое слияние с городом, и замечательные «Прогулки по Риму» Стендэля лучший тому пример.

Прогулки по Петербургу — бесконечно долгие не потому даже, что так велик город, а потому, что одна за другой медленно, независимо от быстроты шага, на вас напльвает громада за громадой, перетекая из одного огромного пространства в другое, тяжеловесно, как воды необъятной реки, всегда находящейся в движении, что незаметно на поверхности, но все время опутано физически как некое метафизическое движение, что захватывает весь город и заставляет его, при всей величине его зданий, куда-то

даже толпа, марширующая по Дворцовой, — это просто множество точек, и не более того. Правда, истинному ценителю петербургских прогулок и не придется в голову брать с собой кого-нибудь, с кем можно и нужно чувствовать себя вместе. Ведь прогулки по Петербургу — это род упоительного онанизма, воспетого Мечтателем Достоевского в одной из лучших петербургских повестей — «Белых ночах», ставшей апофеозом истинно петербургской меланхоличной и сентиментальной чувственности.

Более чем архитектура, одиночество в Петербурге подчеркивают небо и вода. На фоне этих громад громады зданий не более чем углопления на линии горизонта, и оказывается, что в петербургской архитектуре, даже в башнях Смольного собора, нет никакого вызова, никакой устремленности. Все плоско и ровно перед Богом, небом и вечностью. Человек, ощущающий себя лишь точкой перед гигантами площадей, вдруг осознав всю ее мизерность по сравнению с величием неба, получает возможность посмотреть на город с другого конца бинокля. Грандиозный город становится не больше музыкальной шкатулки, и это зрелище вдруг творит метаморфозу. Как в романе Свифта, вы из лилипута превращаетесь в Гулливера, но как лилипут в Стране великанов и как Гулливер в Стране лилипутов, вы одиночки вместе с Петербургом, как одинок в этом городе был бедный маркиз.

Ему, однако, повезло посетить город в самое изумительное время, чья красота избита, как улыбка Джоконды, хотя никто, кроме Достоевского, о них ничего внятного не написал. «Сейчас начало августа; в этих широтах лето уже на исходе, и все же маленький уголок неба остается светлым всю ночь; это перламутровое сияние на горизонте отражается в Неве, которая в погожие дни выглядит спокойным озером; этот свет придает реке сходство с гигантской металлической пластиной, и эту серебряную равнину отделяет от неба, такого же белесого, как и она, лишь силуэт города. Клочок суши, который кажется оторванным от земли и дрожащим на воде, словно пена в половодье; эти крохотные, едва заметные черные точки, разбросанные как попало между белым небом и белой рекой, — ужели это столица огромной империи или все это только мираж, обман зрения? Фон картины — полотно, на нем движутся тени, на мгновение ожившие в свете волшебного фонаря, сообщающего им призрачное существование; меж тем недолго им вести на просторе своей молчаливой хоровод: скоро

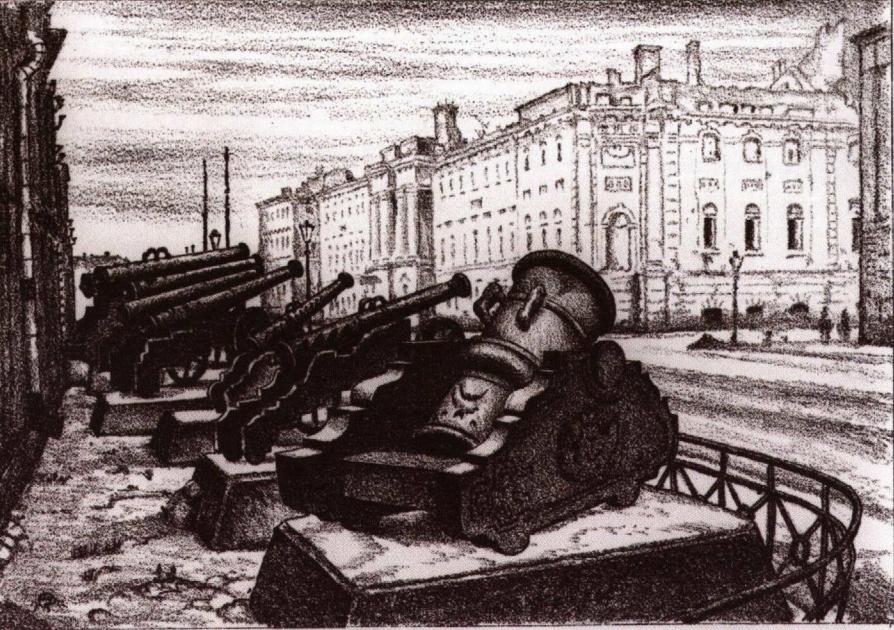
лампа погаснет, и город вновь исчезнет — сказка закончится.

Я видел, как темнеет в белесом небе шпиль собора, где покоятся останки последних государей России; эта стрела взметнулась над крепостью и старой частью города; выше и острее, чем пирамида кипариса, на фоне жемчужно-серых далей, она казалась слишком резким и смелым мазком кисти подвыпившего художника: размашистость, которая приворывает взгляд, портит живописное полотно, но украшает действительность; Бог творит по иным законам. Это было прекрасно... все замерло, воцарились торжественный покой, вдохновляющая неопределенность. Все смуты, все волнения обыденной жизни утихли; люди скрылись, земля осталась во власти мистических сил: есть в этом гаснущем дне, в этом мерцающем свечении белых ночей тайны, которых я не в силах разгадать... — таким признанием в любви маркиз де Кюстин заканчивает свое описание пребывания в Санкт-Петербурге.

В драматически разворачивающейся истории их взаимоотношений белые ночи играют решающую роль. Еще только подливая к Петербургу, в своем описании белых ночей на Балтийском море Кюстин создает одно из лучших в мировой литературе изображений этого феномена. Призрачный мир, где «La, sotto i giorni nubelosi e brevi, Nasce una gente a cui I morir non dolc» (Там, где дни облачны и кратки, Родится племя, которому умирать не больно — как великолепно перефразировал Петрарку Пушкин в эпиграфе к шестой главе «Евгения Онегина»). Вратами в эту мистическую землю становится Петербург, странный город, грандиозный и мизерный, удивительный и обманчивый. Дни там похожи на ночь, ночи на день, умирать не больно, жить невозможно, и нет в человеческом разуме тех параметров, которыми бы его можно было охватить и осознать. Все в нем не то, что кажется, и у человека, любящего разгадывать даже в Божественном, он не может не вызывать раздражения. Однако красота этого города, созданного как неестественное подражание некоему идеальному миру, никогда не существовавшему и не могущему существовать, оказывается сильнее любого рационализма. Во время бала в Зимнем дворце наступает катарсис — в первом часу ночи неожиданно для себя маркиз испытывает невероятное наслаждение от «фантастической картины, написанной на ультрамариновом фоне в позолоченной раме окна». Это был вид Биржи в белую ночь.

Вода и небо — ведь действительно, в Петербурге нет ничего прекрасней, чем они, и нет ни одного другого города на земле, где они бы столь мощно вписывались в ландшафт города. Белые ночи являются пиком петербургской фантасмагории, но серые дождливые дни и снежные ночи, когда вода сливается с небом и город почти пропадает, как тонкая черная полоска, окаймляющая свинцовую реку, — они так же прекрасны. Прекрасны и прогулки в это время, и отвратительная петерская погода делает их только еще более щемящими, безнадежными, меланхоличными и сладостными.

Вода и постоянное медленное течение этой воды, неизменное, но тихое и ничего внешне не меняющее движение — суть Петербурга. «Вы несомненно знаете балладу Колъриджа, где англическому матросу привиделся скользящий по морю корабль: я вспомнил ее, глядя на призрачный спящий город». Подоб-



М. Добужинский. Окружной суд. 1922. Автолитография

ное понимание *genius loci* — духа места, — что снизошло на Кюстинга во время его петербургской коллизии, мало кого посещает. Долгое время прогулки по Петербургу — это все, что оставалось у ленинградцев, у того нового племени, что заселило берега Невы после гибели старой столицы империи. Только прогулки оказывались связью с тем городом, что видел Кюстинг из окна Зимнего дворца. Их ареал даже расширился — петербургский историзм и петербургский модерн, что так ужасал Серебряный век и Мир искусства, естественно влились в петербургскую панораму, став также разрушенными памятниками. Как в Колизей, заходили в 60-е — 70-е годы в загаженные, некогда роскошные подъезды с разбитыми витражами, облупленными атлантами и разрушенными фронтантами. Их ложная миниатюра и часто безвкусная роскошь приобрели статус культурного абсолюта, став для интеллигентных и даже не очень интеллигентных ленинградских юношей и девушки таким же источником гордости, каким для флорентийцев является Давид Микеланджело и фрески Мазаччо.

Так, с течением времени, что покачивает Петербург, прах и дым, хаос и бездна — все стало культурой, все мифологизировалось, все утвердилось в зыбкой почве петербургских болот. Ведь на самом деле именно Кюстинг сделал высший комплимент русскому духу. «Русские — колдуны: под действием их волшебной палочки жизнь превращается в непрерывную фантасмагорию; игра эта утомительная, но разоряется в ней лишь растяпы, ибо там, где все плутают, никто не остается в проигрыше: одним

словом, если употребить поэтическое выражение Шекспира, чьи широкие мазки помогают постичь самую суть природы, русские лживы, как вода». Русские как вода. Боже, как бы хотелось, чтобы так оно и было на самом деле.

Аркадий Ипполитов



ПАПИКИ

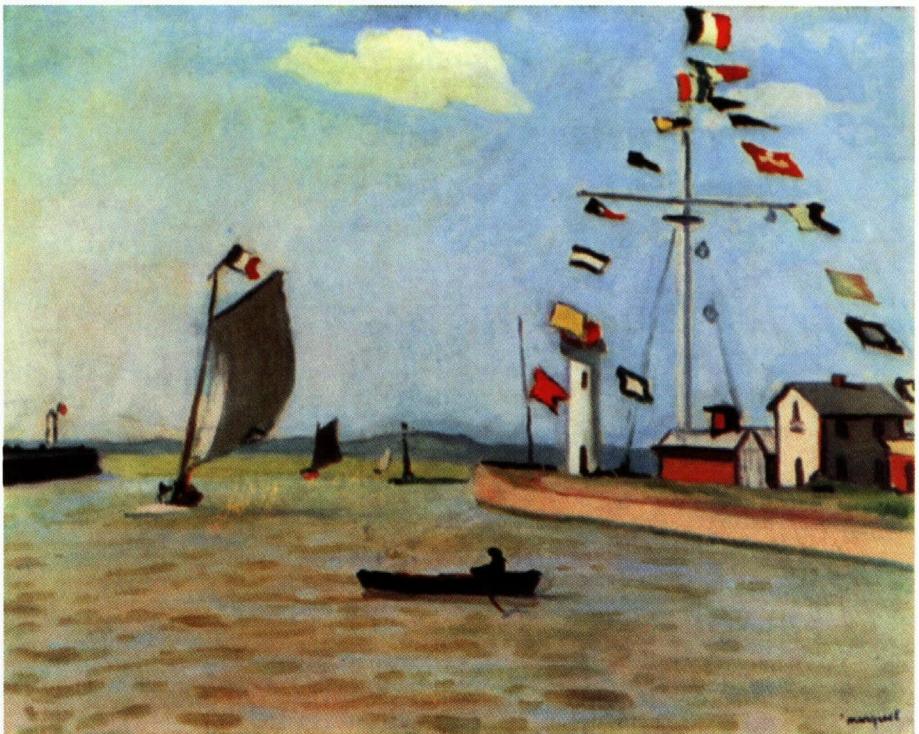
Художник Ярослав Игоревич Крестовский слеп уже двадцать лет, но живо помнит шестидесятые годы, о которых почему-то принято говорить обязательно «бурные». Его записанные по трафарету воспоминания о времени, в котором он жил как художник и еще многое видел – как человек, им так и названы – «Шестидесятые». Но мы, публикуя с разрешения автора лишь малую часть – самое начало – этих мемуаров и по редакционному своеобразию присвоив им новое название, увидели в них нечто большее, чем просто запись памятных событий определенного времени.

Время для Крестовского – категория мистическая, имеющая свой нрав и дух. Наверное, поэтому в его старой работе по мотивам произведений Гофмана, как и в его рукописи, так немногого сюжета и так много судьбы, которая может быть и страшной и прекрасной – как у самого ленинградского художника. Вот об этом и публикуемый отрывок, названный нами

Петербургский художник между Сталиным и Марке



“МАРКЕ – УДИВИТЕЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК. ...НО ПРИ- УЧЕННАЯ, А ВЕРНЕЕ, ОТУЧЕННАЯ ВСЕМ ПРЕД- ШЕСТВУЮЩИМ ОПЫТОМ НАШЕГО ИСКУССТВА ПУБЛИКА НЕ ПОНЯЛА ЕГО. ЧАСТО МОЖНО БЫЛО УСЛЫШАТЬ ЧТО-ТО ВРОДЕ: ТАК, МОЛ, И МОЙ ПЕТЬ ИЛИ МИША НАРИСУЕТ. Я ОДНАЖДЫ НЕ СДЕРЖАЛСЯ И СКАЗАЛ, ЧТО ВАМ-ДЕ СТОИТ ОБРАТИТЬ СЕРЬЕЗ- НОЕ ВНИМНИЕ НА ВАШЕГО ПЕТЬЮ – ВОЗ- МОЖНО, ЕГО ОЖИДАЕТ МИРОВАЯ СЛАВА”.



А. Марке. Порт Гонфлэр. 1911

В современное искусствоведение теперь прочно вошло понятие «шестидесятники» – прямо как в прошлом столетии, и, хотя внешне эти люди не сильно походили друг на друга и эстетика их, разумеется, была различна, все же есть одна черта, роднявшая их: это резкое неприятие установленного в предшествующие десятилетия вкуса; идеала официального, академического стиля. Но, так как официальный академизм прежнего времени был непохож на нынешний, то и бунт против него не походил на прежний. И все же можно выделить суть шестидесятничества: говорить неприкрашенную правду о явлениях жизни. Это впрямую относится к цели искусства, и недаром стиль наших шестидесятых годов вошел в историю с названием «суровый стиль». Интересно, что в этих двух столетиях именно на шестидесятые, а не на

какие-либо другие годы пришелся поворот в области культуры и искусства. Но, прежде чем начать вспоминать бурные события, свидетелем которым я стал, хочу бегло вспомнить их предысторию. А предыстория эта началась чуть раньше, вскоре после окончания войны. Еще точнее – своими корнями она уходит в предвоенную пору.

Послевоенная эпоха была, пожалуй, кульминацией тех не очень-то добрых памяти событий в нашем искусстве. Где-то в 1946 году вновь открылись наши замечательные музеи – Эрмитаж и Русский. Картины вернулись из эвакуации и заняли свои прежние места. Помню, как я ходил смотреть на своих старых любимцев: Серова, Врубеля, художников «Мира искусства» и их современников, на экспозицию советского искусства, Петрова-Водкина, на мастеров 20–30-х годов в Русском музее. Бывал и в Эрмитаже, где

заняли свои места на третьем этаже пока в очень небольшом количестве импрессионисты и постимпрессионисты (до войны их в этом музее было очень маленькое собрание). Все они по большей части были в Москве в Музее новой западной живописи. В особенностях мне нравились тогда импрессионисты – К. Моне, Писсаро, Ренуар. На Сезанна и других я еще поглядывал с некоторой опаской, что и понятно: в семье моей отец и его художническое окружение все это не одобряли. Так что я как-то сам, без посторонней помощи, стал интересоваться и тянуться к столь необычным, интригующим и странным холстам. Но недолго пришло мне смотреть на них, сообразив только с собственным влечением.

Первый гром грянул в области литературы. Последовали постановления, которые в действительности оказались историческими для

НА КИСЕЛЬНЫХ БЕРЕГАХ СОЦРЕАЛИЗМА

Механизмы казенного манипулирования художественным творчеством в 1960–1980-е годы

Подготовка этого материала была бы невозможна без обстоятельного разговора с художником Ярославом Игоревичем Крестовским, которому автор выражает самую искреннюю признательность

ПОЛОЖЕНИЕ В ОБЩЕСТВЕ. Художник фактически состоял на государственной службе, которая от обычной отличалась прежде всего тем, что не требовала ежедневного хождения в присутственное место. Другими отличиями были очень хорошие материальное обеспечение и легкость добывания денег, что мой собеседник подчеркнул несколько раз.

В процессе разговора выяснились следующие социальные типы художников при социализме. Во-первых, элита. Не задумываясь, Я. Крестовский отнес к ней Н. Томского, М. Аникушина, Е. Моисеенко и А. Мыльникова.

Я. Крестовский. «Часовых дел мастера»
(по мотивам сказок Гофмана). 1968

ва. Элитарные художники практически обязательно были членами Академии художеств и имели наивысшие гонорары, а также преимущества при распределении выгодных заказов, попадании на престижные выставки и т. п. Величина гонораров элиты моему информанту неизвестна. Жизнь элиты протекала вне поля зрения обычных художников.

Во вторую группу входил и сам Ярослав Игоревич.

Я бы определил ее как группу социального (и связанного с ней коммерческого) успеха.

С этой точки зрения интересны некоторые факты из биографии Крестовского (род. в 1925 г.). В 1956 году после окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Рериха (по театрально-декорационной мастерской М. Бобышева) Крестовский подготовил выставку (северные пейзажи, гуашь по бумаге), по итогам которой был принят кандидатом в члены Союза художников (СХ). В 1958-м стал членом СХ. В 1962-м – членом правления ЛОСХ, в конце 1960-х был избран членом правления СХ РСФСР. С 1968 года – член выставочного комитета зональной выставки. Совершил специализированные туристические поездки в Австрию, Италию (1967) и ФРГ (1975). Ему посвящена книга В. Серебряной «Ярослав Игоревич Крестовский» (Л., 1987) и два выставочных каталога (1983 и 1986) со вступительной статьей Льва Мочалова.

Вероятно, социальные и коммерческие успехи художника не в последнюю очередь были связаны с его статусом в творческом союзе, а этот статус зависел не только от таланта и мастерства живописца.

Третью группу составляют такие же художники, которые входят в нее вторую, но только коммерческий успех их гораздо более скромен. Основных препятствий было два: алкоголизм и неумение находить необходимые отношения с руководством Союза художников и Художественного фонда.

Четвертую группу можно определить как «халтурщики». Эта категория художников была интегрирована не только в систему СХ, сколько в систему Художественного фонда (ХФ). «Халтурщики» сами добывали себе заказы, приносили их в ХФ, официально оформляли трудовое соглашение. ХФ имел процент, а «халтурщики» – доход, величина которого могла быть, по оценке моего собеседника, любой. Не исключено, что «халтурщики» зарабатывали не меньше элиты.

Наконец, пятая группа – это классическая боязь, то есть художники, никак не связанные с государством и его институтами и живущие по принципу «не верь, не бойся, не проси». Все авангардисты, все, кто не хотел маскировать свое творчество под соцреализм, а, наоборот, программно выезжал за его узкие границы, – входили в боязь. Заработки тут были разные – некоторые зарабатывали графикой, оформительской работой в клубах. Кое-кто продавал свои работы частным покупателям, в том числе иностранцам. Большинство талант-



Литография А. Веденникова середины 60-х гг.
Александр Семёнович Веденников (1898–1975) вспоминается многим художникам более позднего поколения как великолепный педагог и друг. Художнику А. Абакову в дарственной надписи он писал: «В искусстве гораздо труднее быть простым, чем сложным». С Марке встречался лично. Одни говорят, своей похожестью на него Веденников вызвал раздражение француза, другие свидетельствуют — что похвалу.

Это было время изгнания иностранных слов (так, футбол стал называться ножным мячом), рождения реактивной авиации и атомных бомб, время публикации в газетах сотен бракоразводных дел, полного изгнания джаза и единой политической эстрадной сатиры. Модным был некий Илья Набатов, распевавший на мотивы популярных песен свои политпародии. Одним словом, политика, политика — куда ни плюнь, всюду в нее попадешь. Это было время Музея подарков И. В. Сталину, организованного вместо Музея изящных искусств им. Пушкина. Это было время кинематографического процветания сельского хозяйства и абсолютного изобилия, молочных рек с кисельными берегами. Все это не очень соответствовало реальной жизни, но было хлестко, бесспорно и помпезно. Вот в это самое время после долгих перипетий в 1950 году я и поступил в Академию художеств, а вскоре произошло действительно историческое событие — умер генералиссимус Сталин.

Да что говорить, если лишь в 70-е годы зрителю «позволили» увидеть таких художников, как ленинградец Лебедев и москвич Шевченко. Эти выставки, к счастью, я еще видел, а вот выставку Штеренберга, что состоялась весной 78-го года в Москве, мне уже увидеть не пришлось. (В 1978 году художник Ярослав Крестовский ослеп. — Прим. ред.)

Сильнейшей критике подверглись и искусствоведы, и более чем кто-либо другой — Пунин. Таким образом, наше официальное искусство того нелегкого во всех смыслах послевоенного времени заняло самое крайнее, правое положение, которое когда-либо существовало. Всякое инакомыслие воспринималось как враждебная идеологическая диверсия. Результатом явилась полная унификация и обезличка. В практику вошло писание огромных картиниц (живописных «небоскребов») бригадным методом. Кстати, в литературе также стали воздвигаться литературные небоскребы. В архитектуре и того пуще — сплошная гигантомания (слава Богу, не в Ленинграде). Грандиозность, пышность, самая несусветная эклектика и чрезмерность, — все это должностное символизировало величие эпохи, ее могущество и торжество.

Здесь необходимо сказать, что еще во второй половине сороковых годов в наших музеях произошло нечто, с моей точки зрения, невероятное, хотя и очевидное. Экспозиции, с таким вкусом и с такой исторической верностью создаваемые годами, под влиянием взглядов и тенденций той поры вдруг оказались сильно

изменены. Идеология как идеал техники письма и способа отражения реальности был условием необходимым, но недостаточным. Строгие ограничения налагались и на чисто содержательные аспекты. Табуировалось «ю», религиозная символика и всякого рода смысловая амбивалентность. Скажем, Б. Шаманов написал картину «Северной тематики», на которой была изображена маконочная икона. Картина была снята с выставки в выставочном зале. Сам Крестовский на одном из полотен изобразил большой крест с прикрепленным к нему фонограммой (крест выполнял функцию маяка). И эта картина была снята. Непосредственно запрет исходил от «трех теток из обкома», которые курировали деятельность СХ. Крестовскому запомнилась фамилия только одной — не то Яблочкина, не то Яблонкина.

Впрочем, такого рода идеологические вольности позволяли себе только те члены СХ, которые уже твердо стояли на ногах. Мой собеседник не мог вспомнить случая отказов в приеме в СХ по идеологическим мотивам. «Антисоветчины не приносили» — хорошая понимая, что требуется для того, чтобы стать «советским художником».

По оценке Крестовского, в эпоху социализма, конечно, действовал сильный идеологический пресс. Однако существовали ниши, куда давление не доходило. «Я пишу белые ночи — попробуйте наказать». Искусство существования в этих условиях заключалось в создании

Михаил Николаевич Скуляри (1905–1985) — ученик К. Петрова-Водкина по Петербургской академии художеств, сполна разделив судьбу времени, о котором пишет Я. Крестовский. Были они и соседями по ЖСК, выстроенному специально для художников. Марке, как видим, «прочитывается» и в его графике.

урезанными. В Русском музее русское искусство дореволюционной эпохи фактически кончалось на искусстве Репина и Сурикова, и даже Серов был представлен в очень сокращенном виде: так, целый ряд его вещей, а среди них такие, как портрет Иды Рубинштейн и балерины Павловой, отсутствовали. Были изъяты Врубель, Коровин, Кустодиев, и, конечно, полностью отсутствовали художники «Мира искусства» — Головин, Бенуа, Сомов, Добужинский, Бакст и многие другие. А что касается течений, которые следовали за «Миром искусства» — такие, как «Бубновый валет» и «Голубая роза», — то и упоминаний о них не было. Сейчас трудно себе это представить, но все было именно так. Да, впрочем, еще долго в нашем искусстве слышались отголоски тех лет... Как будто кто-то планомерно и сообразуясь лишь со своим скучным вкусом дозировал и «процеживал» для нас то, что «подавали» нам в крупнейших музеях. Так, еще долго мы ждали открытия удивительно самобытного художника Филонова. В Эрмитаже все французское искусство кончалось на барбизонцах и Коре. Таким образом, целый пласт молодых художников просто-напросто не знал, что представляет собой искусство столетия, в котором они жили и учились. В процессе обучения в институте имена художников, не отвечающих взглядам тех лет, просто не упоминались. Но с серединой пятидесятых годов эта столь тщательно скрученная спираль начала медленно, и все ускоряясь, распрямляться. Происходило это как-то само собой, без каких-либо постановлений. Напротив, критика тех лет (если речь шла об очередной выставке современных художников) называла «долдонии» и всячески превозносилась — больше уже по привычке — тщательность в исполнении мастерами деталей. Так и говорилось, что вот, мол, эти картины хороши не только своей верной идеальной направленностью, но и тщательным исполнением дета-



Ленинградский яхтклуб. 1963. Линогравюра

лей. По сути дела разговора о живописи или скульптуре как об искусстве не было, если не считать этих пресловутых деталей. Помню — кажется, это было осенью 1954 года — в залах Русского музея открылась очередная грандиозная выставка ленинградских художников. На стенах висели огромные картины с тщательно выполненнымми деталями, в залах стояли скульптуры, на мундирах и пиджаках которых были изображены все пуговицы со всеми дырочками и ниточками, которыми эти пуговицы были пришиты. Помню, долго бродил я по «роскошной пустыне» с желанием увидеть ну если хоть не хорошую и своеобразную живопись, то хотя бы реально существующую, а не приукрашенную правдой. Увы, все, что попадалось, что приходилось видеть, — это раз и на всегда отштампованные изобразительные факты героических боевых и трудовых подвигов, или же писались какие-то пустячки вроде «Наша взяла» Ю. Неприцева. Бывала и откровенная ложь в виде лукавых пиротов за километровой длины столами в нашей процветающей колхозной деревне, вроде как в кинофильме «Кубанская натади»...

Но время шло, и, как ни медленно, но перемены все-таки были не за горами. В Эрмитаже

заказ мог исходить не только от ХФ, но и прямо от Управления культуры. В 1972 году управление заказало Крестовскому картину «Курская битва» для Музея А. В. Суворова. Гонорар составил 4,5 тыс. руб.

Существовали заказы на парадные портреты (в Ленинграде этим занимались, например, А. Фокин, Н. Абрамов). Деньги за них платили примерно те же, что и за сказки. Портрет в полный рост шел дороже. Скажем, до 1953 года был такс: Стalin в рост — 2 тыс. руб. И в 1960–1980-е годы парадные портреты заказывали заводы, фабрики, колхозы...

Другими источниками заказов были издательства, графический комбинат и комбинат декоративно-прикладного искусства и скульптуры. Гонорары зависели от социального статуса художника, «академиста», званый, членства в академии. «Но лауреаты и были сильнее как художники», — объяснял мне мой собеседник.

Если художник был академиком (членом Академии художеств), он получал ежемесячно 300 руб. Профессор в Институте им. Репина имел зарплату 500 руб.

Выставки в зоне. Особый вид дохода был связан с участием в зональных выставках. Сам Крестовский был членом зонального выставочного комитета с 1968

многих судов в искусстве. Попали под яростный огонь критики ленинградские журналы «Звезда» и «Ленинград», а среди литераторов особо Михаил Зощенко и Анна Ахматова. Вслед за ними последовала беспощадная критика наших крупнейших композиторов — Шостаковича, Прокофьевы, Свиридовы и Мурадели. В архитектуре также были раскритикованы лучшие из лучших. Помню такое выражение — «школа Жолтовского». В изобразительном искусстве разгрому подвергся ряд крупнейших мастеров, и в их числе художники, объединенные до революции в группу «Бубновый валет». В особенностях пострадал Роберт Фальк, имя которого до сих пор является полупризнанным. Пострадали Фаворский, Павел Кузнецов (особенно сильно), Дейнека, Осмеркин, косо посмотревшие на вернувшегося в Россию после войны С. Коненкова, полным изгояем стал приехавший из Аргентины на родину Эрзя. После них преследовали не за их эмигрантство, а за их творчество. Гонениям подвергся вернувшийся из-за границы живописец Шухаев и многие другие. Это относительно москвичей. В Ленинграде анафеме были преданы Петров-Водкин, Самохвалов, крупнейший скульптор страны А. Матвеев, живописцы Пакулин, Тырса, Лебедев...

Сильнейшей критике подверглись и искусствоведы, и более чем кто-либо другой — Пунин. Таким образом, наше официальное искусство того нелегкого во всех смыслах послевоенного времени заняло самое крайнее, правое положение, которое когда-либо существовало. Всякое инакомыслие воспринималось как враждебная идеологическая диверсия. Результатом явилась полная унификация и обезличка. В практику вошло писание огромных картиниц (живописных «небоскребов») бригадным методом. Кстати, в литературе также стали воздвигаться литературные небоскребы. В архитектуре и того пуще — сплошная гигантомания (слава Богу, не в Ленинграде). Грандиозность, пышность, самая несусветная эклектика и чрезмерность, — все это должностное символизировало величие эпохи, ее могущество и торжество.

Здесь необходимо сказать, что еще во второй половине сороковых годов в наших музеях произошло нечто, с моей точки зрения, невероятное, хотя и очевидное. Экспозиции, с таким вкусом и с такой исторической верностью создаваемые годами, под влиянием взглядов и тенденций той поры вдруг оказались сильно

изменены. Идеология как идеал техники письма и способа отражения реальности был условием необходимым, но недостаточным. Строгие ограничения налагались и на чисто содержательные аспекты. Табуировалось «ю», религиозная символика и всякого рода смысловая амбивалентность. Скажем, Б. Шаманов написал картину «Северной тематики», на которой была изображена маконочная икона. Картина была снята с выставки в выставочном зале. Сам Крестовский на одном из полотен изобразил большой крест с прикрепленным к нему фонограммой (крест выполнял функцию маяка). И эта картина была снята. Непосредственно запрет исходил от «трех теток из обкома», которые курировали деятельность СХ. Крестовскому запомнилась фамилия только одной — не то Яблочкина, не то Яблонкина.

Впрочем, такого рода идеологические вольности позволяли себе только те члены СХ, которые уже твердо стояли на ногах. Мой собеседник не мог вспомнить случая отказов в приеме в СХ по идеологическим мотивам. «Антисоветчины не приносили» — хорошая понимая, что требуется для того, чтобы стать «советским художником».

По оценке Крестовского, в эпоху социализма, конечно, действовал сильный идеологический пресс. Однако существовали ниши, куда давление не доходило. «Я пишу белые ночи — попробуйте наказать». Искусство существования в этих условиях заключалось в создании

членом СХ автоматически становился членом ХФ, сразу обеспечивало гарантированный заработок. Получ-

вестными мне работами французских импрессионистов: К. Моне, Сислея, Писсаро и Ренуара. Интересна была реакция на них некоторых моих товарищей-соучеников по Академии. Они с недоумением смотрели на все это так, как, очевидно, 80 лет тому назад взирали и негодовали, глядя на эти же самые холсты, парижане эпохи Золя и Мопассана. Чудно!

Примерно в то же время или годом позже в Русском музее открылась огромная выставка также находившегося в тени крупнейшего нашего мастера Сергея Герасимова и тут же – практически одновременно с ней – небольшая, но крайне интересная для меня экспозиция одного из столпов «Бубнового валета» – Ильи Машкова. Впечатление последняя произвела на меня очень сильное, хотя совершенной неожиданностью не стала. Дело в том, что мой учитель, сдержаный и молчаливый Михаил Павлович Бобышев, несколько раз водил нас по залам Русского музея и раньше (что, очевидно, с точки зрения руководства Академии было нежелательно), и я там видел все – от Врубеля до Кандинского и Малевича. Старик Бобышев знал, что делал. Он никак особенно не комментировал эти вещи, а просто давал нам возможность смотреть их, знать и, естественно, делать соответствующие выводы. А где-то вскоре после этого открылась в залах Академии огромная выставка Петра Кончаловского – и ранние, дореволюционные, и последние работы мастера. Позже, во второй половине 50-х годов, из запомнившихся мне прошли выставки Осмеркина, Гринберга, Русакова и, наконец, большая выставка работ Пакулина. Лучшей у него оказалась блокадная серия этюдов, написанных непосредственно на улицах Ленинграда...

К тому времени я, уже окончивший институт, сосредоточил все свое внимание на писании с натуры городских пейзажей, а упомянутые

мною мастера, в особенности три последних, виртуозно писали город. Ну и, разумеется, я очень многому старался у них научиться, то есть принять факел их эстафеты. В это же время в Эрмитаже коллекция мастеров новейших течений французской живописи все увеличивалась и разрасталась: за импрессионистами открылись залы Сезанна, Ван Гога, Гогена да и всех остальных – Эрмитаж обнародовал все, чем располагала наша страна. Тогда именно здесь была сосредоточена эта несравненная, одна из лучших в мире коллекция. Дело в том, что когда был ликвидирован Московский музей изобразительного искусства им. Пушкина, превратившийся в Музей подарков И. В. Сталину, Эрмитаж принял на хранение всю его коллекцию. И вот тогда перед отправкой в Москву и была развернута эта выставка. Зрелище было грандиозным.

Но еще до того в Эрмитаже прошла выставка, памятная для меня: экспонировался Марке – вся наша коллекция и большая коллекция, присланная из Франции. Не могу не сказать о ней особо.

Марке я всегда очень любил, и эта любовь осталась со мной навсегда. Но, несмотря на мое пристрастие, я старался никогда ему не подражать, хотя учился у него очень многому. Марке, в свое время приезжавший в Ленинград, оказал несомненное влияние на ряд первоклассных ленинградских пейзажистов – как живописцев, так и графиков (впрочем, тогда художники не делились на графиков и живописцев). Я же, изучая Марке, не менее пристальноглядывался в работы ленинградских пейзажистов 30-х годов, чьи выставки проходили в то же время.

Марке – удивительный художник. В своих парижских пейзажах раннего периода он сумел достичь предельного обобщения и лапидарности и при этом (это и есть его загадка, или,

если угодно, чудо) не только не потерял, а, наоборот, приобрел абсолютную трепетность и непосредственность восприятия. Он, словно ребенок, как бы открывал для себя увиденный мир заново, фиксируя только то, что составляет силу первого и самого верного впечатления. И вот, очевидно, поэтому неприрученная, а вернее, отчужденная всем предшествующим опытом нашего искусства публика не поняла его. Часто можно было услышать что-то вроде: так, мол, и мой Петя или Миша нарисует, и как-то, не сдержавшись, я сказал, что-де вам следует серьезно обратить внимание на нашего Петя – его может ожидать мировая известность. В ответ услышал, что «вы, гражданин, должно быть, эстетствующий космополит». На том и разошлись...

Интересно, что лучший Марке – это ранний Марке. Его поздние работы, писанные в 20-е и 30-е годы, что-то утратили, стали многословны и даже как-то дробны, хотя и среди них нет-нет, да и попадались первоклассные морские пейзажи. И только напоследок мастер снова вернулся к своим истокам и создал чудесные вещи. На этой выставке был и поздний Марке – «вид на новый мост». Этот большой по сравнению с другими его вещами холст, написанный в ненастный зимний день, был прекрасен. Он напоминал и не уступал многим открытиям Марке раннего периода. Каждый раз, уходя с его выставки (а я многажды посетил ее), я все больше приходил к убеждению, что о художнике следует судить по его высшим достижениям и лучшим периодам, а не наоборот, потому что достичь совершенства в собственной работе – дело нелегкое и удержать свою высоту удается далеко не всем.

Ярослав Крестовский
28 января – 1 марта 1983 г.

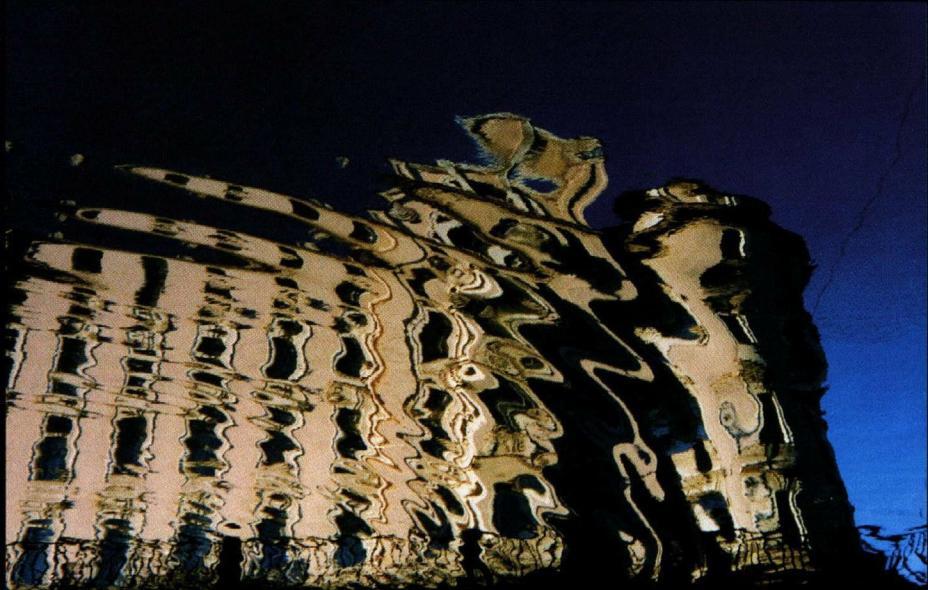
тавки до их открытия. Иногда возникали конфликтные ситуации. Художник А. Кабачек выставил картину, на которой изобразил сцену раскуривания. Представитель горкома КПСС настаивал на снятии картины, однако выставком и председатель ЛОСХ Б. Угров запретовали и снимать отказались. Угров будто бы даже сказал: «Вы хотите реализма, а когда его вам дают, не берете». В итоге горком настаивал в Министерство культуры, оттуда прибыл некий «товарищ Александров» и от имени министерства приказал картины убрать. Убрали, доказав тем самым, что СХ был всего лишь управлением в системе Минкультуры, а художники – служащими этого управления.

Непосредственного влияния КГБ на жизнь СХ и ХФ Крестовский не наблюдал. Это показалось мне крайне удивительным, поскольку в жизни Союза писателей (Ле-

онидейцев – эльпини, цране и нацатре, и снимает отражения жизни, как самую 100-процентную жизнь – жизнь петербургских луж. Сегодня мы публикуем его обращение к нам и Петербургу – сколь некогда, по словам самого Вилли, им не принимаемому, столь теперь любимому.

¹ Именно эта позиция была неоднократно подтверждена Н. Хрущевым. «Сильное впечатление произвело на меня зимний лес накануне Нового года, так он был прекрасен. <...> Я сказал моим спутникам: вы посмотрите на эти ели, на их убранство, на эти снежинки, которые играли и блестели в солнечных лучах, как это удивительно красиво! А вот модернисты, абстракционисты хотят эти ели вверх корнями рисовать и говорят, что это новое, прогрессивное в искусстве. невозможно, чтобы такое искусство когда-нибудь могло получить признание нормальных людей, чтобы люди были лишены возможности любоваться живописными картинами природы, воспроизведенными в творениях художников, украшающими залы наших клубов, домов культуры, жилищ. <...> Недавно художник Альтионова выступил со статьей в «Правде», в которой выражал свое непримиримое отношение к абстракционистскому искусству. Абстракционисты и их покровители обругали эту статью за то, что будто бы она посвящена консервативному направлению в искусстве. И живопись тов. Альтионова третируется этими людьми, как «натуралистическая» (Высокая идеиность и художественное мастерство – великая сила советской литературы и искусства: Речь товарища Н. С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года // Новый мир. 1963. № 3. С. 22–23).

Письма, а вернее, послания Вилли Мельникова-Сторквица из Москвы к нам в «Новый мир искусства» – не поддаются компьютерному набору, так как выдуманный им самим язык не значится ни в одной из компьютерных программ. Он пишет верлибры, используя десятки иностранных языков, включая древние языки центрально-американских индейцев – эльпини, цране и нацатре, и снимает отражения жизни, как самую 100-процентную жизнь – жизнь петербургских луж. Сегодня мы публикуем его обращение к нам и Петербургу – сколь некогда, по словам самого Вилли, им не принимаемому, столь теперь любимому.

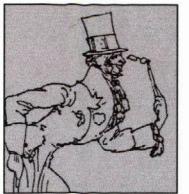


Возьму с собой
белые ноты ~
в московую твою,
на чёрный день...



Фонтанку в бродски перейду,
Мандельштаможу проскочив.
Стих в обличковочном бреду
мимо-реальныи лик-тайв,
где львеет фикностраныи сфинкс
и Спасом высвящен кацал,
и Симеон апокри' thinks:
на Чёрной речке~бел причал.

Текст и фотографии Вилли Мельникова-Сторквица



ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО ПРОМОУТЕРУ



Ю. Шиллер. Две спинки. Б., пастель

и т. п. ничего о нем не знают, лишь подстегивает интерес. Затем на какой-то артистической туловище тебе показывают — вон тот, волосатый, со стаканом, в дальнем углу — это и есть тот самый Х. Медленно перемещаясь среди глядящей публики, разглядываешь Х с разных сторон. Анфас, в профиль, с затылка. Улыбка, жест — все это накапливается в твоем черепном «винчестере».

Наконец, вас знакомят, и ты понимаешь, что его способ коммуникации с миром — цвет и линия. Связно объяснять, что и почему он делает, Х не в состоянии. Есть такое простое наблюдение — если Х умеет красочно, фундаментально, с привлечением философских цитат объяснять свое искусство и свою идею — он художник так себе. Все его искусство уходит в паровозный свисток. (Правда, бывают и исключения, правило подтверждающие.) А вот если он косноязычно плетет какую-то шамансскую невнятницу, будучи при этом трезвым, — стоит повнимательнее прислушаться и присмотреться к творчеству потенциального гения.

Очень часто интерес вырастает из общего впечатления и интуитивных сигналов собственного организма, когда ты понимаешь — да, это мой человек.

Еще не видя ничего глазами, понимаешь, что тебе нравится искусство данного художника. Оно просто не может быть безликим и пресным, ибо питается той духовной субстанцией, что в кодированном виде была тебе передана энергетически. Стоит ли после этого удивляться, что ты влюбляешься в искусство своего персонажа. Это очень важно — полюбить искусство, которое ты хочешь открыть для других.

Далее следует серьезно заняться тем, что называется «паблик рилейшнс» — (или пи-ар): пристраивать статьи в прессе, охмурять барышни с телевидения, распускать слухи, сделать несколько хороших постановочных фотографий, придумать скандал, процитировать высказывание известного лица об искусстве вашего подшефного, создать философию вашей креатуры. Немногие занимаются этим бескорыстно — что ж, это тяжкий труд и штучная работа.

Хорошо, если удастся продать пару-тройку картин знаменитостям, банку, крупной компании — это стимулирует. Не надо стесняться агрессивной рекламы — много ее не бывает, особенно вначале. «Раскрутить» художника так же непросто, как сделать политику. Искусство имиджмейкера, модератора, промоутера, креативного продюсера здесь выходит на первый план. Картины вашего протеже полюбят и купят, а сначала надо, чтобы стричь затем купоны на арт-рынке — хотя материальный аспект здесь совершенно уместен.

Слова «промоция», как и «дистрибуция», еще недавно резали слух. Перефразем термин «ргототоп» как «продвижение на рынке». Как это должно происходить? Могу опираться только на собственный опыт.

Сначала ты встречаешь своего художника. Не обязательно лично. Вдруг однажды в какой-нибудь скромной галерее, на стене у друзей, в журнале — да где угодно! — ты видишь картинку и понимаешь: это твой каррас. (Тех, кому неизвестно это слово, отсылаю к Курту Воннегуту). Ты начинаешь высматривать, кто такой (такая), где живет, сколько лет... То, что матерые арт-дилеры, масс-медиа

картина — это всего лишь холст, покрытый краской. Будучи воспроизведенной в каталоге, рядом с портретом автора и его коротеньким «профилем», она становится произведением искусства, фактом социальной и рыночной жизни. Теперь картину можно спокойно сжечь, а художника отравить — его имя уже попало в обойму исторического процесса, память компьютеров и публики. В родильном доме на Канонерском уже закричала малышка, которая защитит диссертацию по его творчеству.

Итак, рынок произведения искусства определяется волевыми усилиями личности, харизмой промоутеров, их энергией, чутью, вкусом.

И еще: Х непременно должен быть сексуальным, и не важно, на какой пол направлена эта сексуальность — противоположный, или тот же самый, или на себя самого, либо еще на что-нибудь. Живопись обязана нести в себе заряды сексуальной энергии, передавая их зрителю — иначе это обои или интерьерный дизайн. Итожа сказанное, формула успеха проста: талант + харизма + промоция.

Скромно добавлю, что все вышеизложенное подтверждено моим небезуспешным опытом. Поделюсь частностями.

В 1990 году неведомо как я оказался в Кухонном коридоре Аничкова дворца на выставке работ душевнобольных «Исцеляющая живопись». Среди полотен парапоидально-шизофренического плана выделялись работы некоего Юрия Шиллера, которые смотрелись материализовавшимися снами, грезами наяву. Пространства его работ занимали тягучие сладострастные женщины, груди которых были похожи на спелые бананы. Гибкие, обольстительные сирены, по-кошачьи выгнувшие свои спинки, на полосатых подушках. Изумрудные глаза, влажные рты, струящиеся волосы, рыжие лобки.

«Шиллеровы женщины приковывают внимание немедленно, — говорил автору этих строк на вернисаже арт-дилер из Калифорнии. — По ним невозможно скользнуть взглядом равнодушно, мысленно отмечая лишь длину ног, объем груди и цвет помады. Их поглощаешь со вкусом, как икону неизвестной религии, скатываясь позвоночным желобом в уютное плоскогорье крестца, откуда тайная тропа меж ягодиц ведет в заветные пещеры».

Сегодня полотна Шиллера украшают гостиные Амстердама, Стокгольма и Лондона. Они тешат глаз публики в Анн-Арборе и Риме. Они попали в коллекцию американского консула Ин-ми Госнелл и первого заместителя председателя Госкино Александра Голутвы, их приобретают новые русские и старые российские интеллектуалы.

Очень точно сказала о картинах Юрия Шиллера великая французская актриса Жанна Моро: «Его полотна — как свечи, они источают какой-то мистический ласкающий, манивший свет. Я бы сравнила это с радиацией, которая не разрушает организм, а питает его животворной тонизирующей энергией...»

Александр Поздняков,
arbiter eglanterium

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРИТИКА



«Шляпные игры» бразильца Тунги. Документа X

В воспоминаниях Лидии Чуковской есть характерный эпизод. Анна Ахматова, которой не понравился роман «Доктор Живаго», отметила «жестоко-трудное положение» собратьев по перу: объективная критика романа Пастернака была невозможна, критическая оценка в условиях обрушившихся на него гонений могла обернуться подлостью. В равной степени трудное положение было и у тех, кто хотел разобраться в художественном методе любимцев партии и всего советского народа. Статья Марии Чегодаевой об Илье Глазунове, написанная в 1979 году, опубликованная лишь в 1989-м, десять лет существовала в самиздатовском варианте. Случай беспрецедентный для искусствоведческой работы! В общем, в советские годы критики как искусства рассуждать, судить, давать аргументированную оценку почти не существовало. Она покоялась на прочном идеологическом фундаменте, определяясь постановлениями ЦК и высказываниями партийных лидеров, так что разбор передко превращался в дифирамб, а суждение — в судилище. К тому времени как имена Абрама Эфроса и Николая Пунина окончательно стали историей, неблагополучие советской художественной критики стало очевидным. В 1970-е—1980-е годы страницы газет и журналов заполнили статьи о месте, роли и задачах критики. «Ответственность критика», «Художественная критика без методологии», «Черное или белое?» — острота дискуссии опутана по одним заголовкам. Казалось бы, с наступлением постсоветской эпохи ситуация должна была измениться. Медленное угасание журналов «Искусство» и «Художник» — прибежища критиков старой школы, связанных многолетней традицией общих слов, амбивалентных суждений и эзопова языка; ярко заявившая о себе «многопартийность» в искусстве — все обещало рождение спроса на новую критику.

Однако пережитки прошлого оказались на удивление живучи, и критик по-прежнему ощущает себя в положении «жестоко-трудном». Арт-критик сегодня хитроумен и осторожен как мышонок Джерри, умудряющийся стянуть заветный кусок сыра из мышеловки, не повредив даже хвоста, и одновременно избежать когтистых лап коварного кота Тома. «О живых не пишу», — категорически заявляют искусствоведы, то ли боясь поранить печатным словом нежную душу художника и подо-

рвать его материальное положение, то ли опасаясь испортить отношения с галереей или конкретным куратором, то ли страшась ошибиться в оценке. Старая музейная истина «хороший художник — мертвый художник» облегчает поиск информации и избавляет от необходимости оригинальных высказываний. Наметился очевидный уход в «ретроспективную критику», обзоры музейных выставок и художественных аукционов почти полностью вытеснили материалы, продиктованные живым интересом к современному искусству. «Ретроспективная» критика не предполагает особой новизны и оригинальности в подходе. Бессмысленно на газетной полосе в сотый раз объяснять величие Рембрандта. В центре внимания рецензента неизбежно оказываются концепция, вопросы экспозиции, этикетаж, а подача материала непременно включает упражнения в красоте слога.

«Мир Петербурга», 1997, № 1(7). Перенос блестящей лекторской манеры Ивана Чечота на страницы периодики слегка озадачивает. Изыщная риторика «петербургского эстета» заслоняет самый смысл статьи. Непосвященным так и остается непонятно, чем же не угодила любезнейшему Ивану Дмитриевичу выставка Мондриана в Эрмитаже: тем, что развернута неподалеку от Пазырыкских памятников, или же отсутствием интриги, игры со зрителем. Автор явно лукавит, задавая вопрос: «неужели мы и публика не знали, кто такой Мондриан, и жаждали с ним «познакомиться»?..» Мондриан впервые был показан в Эрмитаже, а наш зритель еще не стал заседателем Бобура и Метрополитена. Упоминение «индивидуальным» стилем характерно для большинства современных критиков. Московским обозревателям свойственно также увлечение остротами сомнительного вкуса. Так, князь Г. Гагарин характеризуется М. Каменским как художник «с острой формой демографического креативизма» и «предшественник первого космонавта» (интересно, в чем? — **Ю. З.**) («Коммерсант-daily».—1998. — 14 марта)...

Появление многочисленных новых органов печати дает возможность реализовать овладевшее многими желание высказаться. Но если рассуждать о квантовой механике неспециалисты пока не рискуют, то поговорить об искусстве — пожалуйста!

Вот обозреватель «Смены» безапелляционно заявляет: «абсолютным лидером по части веселости атмосферы была галерея эротического искусства «Ева», квартировавшая в знаменитом артистическом подвалчике «Бродячая собака» (тот самый, куда на рубеже веков захаживали выпить пива Маяковский, Мандельштам и Гумилев)». Не знаю, был ли любителем пива Гумилев, не знаю также, случалось ли ему проводить время за кружечкой «холодненького» с Мандельштамом и Маяковским. Совершенно точно знаю одно — галерея «Ева» еще недавно находилась на чердаке, под крышей того самого дома, где в 1911 году открылось кафе «Бродячая собака». В том же обзоре, подписанном Дмитрием Жвания, упомянуты «галереи, квартирующие в знаменитых скверах на Пушкинской, 10» («Смена».—1997.—19 ноября). О чём это?

Образец путаницы в этом смысле — обозреватель «Пульса» Лев Лурье. В нескольких номерах газеты он усиленно рекламировал выставку «Бисер и стеклярус», которая... так и не была открыта в Эрмитаже. Затем убеждал народ не пропустить «вееры, Пэнна и Матисса в Эрмитаже». Интереснейшая выставка вееров тем временем ждала посетителей в Российском этнографическом музее. Кстати, кажется, никто из обозревателей не вспомнил, что очень похожая экспозиция уже была открыта в том же самом музее всего несколько лет назад. Имя знаменитого американского фотографа Ирвинга Пэна в «Пульсе» воспроизведено в трех разных вариантах написания. Еще больше повезло одному из столпов абстрактного экспрессионизма Роберту Раушенбергу, который превратился у Лурье в

КАМДАНИЕ ТО КАРТИНЕ

Раушенбаха, видимо, из уважения к известному московскому академику. Художник Олег Янушевский, «ректор Петербургского института перформанса», как он себя называет, хозяин мастерской на Васильевском острове, назван в том же автора «московскимaktionистом, поэтом и куратором». «Одигитрия», по мнению Лурье, означает «творящая чудеса». Искусствоведы же по старинке переводят это слово как «путеводительница», а «чудотворность» иконы вообще не связывают с иконографическим типом. Отличная выставка «Музей художественной культуры», открытая в Мраморном дворце к юбилею Русского музея, трактуется обозревателем как «подвиг заведующего отделом новейших течений Русского музея Александра Боровского». Чудесно, но, будучи безусловным авторитетом в области современного искусства, Боровский вряд ли нуждается в том, чтобы ему приписывали чужие заслуги. Внесем ясность. Сама идея выставки была предложена виднейшим специалистом по русскому авангарду покойным Евгением Ковтуном, а ее куратором стала Ирина Карасик.. Боровскому вообще везет. Москвич Андрей Ковалев, обычно стремящийся к точности, не задумываясь, приписал ему честь организации «Музея Людвига» в том же Мраморном дворце. Восстановим истину и здесь: коллекция Петера Людвига оказалась в Русском музее благодаря усилиям заместителя директора по науке Евгении Петровой.. Примеры можно было бы множить и множить. Невелика заслуга — «ловить» коллег на неточностях и ошибках. Но если критик не считает нужным точно излагать факты, можно ли доверять его интерпретациям?

Вопрос не праздный. Для «Благовещенья» Ван Эйка (выставка в Эрмитаже) Лев Лурье не находит более точного определения, чем «работа уровня «Моны Лизы» и «Сикстинской мадонны». Но в отношении бесспорных chef-d'oeuvre'ов существует неумолимый закон «a=a» — шедевр, чтобы быть таким, должен равняться только самому себе. Сочная статья Лурье о Русском музее в «Новом мире искусства» (1998, № 2) пестрит произвольными интерпретациями на каждом шагу. Специалисты вряд ли согласятся с его характеристикой 1890-х годов. В то время общественный вкус сосредоточился, скорее, на так называемом «салоне» и позднем академизме; кумирами столичной публики были вовсе не В. Перов или В. Суриков, а Г. Семирadский и К. Маковский со своими «русалками» и румяными красавицами. Сомнения вызывает и тезис о зачислении мирикискусниками всего русского искусства XVIII века в разряд «скурильного». Александр Бенуа, введя это слово в дружеский обиход, подразумевал под ним нечто смешное, «с оттенком непристойности», что вряд ли подходит для портретов Д. Левицкого, Ф. Рокотова или Ф. Шубина. «Скурильницей» скорее можно назвать эrotические фантазии К. Сомова или Л. Бакста.

«Самым авторитетным арт-критиком России» назвал Лев Лурье Аркадия Ипполитова. Конечно, у нас до сих пор не появилось критиков уровня Джона Рассела, Грейс Глок или Майкла Киннельмана, обозревателей «Нью-Йорк таймс», одним словом создающих и разрушающих репутации. Однако москвичи Виктор Мизиано, Екатерина Деготь и Елена Петровская, к которым я отношусь с куда меньшей симпатией, чем к начитанному и владеющему иностранными языками Аркадию Ипполитову, могут претендовать на тот же титул по той простой причине, что пытаются осмысливать нынешнее состояние российского искусства, реально участвуют в современном художественном процессе. Занятно, что и тут обсуждается персона, речь идет о кураторстве, музейных проектах, рецензиях в «Пинакотеке». «Но где сама критика?» — вопрос Анатолия Кантора, прозвучавший в 1990 году, так и не получил до сих пор ответа.

Юрис Зоде

Петербургский международный аэропорт, по словам иностранцев, самый негостепримный в мире. Несчастный приезжий, если только его не встречают местные туристические операторы или друзья, может просто сгинуть в Пулкове, застрять здесь навсегда, превратиться в бомжа. Никто не говорит ни на одном иностранном языке, нет планов города, невозможно заказать номер в гостинице, обед в ресторане; таксисты требуют несуразный бакшиш. Представим себе, однако, что приезжего встречает некто, но не для того, чтобы объяснить ему в «Астории» и «Белла Леоне» дорого вато, а вот «Советская» и «Немо» — по деньгам; Музей хлеба посещать не обязательно, но в Петропавловку лучше заглянуть. Нет, нежданый помощник говорит о метафизике петербургских пространств, мистическом эхе пророчества царицы Авдотьи, пелектике идей Владимира Соловьева и Александра Блока. Бедный невыспавшийся голодный чужестранец навсегда проглянет Северную Пальмиру и детям своим закажет пе появляться в делте Невы.

Между тем посетитель петербургских художественных галерей оказывается точно в таком же положении. Ну конечно, знаток живописи, эдакий гурман, помнящий наизусть развеску залов МОМА, любитель Ротко, регулярный гость Венецианской биеннале, оценит и национальную составляющую живописи Богомолова, и цитатность Белкина, и скромную традиционность Галюты. Что-то он купит, чье-то имя запомнит, к кому-то зайдет в мастерскую.

Но средний посетитель — мужчина лет тридцати пяти в кашемировом пальто с кредитной карточкой и желанием купить непоплыпый подарок директору дружественной компании — как быть ему? Увидев живопись, скажем, Сергея Владимирова в галерее С.П.А.С., он не сообразит — перед ним эхо эха: Климт — Сомов — Шемякин — Владимиров. А из текста буклета старшего научного сотрудника Русского музея С. Жаворонковой обладатель кашемира почерпнет следующее: «В произведениях «художника» мы видим разрушение уклада крестьянского хозяйства и надежду на обновление жизни, гармоническое соотношение человека и города и дисгармонию зверей в городе, мечту о полете над миром и крушение надежд». Да будь наш мужчина даже выпускником Марбурга и почитателем Вельфлина — он бы в жизни ничего не понял. Что за «дисгармония зверей в городе»? Черт его знает.

Искусствовед Жаворонкова не исключение, ее поэтика — общее место. Чем темнее — тем лучше, таков принцип аннотаций к выставке. Из буклетиков, сопровождающих галерейные экспозиции, вы почти никогда не поймете, в каком стилистическом направлении работает тот или иной художник, как его творчество вписано в мировой и национальный художественный контекст, сколько стоят его работы и где они продавались прежде. Сообщается что-нибудь вроде: «Метафора блуждания по времени... вот что такое для меня живопись Елены Гриценко или «Спокойно раздумье и нежен сон в произведениях Савиновой, дарящих зрителю чувство безмятежной гармонии с мирозданием».

В прозе наших арт-критиков поэтика «Родной речи» («рассказ по картинкам») сочетается с желанием употребить максимальное количество «ученых» слов. Хуже с орфографией и со-

гласованием членов предложения: «И вот уже перед нашим мысленным взором возникают белые новгородские церкви и звучит шум знаменитого новгородского вече, таровиные купцы подставляют свежему ветру на Волхове паруса тяжелых ладей. Да мало ли еще какие образы забрежжут в нашем просвещенном уме...» Живопись Бориса Шаповалова, представленная на этой выставке, — не знаковая, читаема внутренним переживанием как художника, так и зрителя, перемещающая телесное переживание, ненароком, в «Индию духа»...

Эти тексты по поэтике близки рассказам Михаила Зощенко, лирический сказовый герой которого недавно перебрался в Питер, но пытается выглядеть природным горожанином. «Такой неожиданный полимпесст являет оригинальную и островерную формулу связи времен...». «Кое-где Игорь вносит провокацию предметности, усиливая напоминания и вмешиваясь в игру».

Временами стилистика буклетов отдает темными пророчествами пифий, камланием шаманов, «говорением на языках» хлыстовских радений. Картины вводят искусствоведа в транс, и он неизвестно импровизирует, обнажая свое подсознание. Психоаналитик легко обнаружил бы в мутном вареве этого бреда какие-то элементы поп-Дерриды, теософии из вторых рук, советских учебников по эстетике и марксистско-ленинской философии... «Рожденные художником образы главного ощущения — ощущения космического бытия, художественности бытия, образности мирового порядка, вне хаоса вечного (по сравнению с протяженностью человеческой жизни) звездного, планетного времени — знаки»; «Таинство причастности к знанию о лучших местах пребывания в этом мире художник раннего Северного Возрождения делил с соседом-горожанином, наделяя его своим произведением — картиной, хранищей в себе легендарные вселенские ландшафты»; «Зритель застывает пораженным. У него есть уникальная возможность увидеть безграничное, смотреть всем сердцем, душой, всем дыханием, охватить глазами дали и простирающиеся угадываемые им пространства, пронестись мыслью-взглядом вперед, уловить вон то далекое отсюда и мысленно приблизить его или самому поглотить этот простор-волю». Так прорицала Манефа в «На всякого мудреца довольно простоты» Александра Островского: «Пошла шабала и пришла шабала».

Существует, однако, и другой жанр — описание художника как хорошего, выдающегося, особенного человека. Раз человек хороший (яркий, мудрый, и т. п.), значит — и картинки неплохие. Вот, например, статья о художнике Белле Матвеевой, так сказать, зарисовка. «Когда Белла работает, дом ее сравним с мастерской Леонардо да Винчи — в нем холодно и

одиноко... Куда бы не лежал Беллин путь, «в народ», «к новым russkим», «в гей-клуб» — никуда не боязно отправиться с ней». Непонятно — почему только три пути? Можно ведь направиться, скажем, в богему, к инженерно-технической интеллигенции или податься, скажем, в феминистки. Статья о художнице написана для потенциальных покупателей — журналь, в котором она напечатана, распространяется среди русских, живущих на Лазурном берегу. Но о том, что, собственно, она за художник — ни слова. А им хоть и не боязно отправляться с Беллой — хоть в народ, хоть в гей-клуб, но все же хотелось бы, наверное, узнать, что за товар и сколько стоит.

К буклетикам обычно приложена «иконография». Но список выставок, где экспонировались работы художника, ничего не говорит зрителю. Что значит «картины находятся в частных собраниях Франции»?

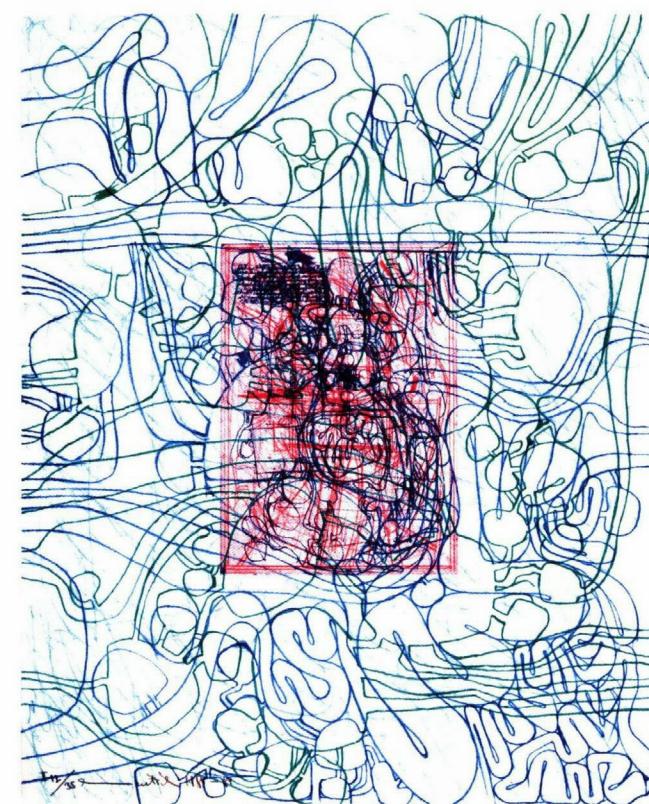
Украшают ли они собой комнату второсортного отеля или спальню президента «Рено»? Престижно ли было участвовать в выставке в Ист-Гринхеде в 1990 году? Важно ли, что картину купил, скажем, музей в Белгороде или Лаппиенранте?

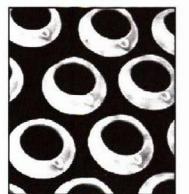
В запредельно низком уровне нашего прикладного искусстваведения есть какая-то загадка. Можно предположить, что дело в образовании: действительно, искусствоведческие кафедры истфака и Академии переживают не лучшие времена. Но и Екатерина Андреева, и Александр Боровский, и Аркадий Ипполитов, и Юлия Хопта, и Борис Кириков, и Кира Долинина, и Сергей Даниэль приехали к нам не из Сорбонны и не из Гарварда. И их учили специалисты по социалистическому реализму, проверенные члены факультетских парткомов. Но пишут они по меньшей меренятно и профессионально.

С другой стороны, аннотации к кинофестивалям, газетные рецензии на драматические или балетные премьеры, отклики на книжные новинки в Петербурге не бывают столь постыдно непрофессиональными, как на вернисажи или выставки. Но театролов, киноведов, филологов обучали тоже не титаны Возрождения. Может быть, дело в том, что рецензии на Күннера и Константина писают специалисты по Хаксли и Блоку, а на Мамина и Скорсезе — знатоки Эйзенштейна и Года? И если творчество Веры Мыльниковой или Сергея Бугаева станет предметом рассмотрения людей, профессионально занимающихся, скажем, Грезом или Экстером, то возможно, со временем и буклеты к галерейным выставкам можно будет хотя бы просто понять?

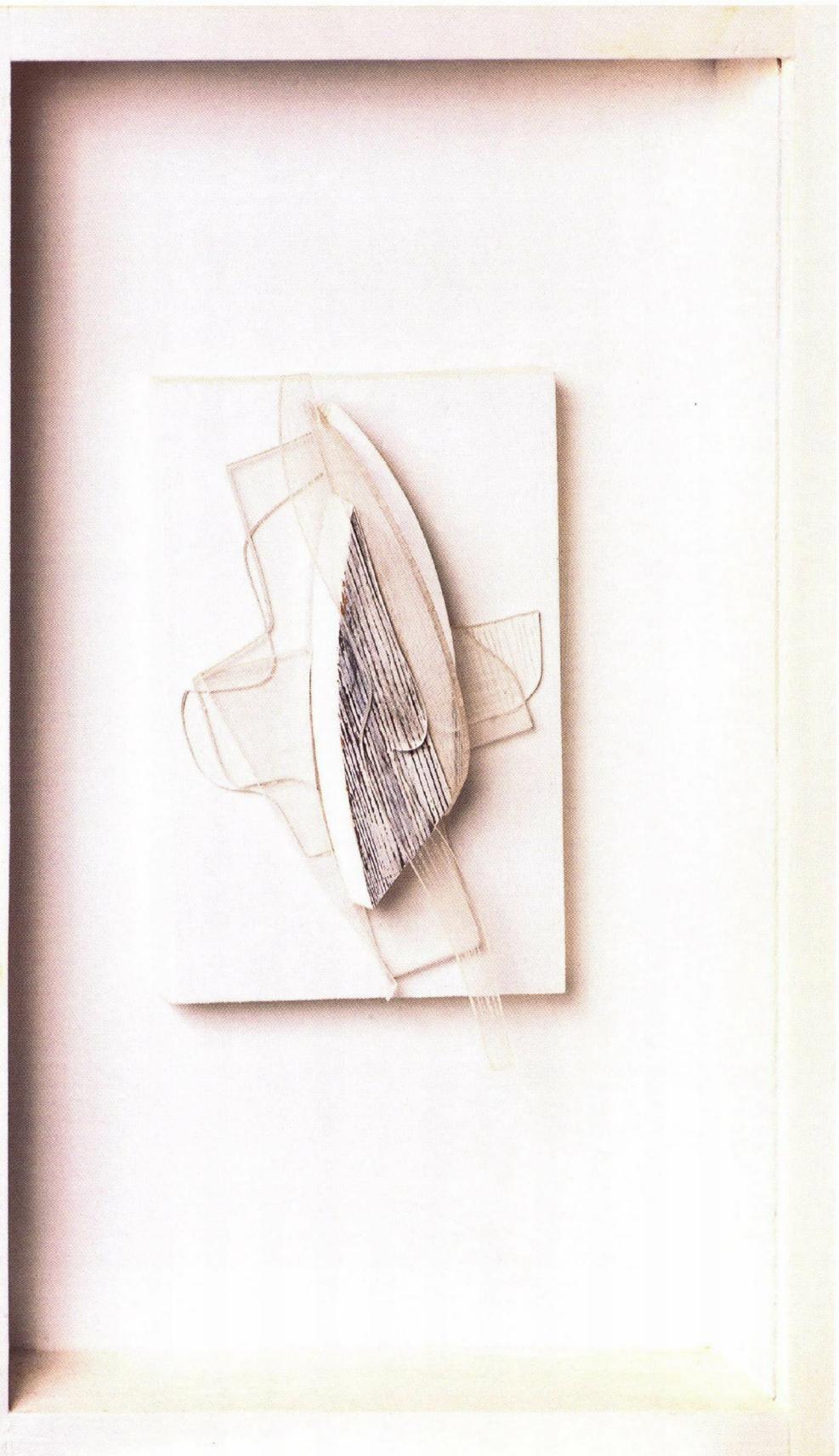
А мы еще жалуемся, что в городе нет рынка современного искусства. Как ему быть?

Лев Лурье





ТЫСЯЧА ПРИГЛАШЕНИЙ НА ЧАШКУ ЧАЯ



Фильтрация белого шума I. 1995

ФИЛЬТРАЦИЯ БЕЛОГО ШУМА

— Вы само совершенство?

— Не совсем. Мы одни из путей к нему, но, пожалуй, один из наиболее реальных.

Из разговора с Иваном Говорковым и Еленой Губановой

Изысканность чайных церемоний, строгая сценография ожившего кукольного дома, ритмическая утонченность взлетающих и падающих ресниц, упорядоченная графика жестов и звенящая музыка фарфора — все это не для нас. Все это там, где вчера, сегодня и завтра лишь иллюстрации к детским книжкам, отражения снов, зазеркальные мечты, которые так и не реализовались. Мы проще, естественней и материальней. «Эстетика питерской остойчивой натуры, сортирных стен... и дух дезодоранта» (Н. Кононов), как предполагается, пропитали и наше сознание. Тысяча приглашений на чай? Неплохо для начала разговора, и все же... Ужель не может быть иных эстетических утех — не связанных с рутиной отечественного пост-авангарда?

Елена Губанова и Иван Говорков. Мастерская двух петербургских художников завалена и заставлена какими-то странными предметами с символической восьмеркой металлической ленты, чуть покачивающейся под потолком.

— Эпоха великих географических открытий в творчестве закончилась, — говорит Иван. — Сейчас нет авангарда, нет претензии на открытие, есть лишь позиция, точка в общем потоке, где неотчетливы понятия верха и низа, центра и края. Внутреннее содержание нашего творчества и взгляды на него не нуждаются в «табели о рангах». Следовательно, снимается проблема эпигонства и вторичности. Остается лишь более или менее талантливое истолкование уникальности твоей работы — вот тут и нужен хороший искусствовед.

— Попытаемся обойтись без птичьего языка. Итак, что же выберем для начала? «Лабиринт любви» или «Малую печать»? Большой терракотово-охристый прямоугольник холста или кобально-красную расписанную деревянную плаху?

— Здесь нет различий ни в реализации, ни в стиле, ни в идеи. Это типичный «абстракционизм с натуры», лишь одна из граней ленты Мебиуса. Все это — знаки отражений.

— Если говорить точнее, — вступает Елена, — то для нас это формулы, очищенные от деталей реального мира, но бесконечно повторяющиеся в его многообразии и сохраняющие цветной от-

свет этого мира и мягкость отпечатка. (Позиция близкая моему сердцу. Вспоминается крамольная книга Р. Городи «Реализм без берегов». — А. А.)

«Академический реализм» — изначальная их «школа», со всеми тяготами штудийной работы над рисунком, живописью и композицией. И что самое главное — с наработанным желанием «впитывать», а затем и потребностью реализовать эту впитанность в понятиях смысла и содержания. Отказываясь от формально-пространственного иллюзионизма, они по воспитанию свое му и по природе не в силах порвать узел единства формы и содержания, тяготея к их чистым канонам, где содержание есть смысл, но не изобразительный аналог литературы, а форма — лишь другая сторона ленты Мебиуса. Иван определяет эту схему как «благороденный догматизм». Вероятно, все предшествующие художественные догмы следует считать слегка неотесанными.

Отказ от многословной дидактики кондового реализма не был для них разрывом или предательством высоких идеалов. Реалистическая школа, одна из любимых аллегорий Говоркова, — это те два ведра холодной колодезной воды, которые, обливаясь потом, ты тащишь через всю деревню к родному дому. Сто, двести, триста метров... Мыши затекли, тонкие металлические ручки режут ладони. Вот уже и калитка. Нельзя расплескать ни капли. Еще несколько шагов — и... крыльца. Ты осторожно ставишь ведра и поднимаешь руки. Какая легкость, свобода! Да и все, что ты принял, оно с тобой.

— Итак, руки освободились. Не две, а четыре. В чем же кардинальная разница между этапом ушедшим и новым?

— Изобразительность и содержание строятся на ощущениях той внематериальной, нетварной энергии, которая пронизывает весь наш мир. Изменилось само содержание этих понятий. Важно было понять, что смена стилей в изобразительном искусстве, все его формы, проблемы, пространство и время, да и вся жизнь есть лишь ожидаемые свойства ленты Мебиуса (которая, как известно, бесконечна) в ее постоянном движении. Отсюда и переход к ассоциативной связи с предметным миром, сменившей в нашей работе примитивную узнаваемость.

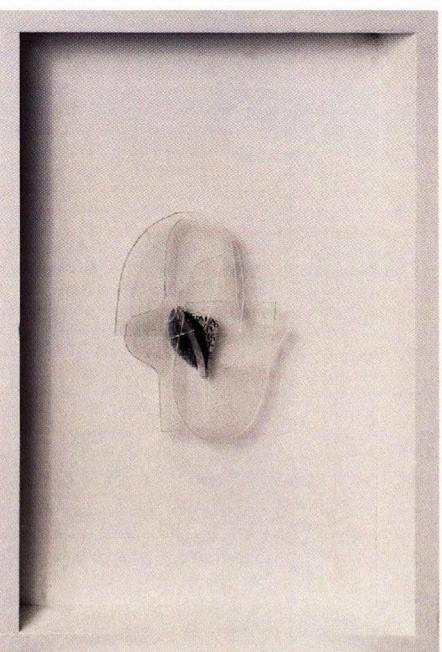
— Таким образом, и «Лабиринт», и «Печать», и «Двенадцать апостолов» — лишь отражения, вызывающие у нас те или иные ассоциации, в зависимости от нашей культуры, эмоциональности, настроения...

— В определенной степени, но все же в материальной форме, — замечает Елена.

— Все наши беспредметные работы лишены «анекдота рассказа». Мы лишь старались сохранить в них архетипическую память материала, одушевить умозрительную идею чувственностью окружающего мира через фактуру, материал и цвет, то есть выразить идею и образ предмета, а не создавать его копию.

Попытка поймать неуловимое. Ощутить отблески запредельного мира. «И вот называют его формой без форм, образом без существа» — гласит Дао Де Цзин. «Все присутствует в неприсутствии. Все существует в несуществовании», — вторит древней книге Иван Говорков.

Само понятие книжности, начитанности, насыщенности не покидает вас, когда вы рассматриваете эти странные объекты. Они с трудом вписываются в определенные жанры. Где кончается живопись и начинается скульптура? Что это — рельефы, контррельефы, архитектурные композиции, каллиграфические опусы? Кунсткамера, рассыпанные страницы древних манускриптов. Здесь нет точных географических и исторических адресов. Есть лишь намеки. Мягкость отпечатка неожиданно шевельнувшейся в душе ассоциации. И все же прослеживается какая-то навязчивая, самодовлеющая идея докопаться до чего-то особенно глубокого, сорвать покров с тайны и уж, если не получится, то хоть посмотреть или потрогать. Этакая средневековая алхимия. Отсюда и мудрствования и книжность.



Фильтрация белого шума II. 1995

Серия «Срезы» — своеобразный анатомический атлас микромира. Формы вспариваются, потрошаются. Полихромные деревянные объемы пронзают друг друга. Строгая геометрия линий и плоскостей неожиданно прорастает или прирастает кривоугольными «пульсирующими» образованиями. Какой-то лабораторно-исследовательский комплекс: сперва абстрагировать форму до символа, знака — затем извлечь из нее, как из кокона, живую, трепетную ткань. Художественная хирургия. Профессор и ученица, врач и сестра? Нет. Постоянная корреляция движения, возможно, небезболезненная, двух мощных энергетических потоков. Поиск — восьмерка Мебиуса.

Но неожиданно быстро меняются средства и способы выражения. Еще недавно поиск ключей, кодов, символовических печатей ограничивался магическими заклинаниями, выраженным в форме и цвете. Это было собрание тотемов и оберегов, где гадальщика книга гексаграмм служила средством сопричастности великой музыке бытия. Шел поиск живописного и пластического языка. Так появился «Рождение алфавита», «Словарь», «Рисунки на полях». (Выставка «Книга пересмен» 1997 года.) Казалось, ход найден. Самы по себе произведения — живописные, пластические, графические, кроме чисто художественных качеств, обладали качествами утилитарными, великолепно вписываясь в любой интерьер: от «хайтека» заморского до «новорусского рококо».

Притягательный образ Джека Николсона — мы, понятно, глубже и духовно богаче, без дурацкой дьяволицы — так и маячил перед глазами. Незатейливое очарование простенького замка на берегах Луары, парящий в воздухе виноградно-ананасовый патинатор и не иствикские ведьмы, а пежкая, как лилия, Елена с бледном блестящих на солнце вишен.

Увы, творческий суд — как «стеклянная скрипка утопии», по выражению М. Кузмина, бесконечный зов в бесконечную дорогу. Создается новая серия «Прозрачные композиции». Конструкции из органического стекла. Первые, еще не отрывавшиеся от дерева («Сознательное единение»), затем стекла и графические символы — попытки поймать нечто неуловимое в тончайших нюансах света и тени («Встречная вода», «Неподвижная тень летящей птицы»)... Вслед им — «Lightboxы» («Книга», «Письмо») — лишь ступеньки на шаткой лестнице. Наконец, появляется нечто прогрессивное — «Фильтрация белого шума».

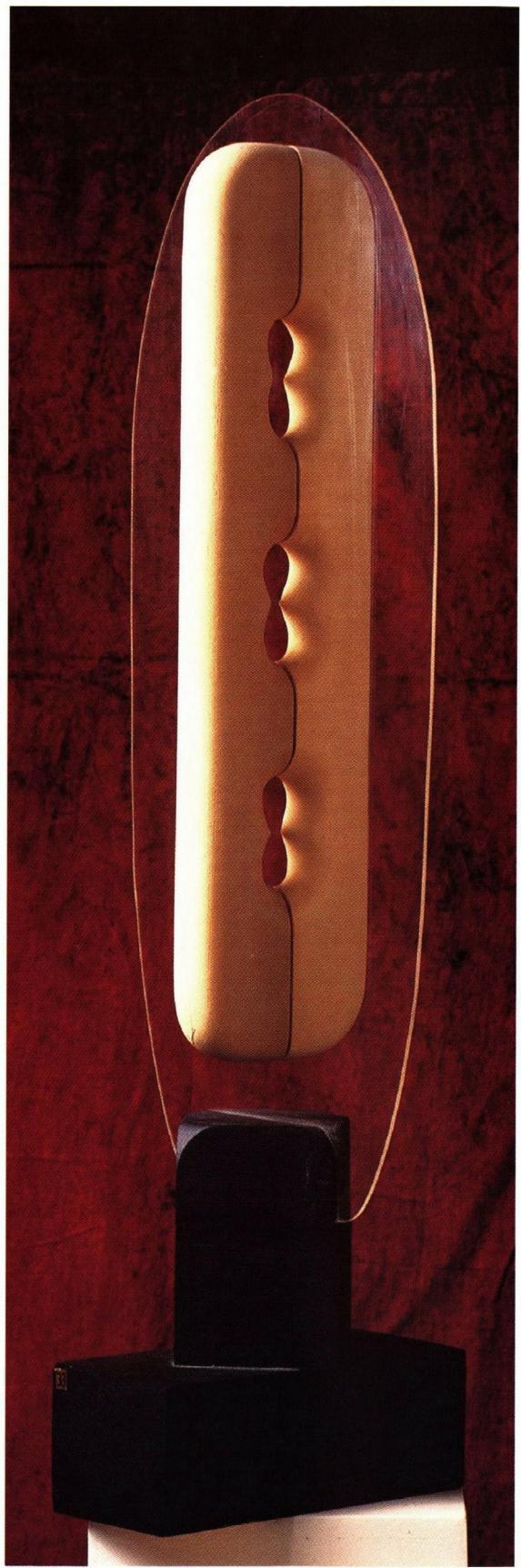
Белый шум. Мы уже видели его отражение на большом многоцветном холсте. Однако то была плоскость. Как ни парадоксально, уход от иллюзорного реализма возвращает к иллюзорной абстракции. Круг, перекрученный в восьмерку, изменяет лишь внешние грани, но не суть. Вновь клякконос, исследовательское желание дойти до истоков, анализируя прозрачность. Свет, тень, прозрачность — и мы, материальные, живые, трезвые, слышащие (иногда) шелест крыл Серафима. Что это: игра, набор обманок, книга написанная на языке, давно утерянном или еще не рожденном?

*Чужая речь мне будет оболочкой
И многое прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.*

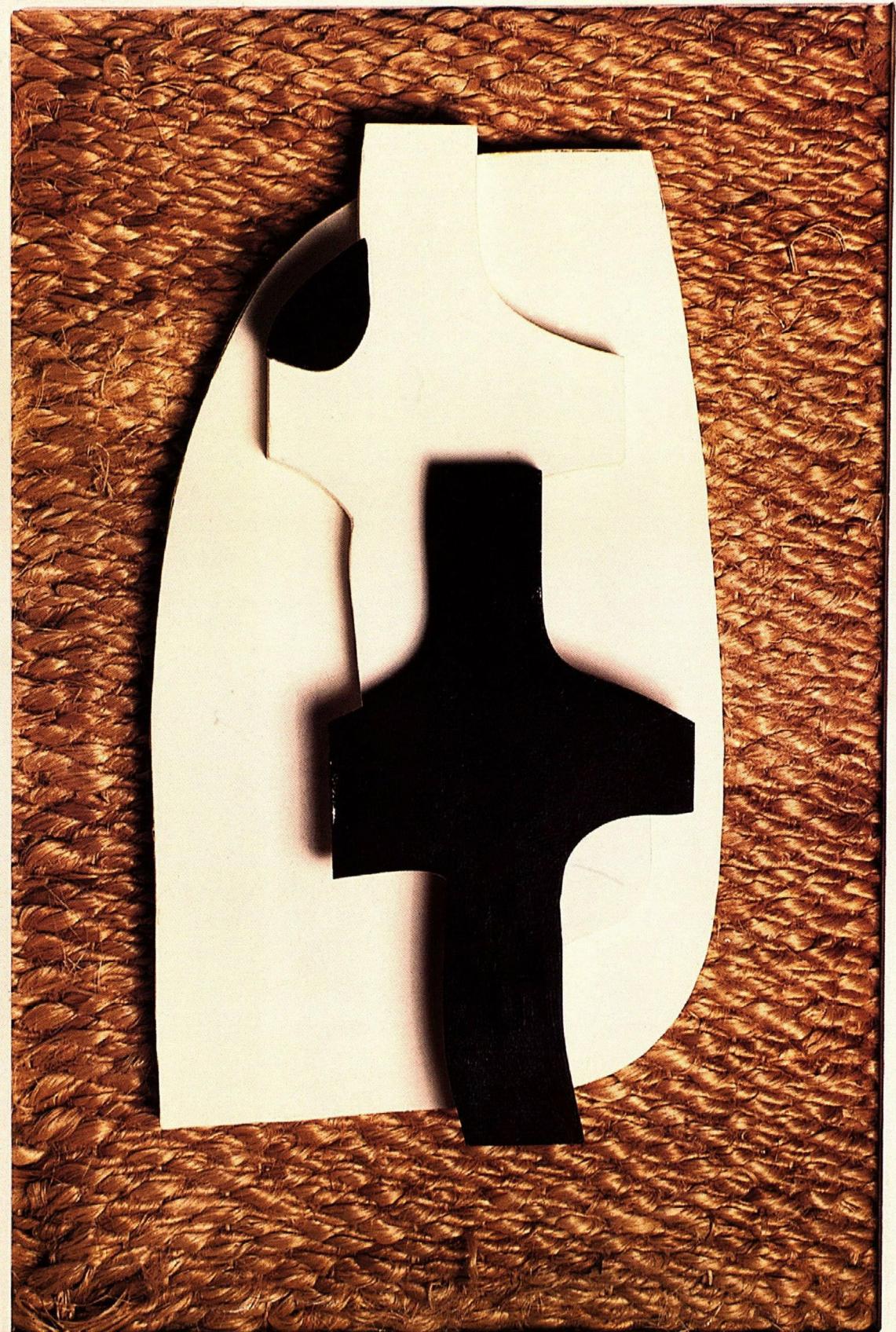
(О. Мандельштам)

Книга пипется. Возможно, в ней слишком много примечаний, сносок, философских и иных отступлений. Наш странный и строгий город всегда тяготел к регламенту и аппарату. И все же — весомая тяжеловесность манускрипта, мягкое узорочье обложки и шершавость пропитанных каким-то зельем страниц хранят детскую тягу к зазеркалью, мистический эротизм жестов и тонкий звон фарфора изысканной чайной церемонии. Мы все — лишь один из путей, и каждый более чем реален.

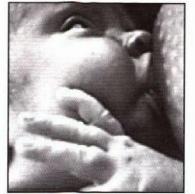
Анатолий Алешин



Сознательное единение. Скульптура. 1996. Дерево, плексиглас



Движение символа. 1991. Рельеф, дерево, рогожа



«Мы можем сделать состояние через готические стекла».

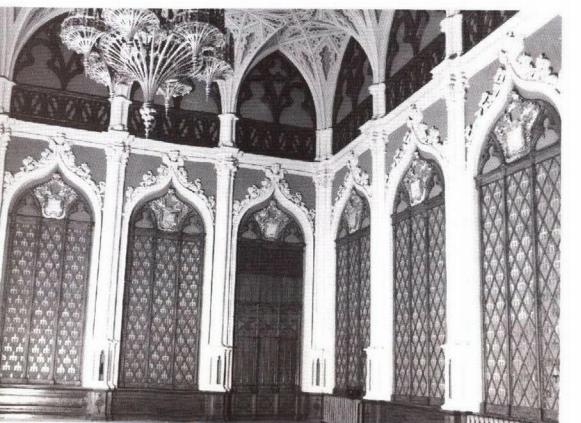
Неудача «дела Брюлловых»

Чтение готических романов, коллекционирование стариинного оружия, участие в «крестовых походах» на Константинополь во время турецких войн и личные впечатления от знакомства с западноевропейскими руинами величественных средневековых замков привели к неожиданному появлению в 1820-е годы в Петербурге русской готики. Это малоизвестное явление отчасти можно связать с англоманией, охватившей петербургское общество в период борьбы с Наполеоном, отчасти списать на традиционные связи русского двора с немецкими государствами (тем более что Николай I, главный вдохновитель мимолетного стиля, не случайно называемого «николаевская готика», был женат на прусской принцессе Шарлотте, ставшей в России Александрой Федоровной).

Распространению новой моды деятельно способствовали и французские художники — Огюст Монферран, Иосиф Шарлемань, Николай Бенуа. Семья художников Bruilleur (Брюлло) тоже оказалась вовлечена в стремительное формирование готического рынка, главным дефицитом которого оказались витражи.

Об этом факте повествует хранящееся в семейном архиве письмо, написанное иконописцем Федором Брюлло архитектору Александру, не публиковавшемся прежде. Его полный текст, а также некоторые факты биографии знаменистой семьи позволяют составить представление о потерпевшем фиаско «торговом доме Брюлловых» по продаже цветных стекол. Именно они, подобно фарфору в эпоху рококо, были одним из главных средств создания модного интерьера. Особенность художественной ситуации тех лет, открывшей дорогу для предпринимательской деятельности, заключалась в желании монарха распространить экзотический элемент культового здания и в невозможности государственных предприятий такой заказ исполнить, а соответственно, в появившемся шансе для художников, опередив конкурентов, заработать на новом увлечении.

В 1822 году Александр и Карл Брюлло, превратившиеся по специальному императорскому указу в Брюлловых, на средства Общества поощрения художеств отправились в пенсионерскую поездку. Их главной целью было посетить



Столовая в доме графа С. Потоцкого.
Фотография предоставлена Л. Хайкиной.

Италию. Задачей первого из них, архитектора, было изучение и реставрация классических памятников древности. Однако российский романтик предчувствовал свое иное назначение: «Не лучше ли заниматься всем тем, что только питает наше воображение, чем сидеть над древними обломками и рассуждать о прошедшем их состоянии и изъяснять их назначения».⁽¹⁾

Это был результат столкновения Брюлловых со средневековыми памятниками, осмотр которых оставил глубокий след в их душе. Вскоре после отъезда они писали отцу из Риги: «...ходили осматривать город и в первый раз видели готические строения, и хотя не очень значительные, но готические».⁽²⁾ Новизна впечатлений не позволяла русским французам в полной мере описать свои чувства, что показывает письмо Александра из Мюнхена: «Дождавшись рассвета... пошли, руководимые случаем, который нас склонил к церкви, называемой Frauen-kirche. Окинув взором все здание, увидели огромное готическое строение (для нас совершенно новое). Эта церковь [И картина в ней. — С. К.] сделали на нас такое впечатление...».⁽³⁾ Карл Брюллов, занимаясь копированием картин эпохи Возрождения, сетовал о невозможности обратиться к «готической» теме: «Сильнейшим моим желанием всегда было произвести картину из российской истории. Читая оную, избрал я следующий сюжет: Олег, подступив под стену Константино-поля, приносит оный к сдаче».⁽⁴⁾

Готические соборы, возможно, не запомнились бы Брюлловым, если бы Александр, уже находясь во Франции, не получил от находившегося в России брата Федора письмо, в котором говорилось: «Я посыпал к вам от июня месяца письмо, в котором я тебя убедительно прошу принести [с] собою [картины], писанные на стеклах через огонь как писали древние в 1500 году. Теперь Государь желает, чтобы были в церквях образа и окна таким образом писаны, но секрет красок никто здесь не знает. И стеклянный и фарфоровый завод сказали, что не в состоянии сделать этого. То мне хотелось этого узнать и воспользоваться сим случаем» [Выделено нами. — С. К.] Федор и сам не сидел сложа руки: «Я уже год занимаюсь составлением этих химических красок, но никак не могу дойти до всех красок, то прошу тебя постараться хорошико посмотреть в Париже и Берлине. Там их пишут. Каким образом пишут? Не можешь ли привезти их красок? Здесь берутся их разложить и узнать секрет их; я имею книги как это производить, состав красок, как обжигать, в какой печи, но может быть, имеют весьма легкий способ производить без малейшего труда». Описание применяемой самим Федором технологии заканчивалось гордым утверждением: «Я здесь всех библиотекарей поднял и разрыл их библиотеки... следственно ты видел моего старания к достижению цели... Когда приедешь мы можем сделать хорошее состояние через эти готические стекла». В последней фразе сосредоточена суть письма. Итак, самое важное место, повествующее о придворном увлечении, которое и должно обеспечить успех будущего предприятия: «в Петер-

бурге входит в большую моду все готическое: в Петергофе маленький дворец выстроен для императрицы Александры Федоровны в готическом вкусе, в Царском Селе — Ферма: теперь граф Потоцкий уже сделал столовую готическую и все мебели и тому следуют уже все господа и рвутся за готическим и стекла чтоб к тому были, а их не имеется».⁽⁵⁾

В конце мы узнаем причину настоятельной просьбы петербургского корреспондента, видевшего, кроме создания требуемого товара на месте, иной — посреднический — путь для развития дела: «Граф Потоцкий мне заказал хоть из масла чтоб написал он и тем уже довolen, но прочность где? Как не напиш и какие краски не возьми — они изменяются. — То сделай милость по возвращении назад или где только можешь достать писанных стекол не макуруй, но возьми их с собой, чтобы можно составить окно. [То есть выбрать композицию из разных стариных витражей, как было сделано в царскосельском Арсенале, где существовало окно, составленное из 72 стекол XVI—XVII веков. — С. К.] У Монферрана есть одно окно вставлено и на сие смотрят, приезжают

разина рот как на чудо и удивляются с сожалением, как жаль, что у нас это нельзя достать; пока оно в ноге и желают, то надо воспользоваться [благо]приятным случаем». Брат Александра даже готов указать адрес: «Стекла по большей части можно получить у немецких крестьян или стекольщиков, так что оно можешь отыскать продать [И] уже верно заплатить не за работу, а за древность... Монферран ценит свое окно в 13000. Следовательно, ты можешь себе представить на какой ноге gotike».⁽⁶⁾

Участие в новом семейном деле принял еще один член семьи: «Батюшка при удобном случае достал две книги: все готические строения 12, 13, 14 [веков] во Франции южной». Резчик по дереву П. И. Брюлло, по воспоминаниям П. Соколова, «был известен как отличный живописец по стеклу с серебром и золотом, подражая в этом роде времени средних веков».⁽⁷⁾ Так готовилась основа для оригинальной работы Александра как архитектора, призванного лишить монополии Монферрана, который «только и делает что могут дойти до всех красок, то прошу тебя постараться хорошико посмотреть в Париже и Берлине. Там их пишут. Каким образом пишут? Не можешь ли привезти их красок? Здесь берутся их разложить и узнать секрет их; я имею книги как это производить, состав красок, как обжигать, в какой печи, но может быть, имеют весьма легкий способ производить без малейшего труда». О том же и в другом письме: «А чтобы заказали картины писать — того и не слыхано. Один только М. Н. Воробьев был так счастлив, что Государь ему заказал написать картину "Взятие Варны". Ну что-то будет Карл делать, когда придет?»⁽⁸⁾

Письмо о витражах написано 4 августа 1829 года, то есть тем самым летом, которое было столь богато событиями, имеющими прямое отношение к теме нашей статьи. Июньское письмо Федора в Париж определенно было связано с

проводением в Петербурге Первой выставки мануфактурных изделий. Показ успехов национальной промышленности, проходивший с 15 мая по 8 июня, имел грандиозный успех. За три недели его посетило 100 000 горожан. «Знатоки с любопытством рассматривали небольшие ширмы для окон с цветными живописными стеклами».⁽⁹⁾ Они были произведены на фабрике Бахметьева в селе Пестровка Пензенской губернии, стоили 350 рублей и сопровождались особым комментарием каталога: «Искусство живописи на стекле было уже известно и древним, и состояло в великом уважении, но за три века перед сим было забыто и едва ли не потеряно... Те, кто имели случай видеть превосходные картины кисти Рейнольдса, изображенные на готических окнах стариных церквей в Англии, сознаются, что ничего не может быть очаровательнее: они располагают душу к благоговению». Лихорадочная деятельность Брюлло показала, что слова неизвестного автора описания экспонатов — «можно ожидать, что Выставка возбудит во многих дух предпримчивости» — оказались пророческими.

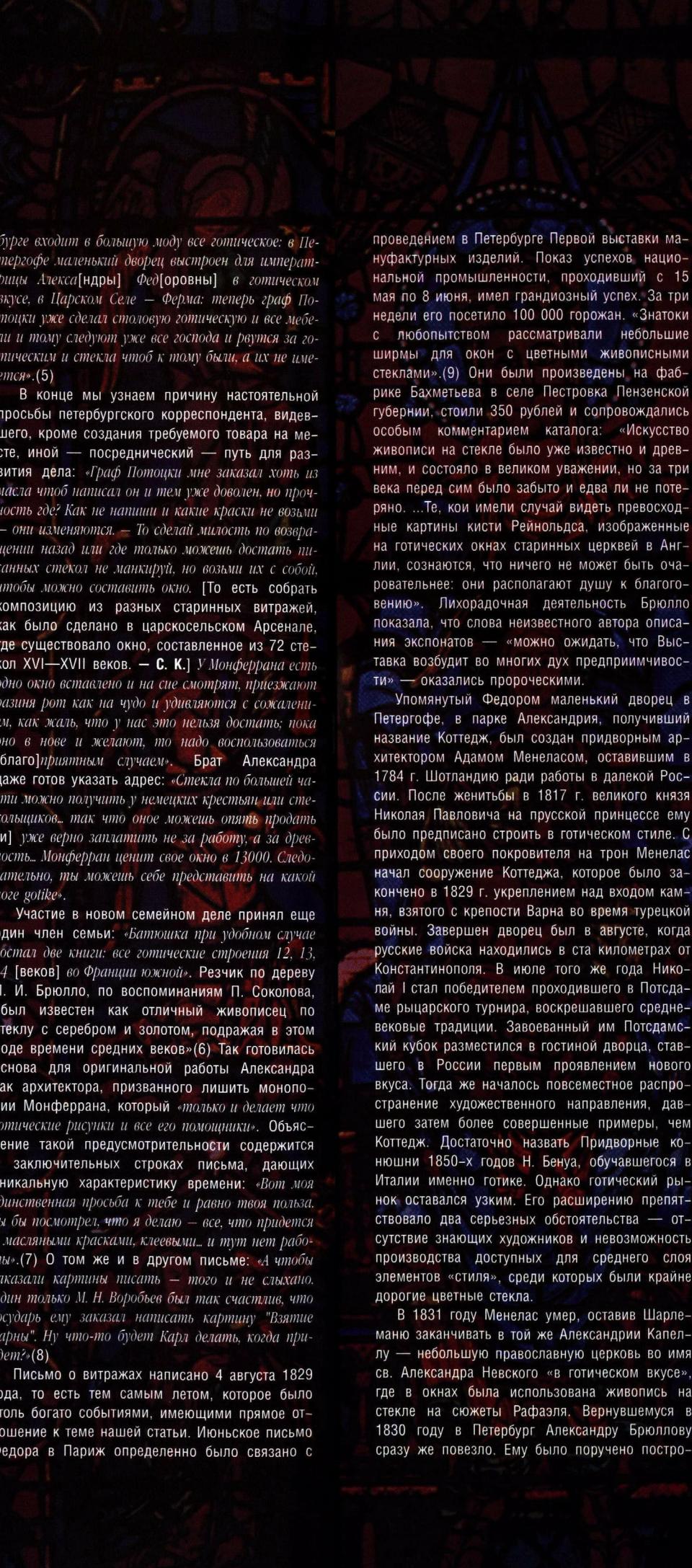
Упомянутый Федором маленький дворец в Петергофе, в парке Александрия, получивший название Коттедж, был создан придворным архитектором Адамом Менеласом, оставившим в 1784 г. Шотландию ради работы в далекой России. После женитьбы в 1817 г. великого князя Николая Павловича на прусской принцессе ему было предписано строить в готическом стиле. С приходом своего покровителя на трон Менелас начал сооружение Коттеджа, которое было закончено в 1829 г. укреплением над входом камня, взятого с крепости Варна во время турецкой войны. Завершен дворец был в августе, когда русские войска находились в ста километрах от Константинополя. В июле того же года Николай I стал победителем проходившего в Потсдаме рыцарского турнира, воскрешавшего средневековые традиции. Завоеванный им Потсдамский кубок разместился в гостиной дворца, ставшего в России первым проявлением нового вкуса. Тогда же началось повсеместное распространение художественного направления, давшего затем более совершенные примеры, чем Коттедж. Достаточно назвать придворные кошюши 1850-х годов Н. Бенуа, обучавшегося в Италии именно готике. Однако готический рынок остался узким. Его расширению препятствовало два серьезных обстоятельства — отсутствие знающих художников и невозможность производства доступных для среднего слоя элементов «стиля», среди которых были крайне дорогие цветные стекла.

В 1831 году Менелас умер, оставив Шарлеманю заканчивать в той же Александрии Капеллу — небольшую православную церковь во имя св. Александра Невского «в готическом вкусе», где в окнах была использована живопись на стекле на сюжеты Рафаэля. Вернувшемуся в 1830 году в Петербург Александру Брюллову сразу же повезло. Ему было поручено построить храм во имя Св. апостолов Петра и Павла в Парголове для вдовы церемониймейстера двора француженца Адольфа Полья графини Шуваловой. Архитектор использовал при сочинении проекта найденную отцом книгу о готических постройках южной Франции. Иконы писал Федор, а «окна храма» «расписывал по цветным стеклам мастер Рябков». Это был удачный опыт, вызвавший необыкновенный энтузиазм. Постройку восторженно встретил Николай Гоголь. Писатель, подготовивший статью с резким осуждением современной ему архитектуры, после появления парголовского шедевра вынужден был сделать примечание: «В последнее время вкус в Европе улучшился и особенно в нашей любезной России. Многие архитекторы уже ей делают честь; из них должно упомянуть о Брюллове». И далее: «Жаль, что ему до сих пор не поручено еще ни одно колоссальное дело...».

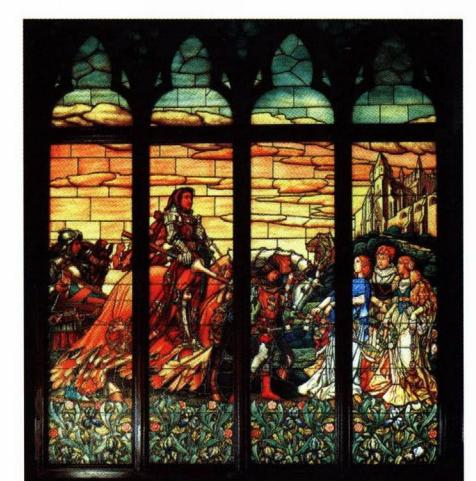
И все же готические здания, которые великий фантазер желал увидеть в Петербурге, в столице православного государства не могли появиться. Их сооружению, как ни парадоксально, препятствовал сам инициатор «средневекового строительства». Николай I, к примеру, не разрешил Монферрану, желавшему прокламировать свои возможности, воплотить проект собственного дома в готическом стиле. Так что архитектор имел в нем лишь капеллу с тем самым окном-витражом, упомянутым в письме Федора Брюллова. Поэтому работа для графини Шуваловой оказалась уникальной. В следующие два десятилетия Александр создал еще несколько выдающихся готических интерьеров, среди которых Александровский зал в Зимнем дворце и Белый зал в Мраморном дворце.

Карл Брюллов вернулся из-за границы только в 1836 году и сразу же получил от императора заказ на писание запрестольного образа в Казанский собор. Он был готов разобрать стену знаменитого сооружения для того, чтобы поместить туда витраж «Взятие на небо Богоматери». Завоеванный им Потсдамский кубок разместился в гостиной дворца, ставшего в России первым проявлением нового вкуса. Тогда же началось повсеместное распространение художественного направления, давшего затем более совершенные примеры, чем Коттедж. Достаточно назвать придворные кошюши 1850-х годов Н. Бенуа, обучавшегося в Италии именно готике. Однако готический рынок остался узким. Его расширению препятствовало два серьезных обстоятельства — отсутствие знающих художников и невозможность производства доступных для среднего слоя элементов «стиля», среди которых были крайне дорогие цветные стекла.

¹ А. П. Брюллов — П. А. Кикину 21 апреля 1825 г. // Архив Брюлловых. Ред. и прим. И. А. Кубасова. СПб., 1900. С. 76
² Архив Брюлловых... С. 6
³ А. Брюллов — родителям 26 марта 1823 г. // Архив Брюлловых... С. 15
⁴ К. П. Брюллов — П. А. Кикину 9 декабря 1823 г. // Архив Брюлловых... С. 34
⁵ Как указано нам Л. В. Хайкиной, здесь имеется в виду существующий до сих пор интерьер дома на Английской набережной, 8, принадлежавшего с 1824 года оберцеремониймейстеру двора графу С. С. Потоцкому, пригласившему, по нашему мнению, для сооружения зала Монферрана.
⁶ Соколов П. Воспоминания. Ред., вст. статья и прим. Э. Голлербаха. Л., 1930. С. 52—53
⁷ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 31, д. 13, л. 13об. — 14об.
⁸ Архив Брюлловых... С. 105
⁹ Описание первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С.-Петербурге в 1829 г. СПб., 1929. С. 214
¹⁰ К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Сост. кн. и авт. предисл. Н. Г. Машковцев. М., 1961. С. 156



А. Менелас. Гостиная дворца «Коттедж» в Петергофе с Потсдамским кубком.



М. Врубель. Витраж «Рыцарь»

СТЕРЛИГОВ И СТЕРЛИГОВЦЫ. ВЧЕРА И СЕГОДНЯ.

Прошедшие за последний год выставки работ В. Стерлигова, а также художников, близких ему по духу, его учеников и последователей — в галереях города, в редакции журнала «Нева», не говоря уже об экспозициях в ЦВЗ («П. Кондратьев и художники его круга», 1995) и в ГРМ («Вокруг В. Стерлигова», 1996), актуализировали этот пласт истинно петербургской художественной культуры. Собственно, на искусство Стерлигова и стерлиговцев провоцирует «обратить внимание» сама нынешняя культура ситуация.

Издавна на Руси спорили (взаимодополняя друг друга) «монашество» и «скоморошество». В эпоху разбрасывания камней — возобладало последнее. Ерническо-маньеристическая доминанта современной культуры взывает к своей противопо-

ложности. Сейчас, похоже, хоть и со скрипом, мятник пошел в другую сторону.

Рекламные этикетки «феномена Стерлигова» — «ученик Малевича», «друг обэриотов», открыватель (или «один из» — одновременно с Кондратьевым) идеи «чашно-купольности» пространства — не вскрывают сути его творчества. Мало помогает и концепция «второй волны авангарда», оставляющая лицо новой эпохи неразличимым, упускающая при этом из виду и субстанциональные основы отечественной культуры...

Случайно ли? Но в ход моих размышлений всплескается попавшаяся на глаза статья Д. Мережковского «Любовь у Л. Толстого и Достоевского». Блестящее эссе, один из характернейших памятников Сребряного века. Ее финал звучит гимном

дионисийскому началу, оргиастической любви. Правда, автор проповедует «святое сладострастие» — в «святом браке», тем самым как бы благословляя «светом божеским» «первозданное, огненное, стихийное». Но красивая литература оказывается по-своему «прочтена» нашей нынешней реальностью. Идеи оргиастической любви многогранно воплощены антигероем того же Мережковского — Грядущим Хамом. Надо ли напоминать об угрожающей статистике спида, наркомании, детской простиции? И дело не только в эффекте «невесения» обретенной свободы, понятой как вседозволенность, но и в удручающем снижении уровня ценностных ориентиров.

Между тем в тексте Мережковского содержатся возможности и иных «прочтений».

Прежде всего — понимание степени напряжения «драмы идей». Меня не покидают вопросы: «А любила бы так Анна Бронского, если бы она не любила — пусть и по-другому — тоже Алексея — Каренина, видя его взгляд в глазах Сережки? Была бы без этого высокая трагедия? Стоило ли героине бросаться под поезд? А Льву Николаевичу — писать роман?»

Стерлигов тоже говорил о пришествии Хама, но уже не грядущего, а сегодняшнего... Но сейчас разговор о другом. За полярностями, заостренно представленными Мережковским — любовь-долг (ответственность перед вчерашней свободой) и любовь- страсть (зов сегодняшней), — высвечивается мера осознания и писателем, и его героиней глубины внутреннего конфликта, масштаб противоборства устремленных в разные стороны сил...

Современники помнят закрытие выставок, на которых экспонировались наиболее принципиальные работы В. Стерлигова и Т. Глебовой. Памятно и то, что художник прошел свой крестный путь — и сталинских лагерей, и войны. И то, что о собраниях его группы будително заботились компетентные органы. Но не пародокс ли? Не кто иной, как Стерлигов (и думается, не только шутя), говорил: «Это хорошо, когда человек с ружьем стоит за твоей спиной». Именно он успокаивал своих учеников, укрепляя в них веру и надежду словами: «Не нужно бояться запретов. Запреты — это сбережения». И здесь видится отнюдь не пристрастие к красному слову, а глубинное христианское понимание жизненной диалектики. То понимание, которое было в высшей степени присуще и Толстому, и Достоевскому с их «раздвоенными» героями — будь то Каренина или Мышкин. Здесь — дыхание «Нагорной проповеди»: «Блаженны изгнанные за правду: ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5—10). Как большой художник, Стерлигов сумел обратить свое «яго» — в «благо». И сила расправления пружины соответствовала силе ее сжатия.

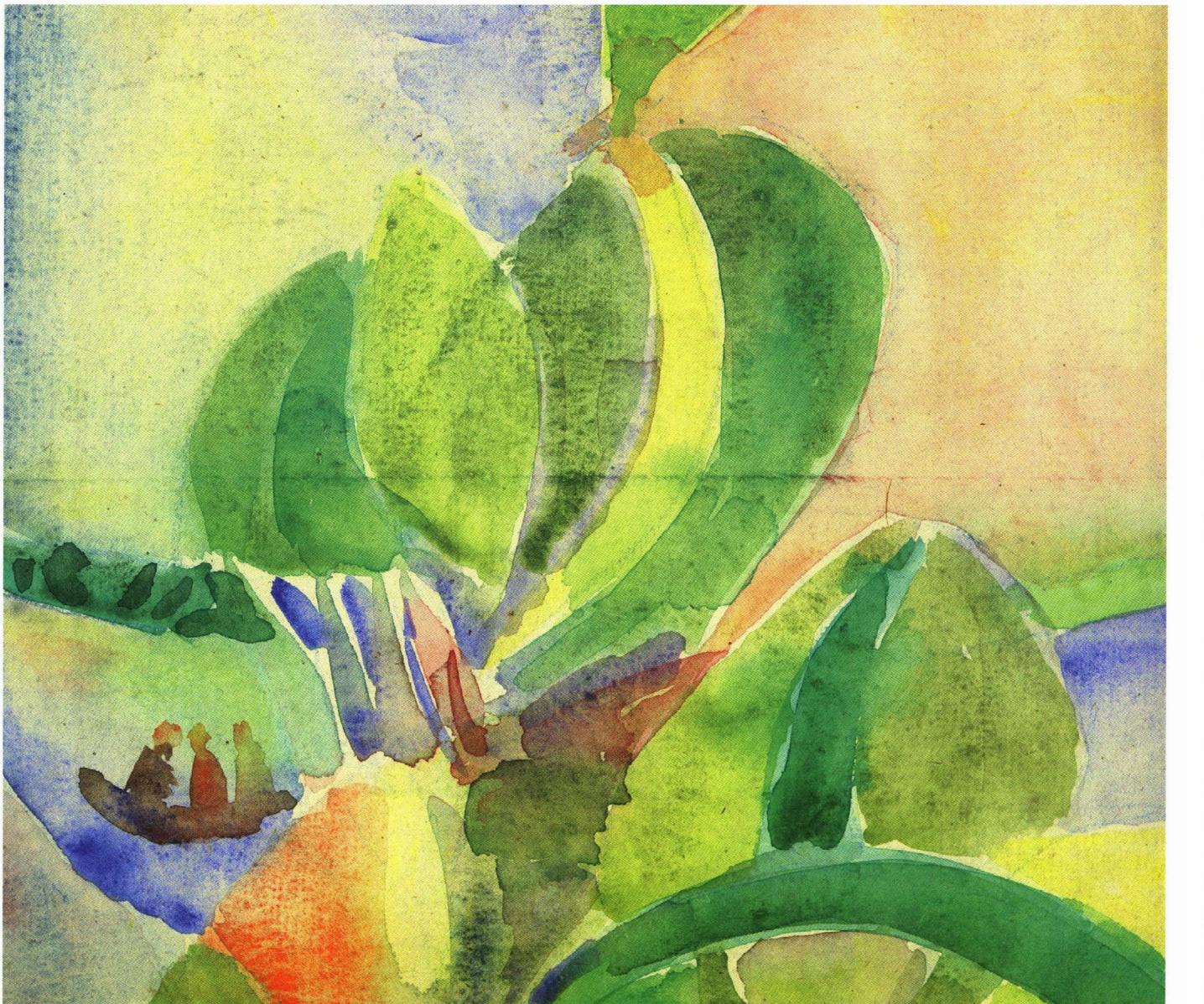
Питая презрение к властям, Стерлигов никогда не ступал на трон политического диссидентства. Очевидно, понимал, что противостояние культуры — как особого института — политике куда значимее, нежели распри политизированных художнических (и нехудожнических) кланов. На фоне официально поддерживаемого искусства он, конечно, выглядел белой вороной. Но выпадение из ряда было не только стилистическим. Исповедуя свою «тайную свободу», всегда чреватую конфронтацией со служителями официоза, художник формировал свое мировоззрение, если угодно, свою идеологию. Она — в самом отношении искусства к действительности, адекватности новой эпохи.

В модели Стерлигова искусство отказывалось от демиургически-жизнестроительных амбиций, реализующихся у символистов в театрализации действительности. «Кривая» содержит в себе потенцию возврата, замыкания композиции, уберегая ее от распыления в бесконечности, подобно тому, как идея ленты Мебиуса «укрошаёт» — умозрительно — бесконечность. Художник не исключает из своего лексикона и прямых линий, но они ассилируются криволинейными формами. В отличие от «прямой», являющейся пластическим символом утверждения человеческой воли, экспансии прогресса, покорения природы, «кривая» — символ приобщения к природе, «внимания» ей, угадывания пути ее развития.

Плавному ритму отвечает колористическое согласие холста, особая консистенция живописно-пространственной среды, несколько отуманенной, кажущейся иногда тягучей, вязкой. Все действия в ней растягиваются, течение времени замирает в длиящихся паузах. Они создают аналог наших психических — протяженных — состояний, благодаря чему преходящие явления обнаруживают свою вечность ипостась вечно «отблеск», «отсвет», «отзвук» — дерева, моря и т. д. Простые светлые краски лишиены броскости. Они как бы еще только пробуждаются, набирают силу, лишь обещая выявить свой сокровенный энергетический потенциал.

Вообще искусство художника все время балансирует на стыке противоположностей: предметности и беспредметности, видимого и умозрительного. Оно постоянно колеблется между природным и геометрическим, между реальным и ирреальным, мнящимся, в конечном счете — между «есть» и «нет», бытием и небытием, между фиксируемым во времени и пребывающим в вечности. Оно говорит о том, что мир — одновременно — и определенен, и неопределенен. Бесконечность мира и выражается через неопределенность пространства. При этом свой пространственный мираж художник стремится организовать структурно. Но структурность, возникающая в композициях, подчинена тайному «саморазвитию» формы, улавливаемому интуитивно и не подчиненному какому-то механическому принципу. Кажется, «шаманская» роль «окружающей геометрии» сводится к тому, чтобы разрушить впечатление метричности пространства, его измеримости. Оно — ощущимо, однако липает нас чувства уверенности в возможности опоры на что-то внешнее. Все — в реальности — проблематично. Конструктивно-геометрическое начало, всегда готовое к движению, к переформированию, воспринимается как постройка ищущего и сомневающегося духа...

И «вчера» — в профессиональной среде — все прекрасно понимали: кто чего стоит. Внеконъюнктурность, отсутствие



В. Стерлигов. № 38. Крестовский остров. 1964. Б., акв. (Из коллекции д-ра Д. Бодена)

корыстолюбия, творческая принципиальность рассматривались как необходимая предпосылка подлинного искусства. Безусловно не давление тоталитаризма творило его. Однако именно неприятие господствующих догм и сопротивление официозу вводили художников в теснейшее соприкосновение с реальной историей. Вот почему при всей «неотмирности» искусство Стерлигова и его сподвижников столь осозаемо связано со временем, его породившим. «Состояние времени» являлось для мастера одной из центральных проблем. Но эпоха осознавалась не в ее внешних приметах, а посредством координации реального — с категориями «астральных», вечными. Поэтому предметное, согласно стерлиговской концепции, выступает в качестве синонима преходящего и, как сказал поэт, материя оказывается «лишь формой ожидания».

Искусство Стерлигова — искусство предчувствий, предвестий, затаенной надежды. Искусство — на зыбкой грани «сегодняшнего» и (всегда) «завтрашнего», заораживающего чем-то еще недоступным нашему разумению. Это искусство новых капюшонов. Художник принадлежит своему времени, своей эпохе, но помнит о том, что культура — это и память, и перспектива.

К сожалению, чувство перспективы сегодня утрачено господствующим умонастроением, отравленным — глобально — самодовольной философией «конца истории». Она инфицирует и переживающую ломку российскую культуру. Осмысленная и продуктивная в годы тоталитарного режима, формула плюрализма способна создавать лишь эффект броуновского движения, толчни на месте. Под флером отстаивания прав личности она санкционирует стихию произвола и дилетантства. Созидающего принципа свободы эта формула не содержит. Сегодняшний художник захлестнут лавиной эстетической (и антиэстетической) информации, не имея собственных, внутренне необходимых ориентиров. В ситуации арт-рынка он хочет во что бы то ни стало быть замеченным, но становится назойливо крикливыми. В общем шуме красноречивой оказывается типина. В частности — искусства Стерлигова и стерлиговцев.

Это искусство напоминает и о том, что подлинные «приращения» художественного качества совершаются в лоне определенной традиции, школы. Вне школы нет приобщения к культуре. Естественно, школа предполагает следование определенным принципам, дисциплину творческого поведения. Школа — цитадель профессионализма. Однако в случае академизации — школе грозит выпадение из истории, из живого художественного процесса.

Продолжатель дела Стерлигова, тонкий художник и опытный педагог, руководитель группы молодых живописцев Генна-

дий Зубков, очевидно, почувствовал надвигающую опасность. Своей акцией — устройством выставки в галерее С.П.А.С. (апрель — май 1998), объединившей стерлиговцев — старших (С. Спицын, В. Соловьева, Е. Александрова), средних (А. Гостинцев, Н. Ким) и совсем юных (их довольно много), он предпринял попытку обратить школу в творческое направление. Сообщество приняло имя «17 апреля», вполне пейтральное, но напоминающее о легендарном дне 1960 года, когда Стерлигов пришел к идеи чашно-купольности пространства, переживаемой им как откровение, ниспосланное свыше.

Романтика полуоконспиративных

сборищ, процесс посвящения учащихся в «эзотерику» доктрины мэтра рождали у членов группы чувство подвижнического служения истине. Противостояние официозу было стимулом творческого становления художников. То есть сама атмосфера эпохи, ее исторический контекст превращали «школу» Стерлигова в «течение» искусства, в художественное направление. Сегодняшняя попытка его возродить — симптоматична как заявка на противостояние среде. Агрессивной или ипертийной — не столь важно. Пусть и подспудно, но возникает некое несогласие с существующей культурной ситуацией, рождаются нечто инос, осознавшее свою инаковость. Сама потребность группы художников объединиться говорит о выборе ими своего пути. Причем мощным фактором консолидации может стать даже ощущение собственной невостребованности, маргинальности.

Сообщество не предлагает единой программы. В выпущенном к выставке буклете собраны лишь, видимо, записанные наспех, высказывания отдельных авторов, в основном варьирующие мысли Учителя. Кredo сообщества: видимо к принципу одухотворения формы, к поискам Духа — через внедрение в сугубо пластические проблемы. Таков ответ современной действительности — самоутглубление, погружение в свое, как говорил Брубер, «специальное дело». Это — подготовка, работа подпочвенных вод художественного процесса.

Что он выдаст на гора — пока неясно. Смыслы сегодняшнего искусства, как правило, неочевидны для современников. Словно пребывающие во сне, они пробуждаются завтра. Как сегодня пробуждается сковенное содержание стерлиговского творчества.

Лишь потом нам вполне откроется значение цвета, хотя и ассоциирующегося с предметами, но не отягощенного земной вещественностью у Спицына; или роль подчеркнуто замкнутой композиционной уверенности, взывающей к строгому сосредоточению, у Натальи Ким. Лишь потом расшифруются поразительная

органичность колорита, красочная сплавленность у Гостинцева, являющаяся как бы эквивалентом нерасторжимо целостной — в раздробленно фрагментарном современном мире — личности. Или — суть лирического монументализма Александровой, ее память о стенах, о фреске, оперированье древнейшими семантическими и пластическими архетипами (крест — символ распятия; яйцо — символ рождения), желание увидеть их не геометризованные мертвыми, а подвижными, живыми, то есть соизмеримыми в общей своей ипостаси с индивидуальным; лишь впоследствии мы оценим зримо выраженную тоску художницы по воплощению образа, муку его вечной недовоплощенности...

Наверное, состав участников объединения неокончателен. Круг стерлиговцев шире. Здесь — и старейший из учеников мэтра А. Батурина, утвердившийся в своей, основанной на кубистических сдвигах, системе проломления натуры. И другие художники, каждый из которых в русле общей традиции торит особую тропу: склонные к рафинированному декорativизму Л. Астрайн — радужная светоносность цвета в ее работах рождает предощущение еще не ведомых «параллельных» миров, и М. Цэруш с его интересными опытами введения в живопись ароматических (серых) тонов, как бы передающих жизни в нашем сознании неких реально-ирреальных «теней». Здесь и Е. Гриценко, резонирующая ассоциативно многослойными, протистически-изменчивыми образами сложности современного мира, и А. Носов, увлеченный поисками пространственности самого цвета, исследующий его глубину. Все это — сложившиеся творческие личности (список их неполон¹), свидетельствующие — пусть и «заочно» — о разветвленности направления.

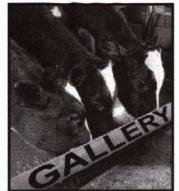
Итак, развернуто знами, принятые из рук большого художника, художника-пророка. И все-таки не покидает чувство, что группа «17 апреля» возвестила о своем рождении (или возрождении), чтобы заявить о распуске, на котором она пребывает. «Вчера» — пассионарность движения (и в первую очередь его лидера) стимулировалась давлением внешних условий, подобно тому как ветер ненастя не гасит, а лишь распalaяет костер. Что сегодня способно привести новый огонь в движение, традиция которого слишком ко многому обязывает? На этот вопрос могут ответить только сами художники.

Лев Мочалов

¹ Более полно количество учеников и последователей Стерлигова (а также — Кондратьева) очерчено в статье: Лев Мочалов. Сакрализованный пластичизм. К определению понятия. Вопросы искусствознания, XI /2/97/, М., 1997



Т. Глебова. Из серии Тобби — люди. Тобби-поэт. 1971. Б., пастель, карандаш. (Из коллекции д-ра Д. Бодена)

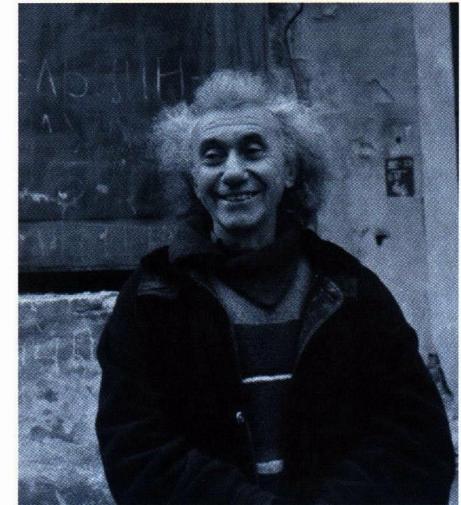


ГАЛЕРЕЯ, КОТОРУЮ БЫ Я ПОЛЮБИЛ(А)...

«Галерейное поле», оно же Поле чудес — а их все еще ждут художники от галерейного бизнеса, напоминает в Петербурге то пустынно, то — того пуще — поле минное. И с арендой трясут, и клиент обнищал, и за модой не поспеть — беда! Чего же хотеть в этой стране? Преуспевания, славы, прогресса или расцвета невесть чего? Все хотят денег — это ясно. И все же галереи не кормушки. А что тогда? Мы начали разговор с художниками о галерейном деле с самого лирического момента — с мечты. С мечты об идеальной галерее. Короче, поговорили на тему: «Галерея, которую бы я полюбил». Или полюбила. Мне это ближе.

Главный редактор «НМИ»

АНДРЕЙ ЗАСЛАВСКИЙ



Существует расхожее мнение, что в цивилизованном арт-бизнесе есть несколько «раскрученных» художников, чьи произведения стоят дорого и даже очень дорого, а остальные являются просто серой беспersпективной массой и продаются по бросовым ценам. Еще я слышал (правда, краем уха), что для того, чтобы прорваться в этот сверхэлитарный круг, надо соответствовать непростым требованиям. Надо быть соответствующего возраста, происхождения, сексуальных пристрастий, надо где-то случайно оказаться и так далее... И все это

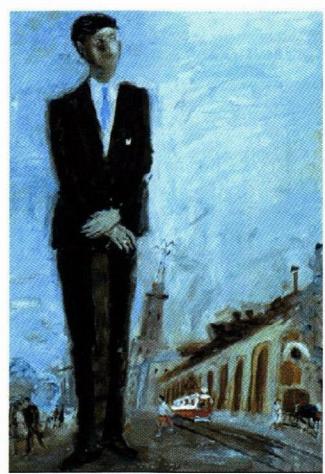
В советские времена было то же самое, только тогда роль куратора играл партийный секретарь, и поэтому выставки были намного более цельными из-за целомудренной ясности концепции. А так все то же — и деньги, и презентации, и безразличие к качеству картин.

Но все-таки чего бы я хотел? Я бы хотел, чтобы все так и продолжалось дальше, потому что в принципе это правильно. Художественный мир умеет веселиться. То прекрасные живописцы прикинутся братками в тельняшках, то люди с исключительно тонким вкусом предложат слашавшую красоту из



Стрижка деревьев. 1997. Х., м.

красот, то тяжеленные камни положат на неплохие, в общем-то, картины, то весь мир покроют куриными перьями. Идет большой прикид. (Прикид — это когда художник делает вид, что он чуть-чуть приурковатый или, наоборот, сильно задумчивый). Или начинается большой стеб. (Стеб — это когда художник грубо насмехается над теми традициями, которые сам же считает священными). В результате получается резкий выход из традиционного эстетического состояния в авангардистское, а главные критики невероятными по звучанию словами объясняют абсолютную необходимость этого. И, что самое



Поэт Николай Кононов. 1989. Х., м.

интересное, я с ними соглашусь восторженно, потому что, если не знаешь, зачем жить, то вполне можешь допустить, что жизнь — это просто веселая игра, а искусство — это уж точно игра. И пусть эти игры хоть кого-нибудь забавляют.

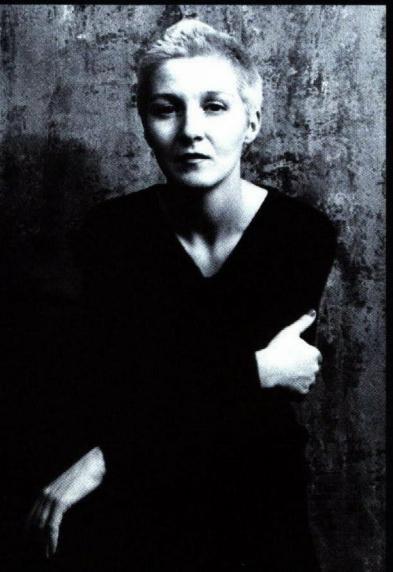
Жаль только, что из художественного обихода исчезает такое понятие, как хорошо сделанная вещь: не технически, а именно эстетически сделанная вещь, почему-то ставшая скучной и не нужной при любых концепциях — хоть партийных, хоть искусствоведческих. Но если бы вдруг появилась такая галерея, в которой бы мне сказали: «Знаешь, ты можешь вовсе не прикидываться сумасшедшим, можешь даже не стыдиться, если у тебя получилась неплохая картина, а мы, пожалуй, поищем богатых клиентов, которым вдруг стало до боли ясно, что самый большой «прикид» — это вовсе никак не прикидываться, а самый большой «стеб» — это хорошо выстроенная и чутко выполненная картина...» И возможно, именно это кому-нибудь нужно, а еще, что это как раз и есть тот самый авангардизм, за который и стоит платить настоящие деньги...» Если бы вдруг появилась такая галерея, я бы почел за честь с ней работать и работал бы до тех пор, пока мне ее хозяин не скажет: «Все, стариk, ты выдохся и опять хочешь всем понравиться (или не понравиться). Ты опять потерял вкус к самодостаточной ценности вещи, а это, извини, нам невыгодно...»

На мой теперешний взгляд, такая галерея в принципе невозможна. Живопись невозможно понимать или формулировать наименееими словами — ее можно только любить, а слова о любви звучат некрасиво и старомодно, а слова о любви к живописи вовсе смешны. Кто рискнет признаться в любви к живописи, непременно будет обдан презрением Главного критика, который всегда найдется. И презрением — бесконечным.

Потому хорошие живописцы и вынуждены прикрываться тельняшками и блестящими пиджаками или таскать тяжеленные камни и прикручивать их канатами к картинам. И все время при этом шутить по телевизору, чтоб никто не подумал, что они всерьез делают картины или что-либо другое — и тоже всерьез.

И это, может быть, правильно. Потому что если истина в искусстве и дает о себе знать, то ее нужно тут же спрятать, чтобы критикам было о чем говорить и чтобы презентации не прекращались.

МАРИНА КОЛДОБСКАЯ



Я бы хотела дружить с галереей, которая сует свой нос, куда не просят. То есть всюду.

На свете есть уйма важных вещей, и мне нравятся художники, которые по жизни выясняют, что значит: масс-медиа, рекламный бизнес, православная церковь, выборные кампании, Государственная дума, алкоголизм, садомазохистские салоны и экстремистские кружки.

Не забудем, что Достоевского сделал художником каторга, Свифта — кафедра, Тулуз-Лотрека — инвалидность, Гогена — служба и т. п.

Мне нравятся чужаки и новички, нравится, когда артистом становится офицер генштаба или директор почтейки, моряк или политик. Мне нравится также, когда художник покидает профессиональную песочницу и дезертирует — не важно куда: в попсу или в науку, в сумасшедший дом или в революцию. Территория искусства прирастает за счет предателей, которых задним числом зачисляют в разведчики.

Я бы хотела видеть галерею, которая помогает этим людям продать свой опыт.

При этом не имеет значения, как он оформлен: картинки это или идеи, акции или тексты, холсты или CD, новые технологии или старые. Не важно также, каков способ реализации: классическая продажа картин или поиск заказа на новые политические технологии, размещение текстов в масс-медиа или организация шоу.

Главное, чтобы был контакт с обществом. Деньги, вложенные в работу художника, — знак того, что она нужна.

Люди никогда не станут покупать то, что им непонятно, не важно, и неинтересно. Вернее, непонятно — потому что не важно и неинтересно. Пресловутая проблема языка современного искусства, такого сложного и специального, что профан его не освоить, — фикция. Когда нужно — любой язык выучат (выучили же английский). И наоборот: когда есть что сказать — сло-

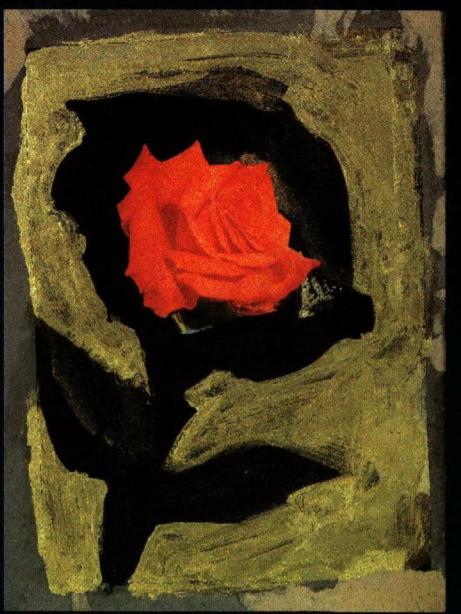
ва найдутся. Если художника «никто не понимает» — сам виноват. Общество не интересуется современным искусством ровно настолько, насколько современное искусство не интересуется обществом.



Мне могут возразить: зачем художнику покидать свою нишу — ради того, чтобы занять чужие? Зачем превращаться вnomада-от-искусства — ведь мирные люди относятся к nomадам с подозрением и неприязнь? Потому что выбора нет. Когда распадаются связи, именно nomады устанавливают новые, хотя вряд ли кто-то будет им за это благодарен.

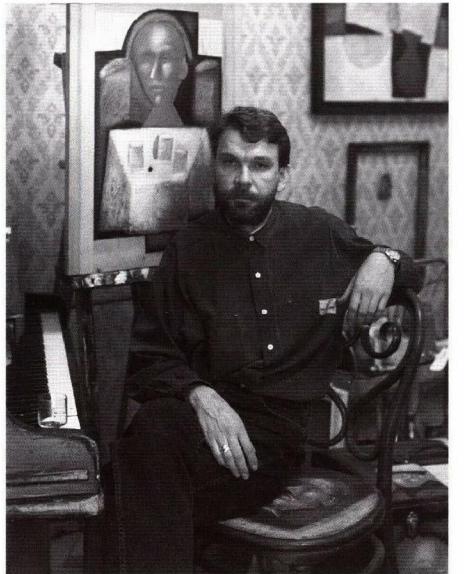
Арт-рынок в прежнем виде уже не восстанавливается. То есть мода на развесивание картинок по стенам может время от времени возобновляться и даже давать кому-нибудь хлеб насыщенный — но такое существование будет чисто орнаментальным (хотя, возможно, и респектабельным), лишенным смысла, пафоса и перспектив.

Если художник, критик, куратор хотят сохранить какое-то влияние в обществе — им нужна галерея, озабоченная искусством коммуникации.



Роза из гербария. 1993. Смеш. техн.

АЛЕКСАНДР ГЕРАСИМОВ



28

МИР ИСКУССТВА

Разговор об идеальной галерее как о составной части пресловутого арт-рынка в наше время в Петербурге, на мой взгляд, лишен смысла. Полтора десятка дешевых сувенирных лавок с любой «живописью» на любую потребу да пара-тройка дышищих на ладан галерей — вот и весь арт-рынок Великого города. Но можно и помечтать — как обо всяком идеале. Итак...

Ни в одну из западных галерей вы не попадете, что называется, «с улицы». Будьте добры, портфолио и рекомендации. Хорошим тоном считается обращаться в галерею через арт-агентство. Радости от внезапной встречи с вами — без соответствующей подготовки —臺灣的那個畫家 — тающий галерейщик не испытает, это точно. И это, наверное, правильно.

Еще одна черта приличной галереи: она имеет четко очерченный круг художников. У последних вполне конкретное реноме в художественном мире, в соответствии с которым с ним и сотрудничают. Стилистика галереи, а вернее, стиль определен более чем конкретно: экспонирующая и продающая абстрактное искусство, она не занимается фигуративной или «эротической» живописью. Не должна — и не просите.

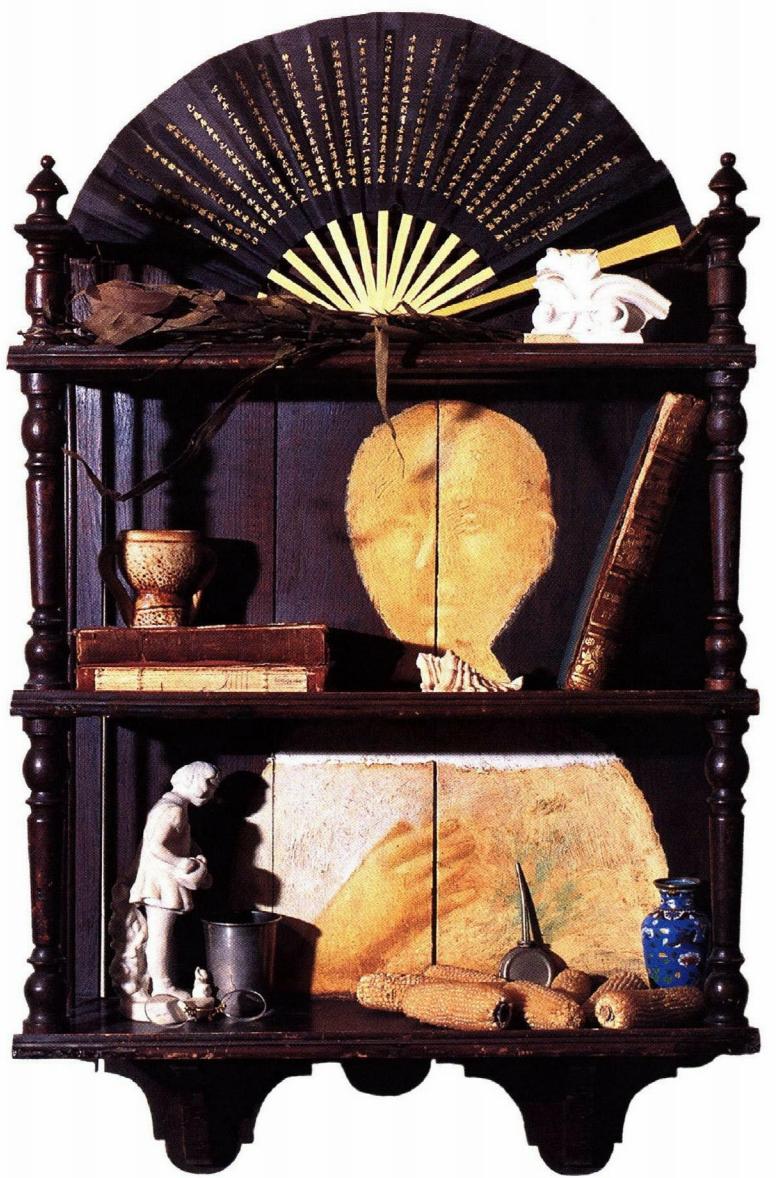
Другой вопрос — выбор и «воспитание» клиента. Завлечь в клиенты людей самых разных социальных уровней, конечно, сверхзадача. Но представлять себе четко клиента во всех его тонкостях, капризах и причудах — задача минимум. В конце концов, именно постоянный покупатель, в некотором смысле «фан» живописца — основа его коммер-

ческого успеха и отрада во времена творческого застоя. Мощная раскрутка непременно должна совмещать коммерческую деятельность с презентативной: выставочной, информационной, издательской.

Галерея только выигрывает, если она еще и клуб для художников, критиков, меценатов и прочей заинтересованной публики подобного рода. Лицо и знамя ее — галерист, само совершенство, служа царю — отец солдату. Одной рукой он вытирает носики художникам, другой — зазывает клиентов, тростью —

складывает денежки в мешки, а четвертой указывает путь в светлое будущее искусства. Априори он мудр, многоголик, лукав и величив.

Итак: идальгия галереи, с которой я хотел бы работать, должна представлять мое творчество как некое совершенное и гениальное явление. Сомнений ни у кого не должно возникать никаких. Денежки сами собой выпинаются из кармана клиента и перекочевывают в казну галереи. Ко всесобщей радости — галериста, художника и, конечно же, покупателя. Об чем и речь.

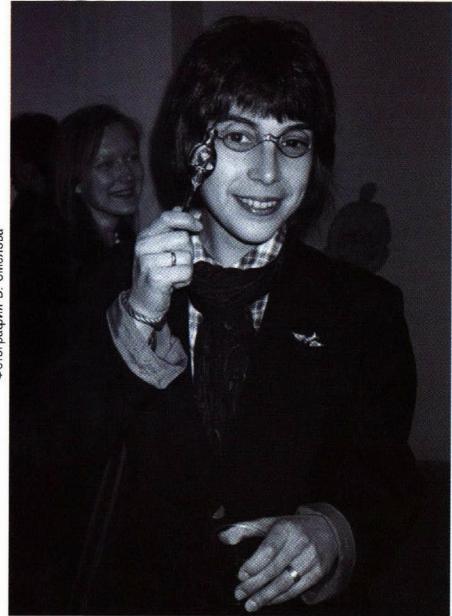


Полочка. 1997. Дерево, ассамбляж



«Фуражка теплая на вате», или Ангел уходящий. 1995. Х., м., акрил. (Из частной коллекции)

ОЛЬГА ФЛОРЕНСКАЯ



Фотография Б. Смелова

тнее — по Очень Большой Любви, хотя, в общем-то, и за славу, ну и слегка заденьги, конечно: причем второе крайне желательно, поскольку дает реальный шанс срубить иной раз немножко третьего. Скажу прямо — я очень люблю деньги, а особенно Очень Большие Деньги.

Избраник мой должен быть умен, хитер, обаятелен и в меру циничен. Предельно педантичен в ведении моих дел, за что прошу ему неизбежное жульничество, если галерея коммерческая, или профессиональные интрижи с начинаящими художниками/художницами — в случае некоммерческом. Это дисциплинирует мое художническое/женское начало, заставляя всегда быть в наилучшей форме.

Он: любит рисковать, потому что обладает хорошей интуицией, в связях, порочащих его, не замечен, или, наоборот, связи эти должны быть настолько скандальными, чтобы импровизаться тонкой галерейной политикой.

Может быть беден — согласна на благородный некоммерческий вариант.

Я: буду ему верна, и если стану подрабатывать на стороне, то честным трудом — гранты, стипендии etc. Все же занятие современным искусством — дорогое удовольствие. Иностраницы с уважением относятся к формулировке «FAMOUS, BUT POOR».

При наличии прочной репутации с

жилплощадью тоже может быть не очень нормально. Ни галерея Гельмана, ни галерея «XL» не могут похвастаться ослепительными интерьерами, но это им, похоже, нисколько не мешает. В хорошую галерею можно и за город съездить. Хотя мне любезен брачный вариант с обширным лофтом в центре большого хорошего города.

Поговорив о душе и заглянув в кошелек, остановлюсь на внешности моего идеального героя. Вообще-то для меня, эстета, внешние качества должны были бы стоять на первом месте; однако, цинично рассуждая, можно и потерпеть — «с лица воды не пить»...

Избраник мой не молод, но хорошо сохранился. Бывший гараж или ремонтный цех (что-то вроде галереи Klemens Gasser & Tanja Grunert в Кельне) площадью 100–200 квадратных метров, стеклянная крыша, широкие железные ворота. Сохранены некоторые детали прежнего технического интерьера, в частности — небольшой порталный кран под потолком. Он понадобится для демонстрации крупных движущихся объектов. Имеется система раздвижных перегородок на колесиках, позволяющая быстро трансформировать пространство и показывать самые разные виды искусств — от почтовых марок до лазерных инсталляций. Необходим обширный подвал, оборудованный кино-

ми предложили написать сочинение на тему, в самом названии которой таится «фрейдистская оговорочка». А раз так, то и буде все рассматривать на доходчивых примерах из общечеловеческой практики.

В ситуации «художник + галерея = любовь» художник представляет женское, творческое и несколько хаотическое начало, которое галерея/галерист, как начало строгое мужское, структурирует, кормит и охраняет, попутно цинично используя естественные детородные инстинкты своей избранницы/избраника (Фрейд ворачается в гробу).

Эти взаимоотношения сильно напоминают брачные (договор с галереей — чем не брачный договор), хотя широко практикуется и простое сожительство — зачастую с несколькими партнерами.

Найти правильную галерею — задача не менее сложная, чем удачно выйти замуж. Пускай в эти поиски, надо заранее решить, чего же хочешь — любви, славы или денег. Очевидно, что совпадение всех трех компонентов: прекрасной внешности, порядочности и тутого кошелька — сказочная редкость.

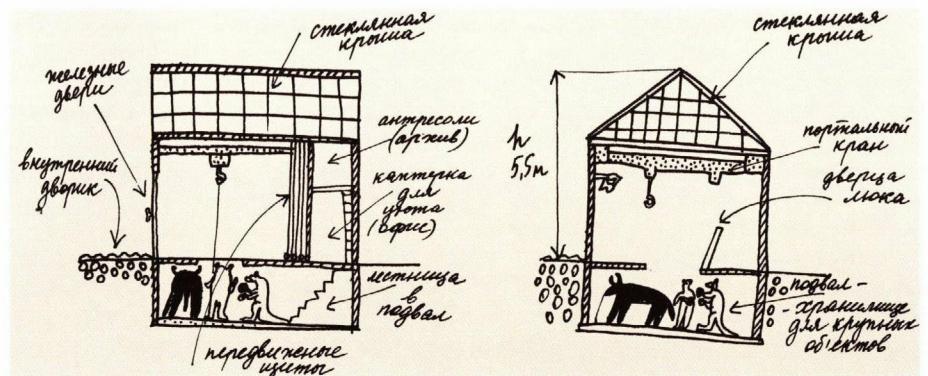
С самого начала отбросу плебейские варианты с походами на танцы и вече-ринки в занудных поисках выгодной партии. Рассмотрю вариант идеальный: разнообразные женихи с утра до вечера, как шмели, жужжат под дверями моей мастерской. Остается только сделать правильный выбор, а поскольку он велик, возникает щекотливый вопрос — по любви или за деньги? Отвечу как можно чес-

Люблю по-русски. 1995. Цв. бум., коллаж



и видеопроекцией. Там же можно в случае нужды хранить крупные произведения, загружая их краном через люк в полу. А еще есть уютный внутренний дворик, где можно поставить 1–2 объекта и выпивать на верnisажах.

Рисую все это в разрезе:



ИВАН СЛАВИНСКИЙ



даже при самых лучших отношениях с галереей — могут возникнуть претензии к качеству: сюжету, колориту, композиции. Но ты понимаешь — ради чего все это. Начав мои продажи в Париже в 1993 году с 1000 франков, галерея за пять лет стабильно поднимала цены на мою живопись. Сейчас она неплохо продается и за 30 тысяч.

Но настоящая «касса» — это богатые dilettantes в галерейном бизнесе, для которых торговля искусством не обязательная работа, а любимое хобби. Вынимая свой скромный процент из моего кармана (20–25%) и обласкивая художника вниманием прессы, богатыми вернисажами и полезными знакомствами, они завоевали мою любовь, например, в Люксембурге. По-моему, милая страна.

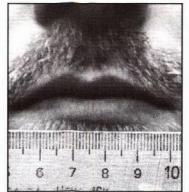
А что касается «высокого искусства», то им можно заниматься и дома, на досуге.



Фрагменты работы «Игра в прошлое». 1998. Х., м.

лично зная все мои сильные и слабые стороны (безмерную обломовскую лень пополам с патологическим трудолюбием), боюсь, избраник мой вынудит меня работать в фордовском потогонном ритме, ловко применяя политику кнута и пряника с мудрым перевесом в сторону пряника.

Как в любой нормальной семье — не исключены серьезные творческие и финансовые разногласия, вплоть до мордобоя, но компромисс будет найден, потому что нам все-таки интересно и выгодно работать вместе. Хотя я, кажется, уже начинаю описывать собственную семейную жизнь. Как-никак, а я замужем за начинающим галеристом, и вот уже год, как есть та галерея, которую я неожиданно люблю, несмотря на раздражающее отсутствие денег и портального крана, не говоря уже о внутреннем дворике.



ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ
АЕКСИКА



32

МИР
ИСКУССТВА

ТАКОЙ ВОТ «DEEP FOREST» ЗИГИ ЦААНА...



Черный сокол ищет фараона. Бум., смеш. техн.

ГАЛЕРЕЯ
«XXI
ВЕК»

Маша Терени хороша уже тем, что постоянно зазывает всех в гости – в свою новую галерею «XXI век» (год рождения – 1998) на Захарьевской улице. К ней она привязана не меньше, чем к «Navicula artis», где не без успеха сотрудничала раньше. Здесь в январе делали первые шаги ее мальчи-сын и все любимые Машей художники – за руку и под руку с почетной и пестрой публикой. Таким образом, новое тысячелетие для Терени началось чуть раньше, чем для всего остального человечества.

С кем она работает? С «разнудзанными экспрессионистами» и «художниками-исследователями», «педантичными сухими реалистами», абстракционистами и «академиками», интерьерщиками и прикладниками – всеми, кто *именно ей* кажется актуальным сейчас и останется таковым в XXI тысячелетии. На каких условиях строится сотрудничество? На коммерческих – этого галеристка не скрывает: процент – 50×50, обязательство «отслеженная» цена, договор на выставочную деятельность, многочисленные уступки клиенту – типа там дать «приложить картину к стене». Любимчики? Да, они есть – Иван Оласюк, например, или Алексей Чистяков, или Шаламберидзе, или Люся Воронова, или Зиги Цаан, или Инна Рассохина. И так до бесконечности. Если Маша задалась целью «влюбить» вас в художника – будьте уверены, у нее это получится легко.

В этом номере мы представляем три персоналии из «мощной обоймы» Терени – немца Зиги Цаана, москвичку Люсию Воронову и петербургского фотографа Андрея Чекина.



Полет над шестью пирамидами. Бум., смеш. техн.

иными работами, чем были показаны в Петербурге. Возможно, свою юношескую экспрессию, замешанную на бесповоротном соединении листа с темперой и энкаустикой, Зиги не зря доверил именно нам – русским. Мы тут все-таки все спирты, да и Кастаңедой подкованы. Так что такой вот «Deep Forest» Зиги Цаана...

Лиза Вергин



Зиги Цаан – немецкий художник. Мне кажется, это надо непременно подчеркивать в самом начале каждого повествования о нем, так как если в Германии чувствуется какое-либо латиноамериканское влияние, то выражено оно или в певучих звонких песнях местных мексиканских студентов, подрядившихся петь на улочках Кельна или Мюнхена, или же в дурманящих ароматах острых приправ и соусов, облагораживающих своей природной дерзостью какую-нибудь тривиальную уличную ворсткен (сосиску по-нашему). Тем не менее ничто так хорошо не сопроводило бы выставку Цаана – даже на набережной Мойки или вблизи Большого дома на Захарьевской, у Терени, где и были выставлены его работы, как музыка «Gipsy Kings», а особенно – «Deep Forest». Помните, какое-то бесконечное латиноамериканское ауканье, перемежающееся криками птиц и шумом ветра, гоняющего волну по бесконечным зарослям чаппарала. Огромное небо, воздух свободы и такая необязательная жизнь – то ли есть, то ли нет... Мне, духовной дочери Карлоса Кастанеды, названия работ Зиги Цаана ласкают слух не меньше этих вольных звуков текиловой крепости: «Полет над шестью пирамидами», «Черный сокол ищет фараона», «Взмах крыла мгновения», «Дыхание духа горы»...

Цаану – 55 лет. Когда мы говорили с ним о его работах с выставки «Пространство снов» в галерее «XXI век», художник не сразу и вспомнил, что в юности участвовал в археологических раскопках в Чипасе (Мексика). Тогда ему было 22 и провел то он там всего два года – сразу после окончания Штутгартской академии изобразительного искусства. Но чтобы так свежо было юношеское приключение в джинсовом немце с годом рождения – 42 и местом рождения – Берлин... Его работы хранят Берлинский Kunsthalle, и мюнхенская Новая Пинакотека. Наверное – это совсем другие работы. Не видела. Но по названиям статей, написанных тамошними искусствоведами о его творчестве – «Дома», «Искусство на рабочем месте», «Культура и техника» и особенно «Новые формы в реализме», – его родина располагает совсем

Две маленьких, ползущих по пальме. Бум., смеш. техн.

МИР БЕЗ СЛУЧАЙНЫХ ЧЕРТ

Как хорошо в покинутых местах,
Покинутых людьми, но не богами...

Леонид Аронсон

Любитель изобразительного искусства — даже самый сведущий, обладающий гибкостью воображения и широтой взгляда, — все же привык к определенной, веками формированвшейся системе жанров. Совсем как в детской песенке: «Если видишь — на картине нарисована река... Если видишь, что с картины смотрит кто-нибудь на нас...» Понятно, стало быть — там пейзаж, а здесь — портрет.

В работах московской художницы Люси Вороновой все иначе. Видишь их — и жанровая характеристика словно бы ускользает, зафиксировать ее не так-то просто.

В портretaх — при всем стремлении автора к передаче сходства и индивидуальности — существует такая степень обобщения, которая позволяет говорить об изображении человека вообще, человека как такового — объекта, а не субъекта.

Что же касается ее пейзажей — они именно *смотрят*. Смотрят молча, не разбалтывая ничего первому встречному. Но стоит взглянуться, ответить на этот пристальный взгляд — и почти физически ощущаешь, как мир



Люси Вороновой постепенно открывается тебе навстречу. Эти пейзажи всегда безлюдны — даже стада пасутся здесь без пастуха. И правда, люди в этих пейзажах были бы неуместны — сразу появилась бы какая-то излишняя повествовательность, литературность. Ничего лишнего, все значимо. При минимуме выразительных средств — выразительность работ максимальна.

Художница стремится упорядочить предметную форму, выявляя ее осозаемость, плотность, объем. Она смело отбрасывает кажу-



Свои работы Люся Воронова, как правило, оставляет без подписи. Применяет сложную смешанную технику. В оформлении статьи использованы работы разных лет.

стей, соединении, пересечении, слиянии, приближении далекого и близкого.

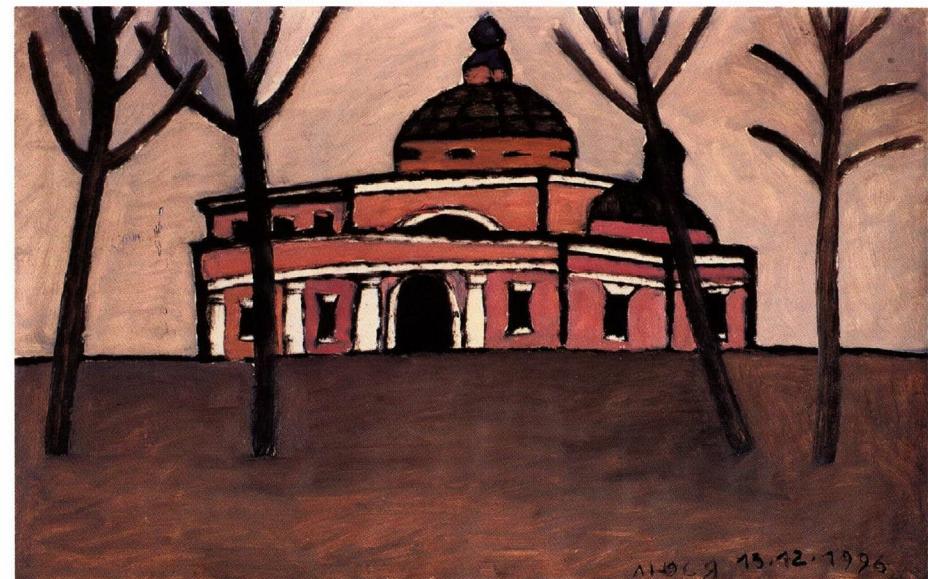
Настроения ее пейзажей разнообразны — от умиротворенного и спокойного, буддийски погруженного в самое себя, напоминающего состояние пейзажей Николая Рериха, — до энергичного, рвущегося, нервного, обнаруживающего ощущимое воздействие пластики Мондриана.

Что бы она ни писала — просторы среднесибирского Тау-Тургена, улочки Старой Риги, какие-нибудь деревни в среднерусской полосе, Останкинский дворец или пивной бар на Трифоновской улице, — не оставляет ощущение, что цель художницы не столько изобразить некое пространство, «вид природы», сколько воспроизвести свое собственное впечатление от того или иного пейзажа, родившееся при встрече с ним эмоцию, переживание. И в конечном итоге — собственное представление о реальности.

Иногда это чувство выражается Люсей Вороновой не только средствами живописи, но вполне вербально:

Нет пыли и суеты,
Небо, деревья и ты...

Такие строки вписаны художницей в одну из работ.



Порой кажется даже, что Вороновой практически все равно, какое именно место станет объектом изображения. Это ощущение, конечно, обманчиво — просто она умеет находить особую красоту и гармонию именно в том, что как бы заведомо лишено того и другого. Чем неприхотливее и бесхитростнее натура, тем, кажется, живее и трепетнее импульс при ее изображении. Так мать больше других детей любит самого болезненного и слабого ребенка.

Люся Воронова, что называется, «красиво видит» — именно поэтому, как бы ни были ее работы сумрачны, пасмурны, лишены при-

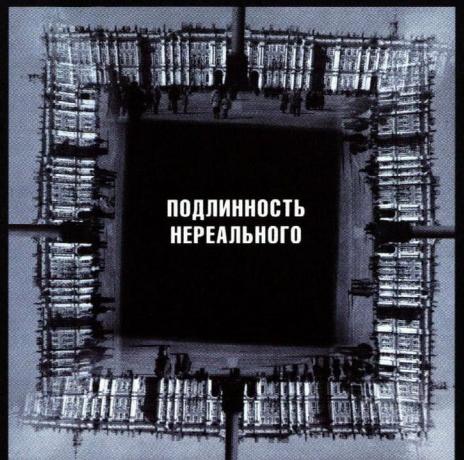
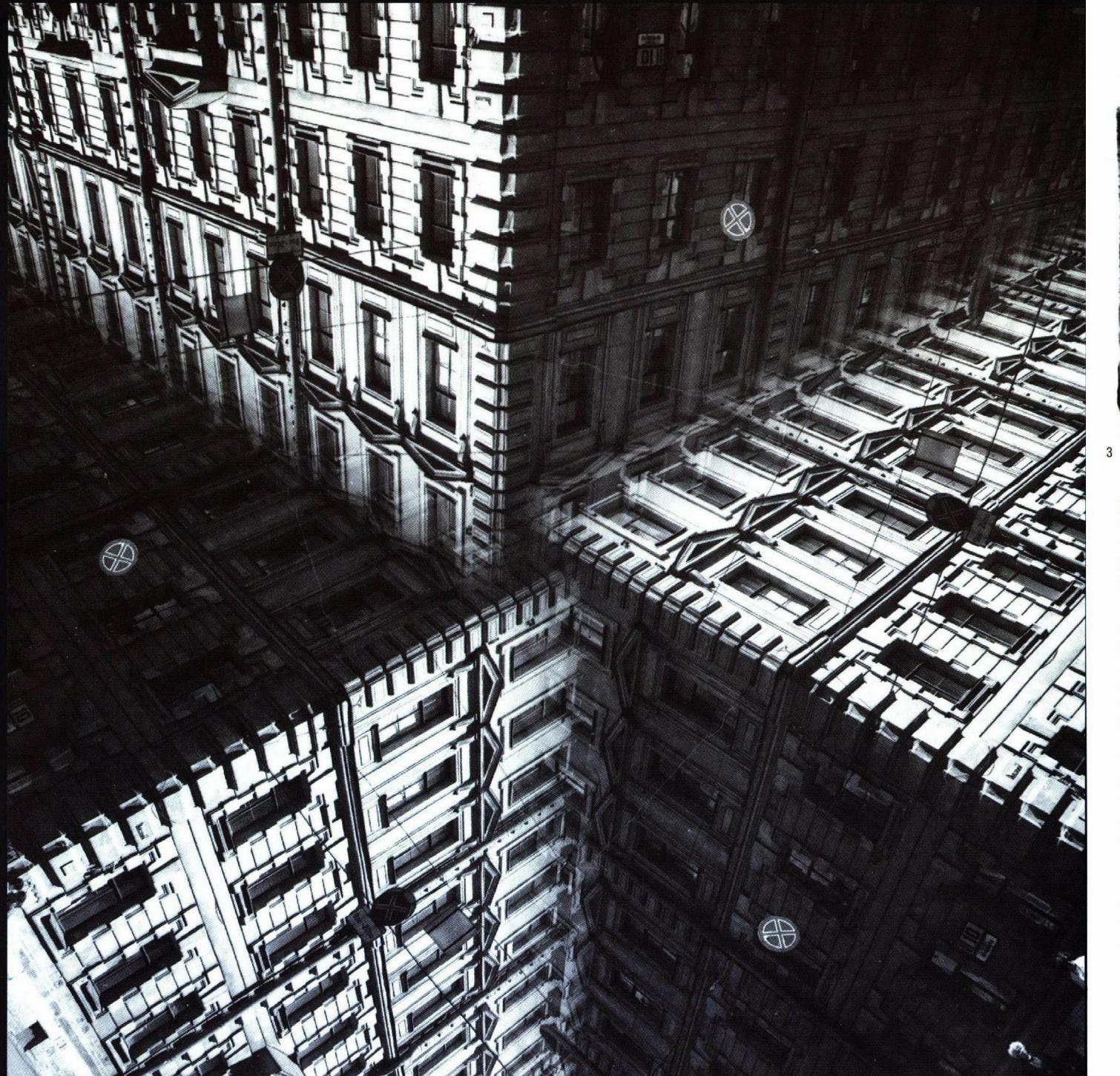
существия солнца и открытых цветов — в них всегда ощущается живое пространство воздуха. Почти осязаемое, впускающее в себя, в свою тишину, в свою отрешенность.

В этих пейзажах не отыщешь главного и второстепенного. Каждая деталь важна сама по себе и подчинена общей, целостной структуре. Каждый предмет полон символического смысла, персонифицирован. Ее мир странен и достоверен, лаконичен и значителен одновременно.

Он лишен случайных черт — и оттого прекрасен.

Мила Ястреб

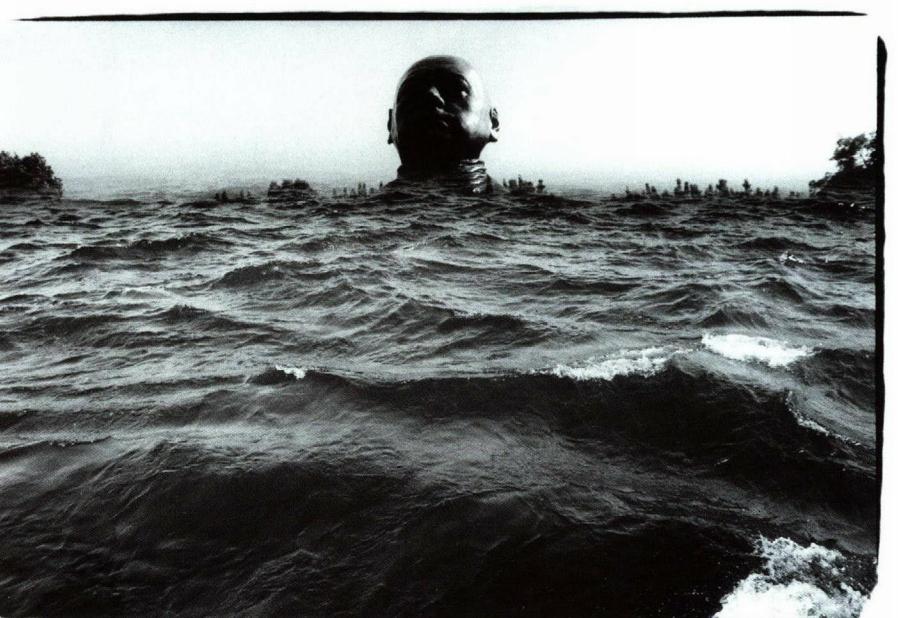




Когда техника рождает новые виды искусства, это почему-то всегда вызывает раздражение у служителей древних муз: так было с кино, так было и с фотографией. В свое время гневный и язвительный Бодлер среди статей о живописи («Салон 1859 года») поместил текст «Современная публика и фотография», в котором совершил изничтожил изобретение инженера Дагерра, претендующее на то, чтобы быть искусством. Мысль Бодлера была проста: настоящеe искусство — прежде всего продукт воображения, это всегда сотворение новой действительности; то, что приковано к внешнему миру, к копированию и подражанию природе, не искусство, а лишь банальное правдоподобие, идолопоклонство перед реальностью. Но именно это и вызывает восхищение ничего не понимающей в живописи публики, работав-

шущей перед чувственно воспринимаемым миром. Поэтому изобретение фотографии и стало повторством самым низменным и буржуазным вкусам: «Некий лстительный бог выполнил пожелание толпы. Ее мессией стал изобретатель Дагерр. И тогда публика решила: «Поскольку фотография надежно гарантирует желанную точность (нашли дураки, которые верят в это!), то ясно, что фотография есть наивысшее искусство».¹ Формально Бодлер как будто был прав — легкость фотоизображения быстро наполнила мир миллионами далеко не самых лучших симулякром — но к счастью только...

Как давно замечено, история новой и новейшей живописи — это собственно история дематериализации мира, разрушения зрякой предметности, раздробление, распыление,



3

развоплощении бытия, завершившееся тем, что искусство повисло в им же порожденной пустоте — невыносимо холодной и пугающей беспредметности. Фотография, сохранив за собой традиционную функцию документа, мгновенно склепа жизни, пейзажа или натюрморта, про-делала в сущности тот же самый путь, только намного быстрее, за каких-нибудь пятьдесят лет. Более того, таким же оказывается и путь современного фотографа — от простого фиксирования непосредственно данного к его трансформации и разрушению, к созданию новой реальности. Но, рассматривая фотографии Андрея Чекина, понимаешь, насколько иной является фотопроявленность, насколько здесь все иначе, чем в живописи или графике. Степень свободы художника сегодня почти абсолютна — он демиург, прихоть и произвол которого не имеют границ и в конце концов разрушают его самого. Фотограф же сталкивается с упрямой неподатливой предметной фактурой, и кажется, что он ее вечный пленник и покорный копист: лишь случайность экспозиции, атмосфера, освещение привносят в фотографию то самое

«чуть-чуть», что и делает ее искусством.

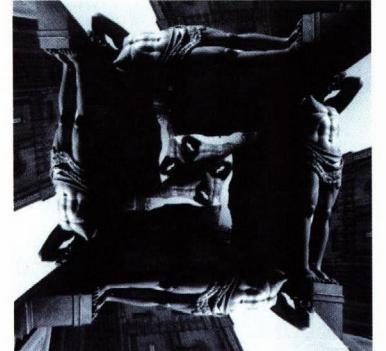
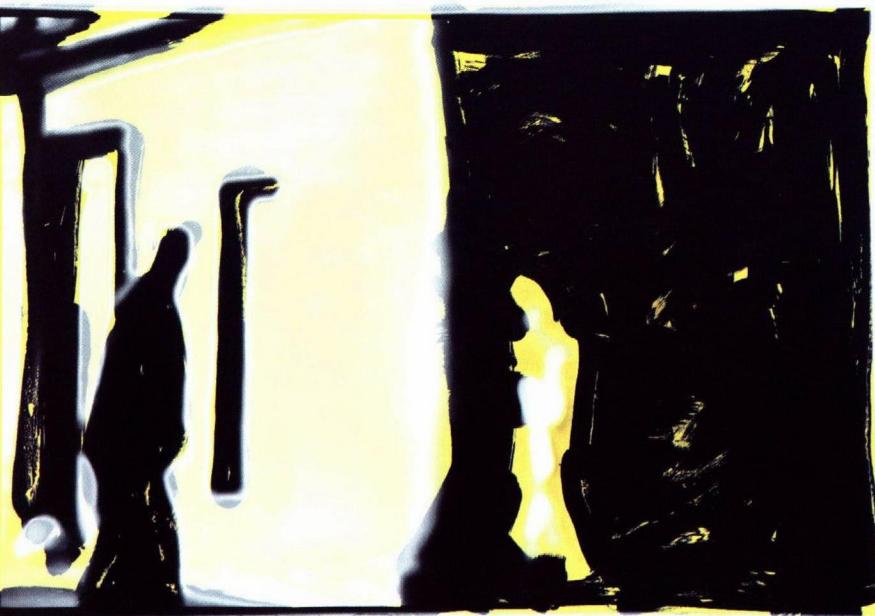
Исаакиевский собор или Медный всадник великолепны и грандиозны, но их имперское каменное равнодушие могут вывести из себя и даже, как мы знаем, свести человека с ума. И вот на фотографиях Чекина вдруг возникает словно вынырнувший из подсознания зловеще-искаженный Собор с покосившейся колонной (серия «Город-призма») или жуткая маленькая беспомощная головка шемякинского Петра, поглощаемая вселенским потопом, бушующим на столе слишком знакомых улицах, проспектах и площадях (серия «Невская купель»). Здесь возникает тема власти фотографа над реальностью — вопреки Бодлеру, фотография полностью освобождается от «идолопоклонства» и, подобно демиургу, творит собственное бытие.

Как возникает эффект неожиданности и вместе с тем внутренней узнаваемости всего того, что так легко представить, но трудно передать? Фотографии Чекина — это некое единство случайности и заданности, сочетание авторской идеи, накладываемой на изображение, с не-предсказуемостью двух, трех и более экспози-

ций. Идеи имеют свою историю — они порождены трехсотлетней мифологией и метафизикой Петербурга, они — зримое волошение духа и плоти имперской столицы, пластическое выражение «трагического империализма» в искаженных стихиях гранита, песка и воды. Здесь наводнение (чи живописные или графические иллюстрации столь часто отдают батафорией и драматической театральностью) — это подлинная гибель, крушение, апокалипсис, но вместе с тем крещение и рождение для новой жизни. Мифы и идеи Петербурга давно вросли в каменную плоть и стали архетипами, они мгновенно узнаваемы, но неизвестны искажены. В некоторых работах они выглядят несколько умозрительно, но в других поражают подлинностью нереального, как, скажем, полузатопленный Спас на Крови... Так постепенно самый призрачный и «умышленный» город мировой литературы все больше теряет свои видимые очертания, как Руанский собор у Клода Моне, и в серии «Город-призрак» совсем расплывается и развоплощается его давящая каменная сущность. Сакральная призрачность Петербурга получает зримое пластическое выражение. Чугунные кони (серия «Табун») бунтуют и обретают свободу, а эрмитажные атланты (серия «Город-призма») дробятся, множатся, растворяются в световых бликах, превращая застывший классицизм в сверхчувственный мираж.

Так или иначе, фотография идет вслед за живописью, создавая свой фантомный мир. И если у Чекина в вариациях на матиссовский «Танец» (выставка в галерее «XXI век») размытые фигуры танцоров еще довлеют над искаженным пространством, то в «Джазовом альбоме» первоисточник — плоть Петербурга — уже неизвестна: это другой, вневременной и вне-пространственный фототекст. Эволюция фотографа очевидна: от умозрительной, но пластически точной мифологии и метафизики Петербурга — к сновидению, фантасмагории и небытию. Подобно живописи фотография создала свой собственный бесплотный и беспримечательный мир... Но зачем? Возможно, для того, чтобы позднее вновь вернуться к деревьям, фигурам, лицам и вещам и увидеть их более пронзительно и ясно.

Павел Кузнецов



5

1, 2, 5 — из серии «Пространство Эшера»
3 — из серии «Невская купель»
4 — из серии «Джазовый альбом»

¹ Шарль Бодлер. Об искусстве. М. 1986. С.188



КНИГА ХУДОЖНИКА: МЕЖДУ ТРАДИЦИЯМИ И РЫНКОМ

Арт-рынок в России — явление несколько странное. Сегодня он существует скорее как рынок правил, предписаний, рекомендаций, в конечном счете — идей, но не в качестве реальных отношений «художник—галерея—покупатель». Эта ситуация во многом меняет традиции и лицо Петербурга.

Из всех видов искусств я остановлюсь на графике. За последние несколько лет Петербург забыл о своей почти трехвековой графической традиции, а сами графики «ушли» в живопись, объект, перформанс и другие виды искусства. Музеи, до недавнего времени

активно создававшие графические коллекции, сегодня не в состоянии их пополнять. Графика практически исчезла из выставочного пространства. Она, как правило, воспринимается частью сувенирной продукции и экспонируется в соответствующем окружении. Графика непопулярна и в реально существующем рынке антиквариата. Картины упадка дополняет отсутствие серьезных собирателей. Значительные графические коллекции П. Корнилова, Г. Левитина, Б. Суриса, Л. Каценельсона ушли в прошлое. Кто сегодня собирает современную графику, неизвестно.

Книга художника, которой я занимаюсь более десяти лет, на первый взгляд кажется еще более невостребованной: сложная финансовая ситуация в музеях и библиотеках, дефицит экспозиционного оборудования (книги выставлять трудно) и собирательского интереса. Тем не менее этот синтетический вид искусства является вполне реальным и перспективным товаром на художественном рынке.

Обратимся к европейскому опыту. Само присутствие книги художника в

Лейпцигская книжная ярмарка. 1998



системе рынка говорит о том, что эта разновидность графического искусства во многом утратила новизну и приблизилась к покупателю. Основные этапы эксперимента в этой области ушли в прошлое.

Французская книжная традиция с графикой Х. Миро, Ж. Брока, Ж. Руо, П. Алечинского представляет скорее антикварный рынок. Опыты футуристов, конструктивистов, художников поп-арта... эти вехи закреплены музейными и библиотечными собраниями.

Основная форма существования книги художника на арт-рынке связана с художественными салонами, ярмарками, выставками. На обычных художественных ярмарках, таких, как ART Frankfurt или ART Köln, этот вид графики представлен книжными галереями и издательствами. Та же картина и на профессиональных графических салонах SAGA FIAC Edition во Франции или ART multipli Düsseldorf в Германии, где выставляются рисунки, эстампы и фотографии. Кроме того, уже в течение десяти лет проводятся специализированные салоны книги художника: International

Ausstellung fur Kunstlerbucher und Handpressendrucke, Лейпциг; The Artists Book Fair, Лондон; Internationale Buch-KunstBiennale, Хорн, Австрия; Biennale of Artists' Books Pays-Paysage, Saint-Yrieix-la-Perche, Лимузен, Франция.

К самым значительным и престижным можно отнести ArtistBook International: Париж, 1994; Кельн, 1996; Нью Йорк, 1995, 1997. На этих выставках прослеживаются не только тенденции развития авторской книги, но и реальный рыночный механизм. Столицы, центры искусств постоянно меняются в поиске нового пространства, арт-дилеров, галеристов, музеев. ArtistBook International в основном носит характер франко-американского сотрудничества, представляя общность художественных и экономических интересов ведущих галерей и издательств двух стран. Организацию третьего салона в Кельне можно было расценивать как десант на перспективный немецкий рынок с наиболее высокими в Европе ценами и открытостью к искусству других стран. В немецком рынке заинтересованы и близлежащие соседи — Австрия, Голландия, страны бывшего демократического союза. Напротив, попытка немецких ярмарок носить скорее образовательный, нежели коммерческий характер. Именно здесь неподготовленный зритель знакомится с книгой, которую можно перелистывать только в белых тканевых перчатках под неусыпным взором сотрудника или директора издательства.

Успешность того или иного салона зависит не только от политики галерей или издательства, подбора имен художников и характера изданий, но и от различных случайностей. Биеннале Книги художника в Лимузене обычно очень хорошо организована и включает обязательную историческую программу — специальные выставки из музеиных и частных собраний. Так, в 1991 году это была экспозиция «Книги-объекты. Свет черного солнца» (Макс Эрнст, Марсель Дюшан, Альберто Джакометти, Рене Магритт, Андре Бретон, Хуан Миро); в 1993 году — «Книги русских и советских художников 1910—1993» (из французских собраний); в 1995 — «Коллекции коллекционеров». Тем не менее летом 1997 года Биеннале попросту провалилась, так как в течение десяти дней бастовала французская железнодорожная дорога и посетители не смогли добраться до места.

Чрезвычайно престижный профессиональный графический салон SAGA, проходивший в Париже с 22 по 27 апреля, продемонстрировал явный интерес к эффективным работам среднего уровня. Французская публика предпочитает произведения не концептуальные,

не содержательные или эмоциональные, а откровенно декоративные. Между тем галеристы выставляли работы Ж. Брока, П. Пикассо, Х. Миро, Р. Раушнера. Цены на произведения классиков на удивление невелики. Оригиналы Миро продавались за 100—300 тысяч марок, печатная графика — за 1—3 тысячи; огромные литографии Алечинского оценивались в 2—3 тысячи долларов; а работы известнейшего Б. Ван Вельде стоили от 400 до 1000 долларов.

Разделы книги художника существуют и на таких известных книжных ярмарках, как Лейпцигская и Франкфуртская. Лейпцигская ярмарка 1998 года, в частности, показала традиционный интерес немцев к полиграфии, к ручному набору и малотиражной книге. Популяризаторы также обрезная гравюра на дереве и экспрессивная графическая манера. Ярмарка также включала и специальный исторический раздел с экспонатами из музеиных собраний — «Междунородная выставка книги художника». Однако среди обычных изданий книга художника воспринимается несколько экзотично, а соответствующие разделы ярмарки носят скорее образовательный, нежели коммерческий характер. Именно здесь неподготовленный зритель знакомится с книгой, которую можно перелистывать только в белых тканевых перчатках под неусыпным взором сотрудника или директора издательства. Тираж издания может доходить до двухсот-трехсот экземпляров, а стоит оно немногим дороже объемного альбома по искусству. В упрощенном полиграфическом варианте в таких магазинах представлен и книжный объект. В Центре Помпиду в Париже вы можете купить книжку, сделанную в форме гамбургера, а в Институте искусств Чикаго — в форме птицы.

Пока западный рынок кажется нам далекой перспективой. Однако каждый из видов графики — оригинальная, печатная, компьютерная, книга художника или экслибрис — существует реально, обладает своей художественной, а значит, и материальной ценностью. Осталось немного — установить нормальные связи между художником, галереей и собирателем...

Михаил Карасик



М. Карасик. П. Злуюар. Любовь. 1994. Офсет, литография

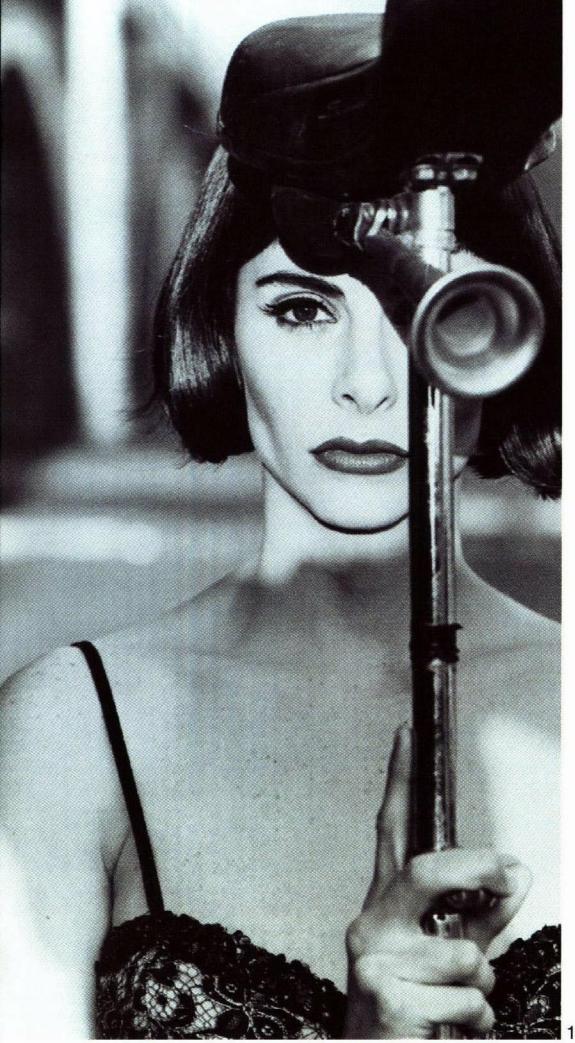
SAGA.
Париж.
1998

крупнейших музеев не случайно наряду с альбомами по искусству выставляют малотиражные издания с оригинальной печатью (офортом, литографией и т. д.). В Центре Хуана Миро в Барселоне продается книга с литографиями Антонио Тапиеса, а в берлинском Музее современного искусства — издания с гравюрами на дереве классика поп-арта Джима Дайна. Во Франкфурте-на-Майне напротив Музея современного искусства расположилась специализированная галерея печатной графики и книги художника, где продаются книги с литографиями А. Матисса, Ж. Брока, Х. Миро. Музейные магазины являются в некотором смысле популяризаторами книги художника, только в более массовом исполнении. Такие книги соответствуют всем критериям жанра: бумага ручного литья, крашеный картон, оригинальные формы книги и переплет, сложный футляр, необычное содержание. Тираж издания может доходить до двухсот-трехсот экземпляров, а стоит оно немногим дороже объемного альбома по искусству. В упрощенном полиграфическом варианте в таких магазинах представлен и книжный объект. В Центре Помпиду в Париже вы можете купить книжку, сделанную в форме гамбургера, а в Институте искусств Чикаго — в форме птицы.

Пока западный рынок кажется нам далекой перспективой. Однако каждый из видов графики — оригинальная, печатная, компьютерная, книга художника или экслибрис — существует реально, обладает своей художественной, а значит, и материальной ценностью. Осталось немного — установить нормальные связи между художником, галереей и собирателем...



Д. Пелхэм. «Гамбургер не такой, как другие». 1996

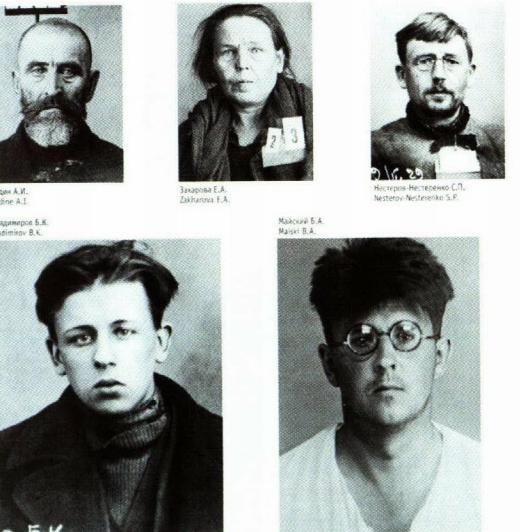


ФОТОБИЕННАЛЕ-98 СОБЛАЗН ДЛЯ ГЛАЗА И УМА

зя выражение, которым Фердинанд де Соссюр определял качества языка, — пишет Батхен, — мы можем сказать, что в фотографии присутствуют только различия без каких либо постоянных¹. Уникальность фотографии, ее особенная ценность связана с тем, что фотообразы восполняют жизненно необходимый нашей фантазии запас «рассказов в картинах», которые способны бесконечно варьироваться. Именно в этом смысле, а не как более реалистические изображения-подобия, фотографии являются продолжением классической живописи и теперь благодаря возможностям компьютерного монтажа переживают свое второе рождение, полное раскрытия своего исторического и художественного предназначения. Интересно, что в этом же направлении — в направлении манипуляции образами эволюционирует и наиболее динамичный рынок электронного искусства, торгуя чистыми изображениями, будь то шедевры Эрмитажа или постеры поп-звезд. Он удовлетворяет частные фантазии потребителей, транслируя с экрана монитора буквально в глаза, в сознание картины-видения, практически лишенные материальной основы, как холст или бумага, масляные или литографские краски.

1

Благодаря своей исключительной популярности фотография в последние пятнадцать лет заняла большую часть рынка современного искусства. Хотя, если вдуматься, она представляет собой довольно странный предмет для художественного аукциона, прежде всего потому, что до сих пор так и нет ясного ответа на вопрос, что же в фотоискусстве можно назвать подлинником или оригиналом. Например, Джейфри



Батхен рассказывает историю фотографа Энзеля Эдамса, который между 1941-м и 1980 годами собственоручно сделал по крайней мере 1300 отпечатков со своего знаменитого негатива «Восход луны»; а Ман Рэй в последние годы пользовался услугами разных печатников и отнюдь не всегда контролировал тираж. «Исполь-

зование человеческих возможностей и желания.

Основная часть Фотобиеннале-98 называлась «Мода и стиль в фотографии» и была сосредоточена в самом большом выставочном зале — Манеже, включив в себя несколько десятков камерных (по 5—40 работ) экспозиций, как прямых, так и постановочных фотографий, фотомонтажей и плакатов. К числу интересных фрагментов этой огромной выставки относятся постановочные фотографии моды второй половины 1950-х — начала 1960-х годов, сделанные для «Vogue» Уильямом Клейном; работы Жану Сиэфа для разных модных домов и изданий 1960—70-х годов; пейзажи и портреты, отнятые моделью, художницей и режиссером Сарой Мун в 1990-х годах; сообщество фриков, зафиксированные жесткой камерой Олафа Мертенса; фотомонтажи из серии «Олимпийские игры», сделанные Жаном-Полем Гудом для «Elle» в 1996 году. Поскольку в ССР мода на быт была полуразрешенной, в русском исполнении эта традиция дает гораздо меньше осмысленных и технически совершенных фотографий. В данном случае можно упомянуть отдельные работы Михаила Гершмана, вновь открытого Тимуром Новиковым, который был фотографом Кировского театра, но снимал также и моду, натюрморты для телеграфных бланков и тому подобные сюжеты (1950-е годы, из собрания Новой Академии изящных искусств); один-два поляроида Ильи Пиганова для модельера Нати Михайловской («Плюч», 1997) и, как всегда, съемки Владимира Фридкеса для журнала «Premiere».

Если попробовать как-то определить, что такая модная фотография, исходя из этих работ, то результат будет неудачным в силу явного отсутствия общих критериев. Так, сложные многофигурные мизансцены Клейна, всегда включающие в себя указание на конкретный город-стиль с его архитектурой и воздухом улиц, резко отличаются от женских торсов-предметов Сиэфа, абстрагированных от лиц и упакованных в синтетику, шерсть, кружева, как абсолютные по форме портновские болванки всегда одного и того же немыслимо вытянутого типа. Изощренный профессионализм съемок Клейна и Сиэфа контрастирует с такой же изысканной, но совершенно любительской техникой Сары Мун, которая эксплуатирует случайные эффекты непромятых снимков. Возмутительные с технической точки зрения фотографа-перфекциониста, мутные, задернутые пеленою потеков кадры тем не менее в полной мере обладают силой впечатления, которая знакома нам по сновидениям и побуждает вглядываться в причудливые очертания теней-фигур в поисках утаенного от нашего дневного зрения, отраженного камерой и спрятанного в фотографии события. Хит выставки — «Олимпийские игры» Жана-Поля Гуда вообще гораздо больше напоминает фантастическую версию итальянской живописи (Паоло Учелло или феррарскую школу), нежели иллюстрации женского журнала. Как и многие создания высокой моды, «Олимпийские игры» манифестируют свою тотальную принадлежность миру вообра-

жения; подобно «беззаконным кометам», они навсегда соблазняют глаз и ум, увлекая сознание прочь от какой бы то ни было практической жизни. В данном случае реализация этой роскошной иллюзии (манекенщицы, летящие в баскетбол или, как валькирии, парящие над стадионом) стала возможной благодаря компьютерному монтажу.

Машинное совершенство — вот, пожалуй, то единственное, что отличает модную фотографию современности (начиная с рубежа 1950—



В оформлении материала использованы работы Д. Власенкова (1), «Последний портрет» (2), Д. Гутова (3, из серии «Урюпинск», 1997), Жанлу Сиэфа «Корсет» (4).

под старину типа распространенной сейчас дорогой «гостиничной мебели» для «новых русских», но абсолютно вымышленная форма, которую предмет фантазии навлекает на себя, погружаясь в исторический пейзаж и мимикируя под него.

Поэтому чем концептуальнее фотопроект, тем он любопытнее. На выставке это особенно заметно в отечественных разделах. Стоит упомянуть Галину Смирскую, «одевшую» в джинсы бронзовых московских писателей и поэтов (особенно хорошо оказался Владимир Маяковский — 1998); Ольгу Тобрелутс, которая поступила аналогично с греко-римскими скульптурами и футбольками (1998); группу «Фенко» и Владимира Фридкеса с проектом «Нары-Нары» (1996), представляющим модное направление, которое Андрей Хлобыстин обозначил термином «дзэндендизм» (в данном случае — абсурд сюжета в сочетании с отточенной формой, сюрреалистическая борьба нашей гармонии с западной дисциплинированной костью); «Телевидения» Ольги Чернышевой, не вполне достаточные технически, но сугestивные (1997); Оксану Дубровскую в серии постановочных фотографий «Snoberry Fields», которая ухитрилась весьма скромными средствами передать своеобразие смыслов таких сложных образных гущений в современном культурном сознании, как «Julia Kristeva» и «Leny Rifenthal»; теперь уже можно сказать, исторические проекты Гора Чахала «Гриб» и «Стрекоза» (фотографии Владимира Крылова 1991 года); наконец — «Русские вопросы» Владислава Мамышева (1997). Все они свидетельствуют о том, что современное искусство вне фотографической техники невозможно, что именно фотография стала наиболее адекватным средством в новейшем искусстве.

Не случайно в начале 1980-х, когда в художественном мире разразился скандал с возвратом на рынок квазифигуративной живописи (итальянского «трансавангарда» и немецких «новых диких»), американский критик Томас Лоусон написал статью «Последний выход: живопись», которая на самом деле была о фотографии. Он считал, что единственным сюжетом современной фигуративной живописи может быть перенос на холст фотоизображений, и мотивировал эту идею тем, что фотографии — это и есть единственный возможное содержание нашего зрения. Будто бы ничего, кроме фотообразов, нашему зрению уже давно не открывается. Фотографии, подобно экранам или ширмам, скрывают от нас окружающий мир, и, совершая их перенос в живопись, демонтируя мгновенные снимки на множество живописных точек, мы получаем шанс «вырвать тайну фотографии», то есть через нее проникнуть взглядом к ее объекту, к полноте его жизни, доступной камере, но не улавливаемой глазом, как та тонкая граница, которая разделяет объект и желание, реальность и фантазию, прозрачное стекло и пейзаж за ним.

Екатерина Андреева



¹ Batchen Geoffrey Photogenics // History of Photography, Spring, 1998. P. 20-21.

Defile

*Колонны желтые, увитые шелками,
И платья рече и таине в немного яркой раме...*
И.Анненский "Буддийская месса в Париже"

На подновленном Невском становится тесно от модных лавок. В стерильных боксах Гостиного двора дремлют, словно разомлевшие рептилии, тряпички от лучших кутюрье поднебесной. (Подновленные рекреации изнутри стали походить на элитный серпантарий). Самое мощное шоу после новогоднего по общегосударственному каналу ТВ – Юдашкин-фэнш: прикинутая неизможденная попса каталась два часа по подиуму кегельбанными шарами.

Мода просочилась во все щели нашего быта, как пыль улицы, запах подъезда и городской шум. Проницаемое, «открытое общество» начало существовать по облегченным стрекозым законам (или фасонам) фэнш, облачаясь в пантопные цвета комфорта и удовольствий (ис случайно, что самые популярные цветовые каталоги фирмы Pantone произошли от тонов губной помады, то есть от самого чувственного и запоминающегося где-то на уровне подкорки). И вот от этого замечания я и хочу оттолкнуться в своих заметках об одеждах русского кутюрье Татьяны Парфеновой, чье имя, набранное полустровым бронзовым шрифтом «модерн» с засечками, сияет и вопиет с одного из фасадов на Невском, цепляя коготками соглашенных проходящих мимо.

Наблюдая за сезонными переменами гардероба в застекленном шкафу витрины, я обнаружил одну закономерность, пригодную не для общего закона мужского эротического любопытства, но для некоторой портновской максими, родственной кантовскому категорическому императиву «поступай с другими так, как хочешь, чтоб они поступали с тобой».

Вот ога: «предлагай другим только то, что они хотят предложить себе». Или еще лучше: «предлагай им то, что они еще только хотят предложить себе». Что они постоянно желают, но не могут обрести окончательно и бесповоротно. Словно во сне. Это можно назвать «законом грезы». И Татьяна Парфенова удивительно точно усвоила этот интимный закон, действующий на нас куда сильнее стилистических обобщений модных конструктивистов и провокаций де-конструкторов.

В СТОРОНУ ОТ ФРАНЦУЗСКОГО ШВА К МОСКОВСКОМУ РУБЧИКУ

Мне вспоминаются унылые и периодические, как мартовские эпидемии ОРЗ, выставки ЛОСХА, где новациям костюма отводились самые далекие конские выгородки-боксы. Кто мог туда забрести? Платье «сережа», шарф «айседора», брючные пары «сеновал», размахай «анна», смело суженный в бедрах, шинель-пальто с глинябитыми пуговицами «юнга». Бездна рукоделия, пугающие посконные ткани со шматами сыроймятной кожи и прочего наверченного сировья, как в дурном триллере про извращенца, поврежденного жестоким материнским обхождением в нежном детстве. Экспрессионизм, оживлявший в минувшие пятилетки медеплавильные футы сов-арта, в художественном моделировании одежды всегда представлял мертвяще отталкивающим, как соседство с вишикой в неразмненной коммуналке.

Впрочем, шоу-дефиле тоже жанр, хотя и веселый, но весьма странный – не балет и не аукцион, некое никуда не ведущее шествие, как променад ряженых хористов во французской классицистской опере Людли или Рамо времен Короля-Солнца.

Нынче оно, бестелесное и вечернее, развивается в электронных пучках телевизионной трубы, не отбрасывая тени на нашу жизнь, абсолютно минусовое по своему физическому заряду, хоть и не по итоговому кайфу. Оно напоминает нарисованный бездымный холодный фейерверк. И, став полным светопреставлением, дальше подиума никуда не простирается. Поэтому вещи, прекрасные в фэнш, оказываются неносиемые в жизни. Каким-то непостижимым образом они лишаются запала сексапильности. Делаются обидно бессмысленными, как дыхание любимого человека, заключенное в квадратный воздушный шарик. Они никогда не станут тихими фетишами. В них слишком много визионерского престижа. Они даже виртуальны, суммарно электронны, а значит, и неискоренимо отрицательны. Они создаются для вуайеристского показа, и семантический смысл этой категории называет дивным вещам – когда они становятся зримыми и тактильными – пафос бездомности. Не зря Коко Шанель ожидала на фибровых чемоданах переезда в синильные дали в отеле «Ритц». Это весьма серьезный и курьезный кульгуро-символ.

Наряды Татьяны Парфеновой представляются мне малоподходящими для дефиле. Тленное тело, заключенное в них, оказывается слишком говорящим, чересчур значимым, соматически чудесным. Они как мысли, вскомленная сама собою. Одежды, как измыщение серафического тела, взращенного ими же. Продвинутый прикид, из которого изъяли каким-то невероятным вычитанием бездомность, безумие и бесповоротность. Они лишены того, что так влечет и ранит нас в фэнш на мнимой дороге подиума, где нет ни грусти, ни ощущения свободы, соприродных любому пути. Может быть, используя технические особенности кроя, делая их зримыми, наружными, Парфенова каким-то образом словно выворачивает одежду, придавая ей кроме стилистической персонификации еще и пафос труда, вернее было бы сказать, показывает его блудливое свойство, дорогое многотрудье, различаемое только при пристальном взгляде. Весь портновский, цеховой арсенал она предъявляет зрителю. Но это рукоделие наоборот, его можно определить как «рукоделие рукоделия», посредством которого, как в монастырском шитье, снимается пафос трудоемкости и затраченного времени, ибо эти траты произошли ради высокого пафоса: у церковных вышивальщиц – во славу Господа, у надомниц Парфеновой – во славу сокрытия своего умения, во имя нерукотворности.

Когда я думаю, как они направляли свой оверлок по канве классических мatisсовских мотивов, я не могу представить себе ни их рук, ни позы, ни песен. Нечто похожее описан Жан Жене в романе «Дневник вора», где матерые утоловники вырезают бесконечные бумажные салфетки, вкладывая в них богоизбранность и трепет. В созерцании всех этих московских рубчиков, абордировок, косых беек, руликов, двойных французских швов и прочих обметок, ставших из скрытых явными и значащими деталями одежды, есть что-то от гипнотического умиротворения скрипом прядки, шумом веретена или стрекотом «Зингера».

Я могу признаться, что задело и ранило меня, когда на выставке Отдела новейших течений Русского музея пару лет назад я увидел два простых на первый взгляд платья цвета «белого шума» из коллекции «Сафрон». Я испытал инфарктный прилив какой-то чувственной памяти. И мне бы очень не хотелось, чтобы кто-то тогда подсмотрел, как я следил за линией сложносочиненных нарочитых швов этих нарядов, на их откровенно простодушный, какой-то жалко-скромный библиотечный край. Таких отношений с одеждой, выставленной на публичное обозрение, мне не доводилось переживать. Будто бы я на сладкий свободный миг нырнул в прорубь запрещенной трансвеститии и предался ненаказуемому фетишизму.

Почему же возникло это тусклое притяжение?

Что я увидел тогда: какое очарование, какую силу, какой итог незримых слагаемых? Как будто я наконец вспомнил важную цитату, случайно произнеся ключевое слово. И она вызвала изжитое чувство, без которого жизнь в теперешнем виде и статусе была невозможна. Я словно бы узрел под этими драпировками некую особенную женщину – может быть, свою молодую маму, каковой обожал ее в раннем детстве, какой





запомнил навсегда. А может быть, я увидел свою память о ней тогдашней. Ведь по тому инфантальному лекалу я строю эпюры своих отношений со всем миром — как облаченным, так и разоблаченным. Может быть, это и есть нигде не обнаруживаемый русский дизайн — не грязный и топорный с занозами, а чистый и вымешанный, как монастырская келья, вернувший эстетический смысл поцелую в щеку, улыбке и трудолюбию? Но на мой вопрос пока нет ответа...

У Набокова в «Лолите», да и не только в ней есть строки, абзацы, которые можно сложить в целые страницы, посвященные одежду чувственности, одежду, которая, даже будучи вымараенной, остается как нимфеточья пупистая эпидерма — столь же прекрасной.

У Пруста Одетта, перевоплотившись из «гризетки» в госпожу Сван, напоминает о своей прелести только неискоренимым талантом одеваться для шествия по утреннему подиуму Булонского леса. Но и это стоит очень дорогой цены. И мы не смеем с этим спорить.

Как и с Львом Толстым, пробравшимся в девичью гардеробную и подававшим там нитки для обметывания подола Наташиного в римском стиле кисейного платья.

Эти господа точно знали, что делали.

Мне важно намекнуть, а не описывать анамнез травматического смущения перед женским телом, без которого нет не только чувственности, но и жизни вообще. И мне со всей очевидностью представляется, что это именно та призма, через которую можно «узреть корень» искусства Татьяны Парфеновой. Ведь именно так она преломляет свой гипотетический образ женственного и чувственного, что не совсем одно и то же.

Если я начну перечислять имена тканей, используемых ею, то уподоблюсь посетителю парфюмерной лавки, испытавшему приступ токсикомании после третьего глотка.

Классический универсум одежды, способный вызвать любые чувства — от самых светлых до самых непроглядных, говорящий нам так много, каким-то образом разрушен Татьяной Парфеновой. Она не предлагает революционного края, не вставляет в общага светящиеся стержни, бьющие слабым током, ограничиваясь переосмыслением эстетики швов, выворачивая их технологическую изнанку, словно хочет напомнить нам о самой сути касания. И таким простым образом восстанавливает нутряной первоначальный смысл этого действия. И эта предъявленная деталь действует, погружая зрителя в детскую аутическую архаику, в те времена, когда *пол* «молчал», и мать, и ее одежда — строчка в тканях ее юбки, обметка застежки, увиденные ребенком на линии бедра, оказывались своей фундаменталь-

ностью сильнее всех игр, раскрашиваний, мечтаний и прочих своеобразий. То есть я хочу сказать, что «игровой» элемент в платьях Парфеновой если не обнулен, то сведен к мизеру. «Случайный» бархатный воротник-стойка прозрачной блузы читается не как деконструктивная игра в кукольную нелепость (пальто для июльского полдня), а как знак касания, связи и надежды. И это не эдакая милая дурашливость девочки, перешивающей кукольные платья, а декларация перемены, перелицовки и изменения — мадинфест и мышление по Картизису, длиющееся и длилось в постоянном напряжении припомнения и всматривания. А в нашем случае заключенное в переживании иллюзии касания, то есть в «лучезарном слиянии». Платье, измыщенное телом.

Дефлорация наоборот. Или обретение флоры. Возвращение в допубертат.

Главное ударение в этих платьях сделано на тактильную память, на стимуляцию любопытства, на особенное зрение, если так можно сказать — из себя, из своей детской глубины.

Нынче достижения психоанализа Юнга и Пиаже эксплуатируются массовыми индустриями напропалую. Цвета Бенеттон взяты просто из учебника по детскому психотравматизму — умильный желтый колер «подмышки цыпленка» вызывает выброс в кровь гормона, как у половозрелых млекопитающих при зрелище лобастого детеныша, — девицу в такой кофточке хочется взять на руки, затискать и засосюкать. То же самое, но со знаком наоборот происходит с дискотечным ядовитым, как папина лягушонка, зеленым — тощие лядвии танцовщики руками трогать не хочется, но взора не отвести, как от неприкрытого срамного места. Но мне могут возразить, что и «серый жемчуг» похож на высокую селедку. И что паучки цвета символизируют силу и власть, но эти выражения не значат в нашем случае ничего. Потому что есть искусство и есть галантрея. Как быт и бытие, не различимые на первый взгляд, но первое — не более чем аморфная масса, а второе — структура и иерархия. Ипостаси быта различаются ценой, а бытия — ценностью. Первое эволюционирует, второе — нет.

Все блестят: цветы, кенкеты,
И алмаз и бирюза,
Люстры, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.
Все в движении: воздух, люди,
Блонди, локоны и груди,
И достойные венца
Ножки с тайным их обетом,
И страстью и корсетом
Изнуренные сердца.
Б. Бенедиктов

Кончен пир, умолкли хоры,
Опрокинены амфоры,
Опрокинуты корзины,
Не допиты в кубках вина,
На главах венки измяты,—
Лишь клубятся ароматы
В опустевшей светлой зале...
Кончив пир, мы поздно встали —
Звезды на небе сияли,
Ночь достигла половины...
Ф. Тютчев

Чувствуете разницу? Левое — фотка с танцулек, правое — серебряный дагерротип фон Глодена, полный упования и безнадежности.

Ведь и в одежде — любой провокативный цвет теряет свою ядовитую суть в плену деталей и ауре телесности, и тогда зеленый анилин становится прожилкой малахита, увиденной сквозь слезы. Парфенова умело лишает цвет его химического начала, изымает из него «краситель», оставляя светозарную жалкость скоротечности того, что им скрыто.

Мода в известном смысле эквивалентна сумасшествию. Она простирается от безнадежной вампирической страсти, вламывающейся ураганом в окна и двери, до никому не мешающего экологического задвига, горького и тихого. Я иногда хочу всех знаменитых кутюрье рассадить по смежным, но не сообщающимся секторам бреда, как болельщиков на футбольном матче. Там будет угол пустого тщеславия с Карденом во главе, ярус кары и возмездия под командой Версаче, трибуна отождествления себя и своей гальванизированной фантазии под патронажем Пако Рабана, строй милиции и дознавателей в скитах до середины колена с галунами от Шанель.

Женщины Парфеновой где-то очень далеко от этого ристалища. Ее персонаж — другой, другая, иная женщина, не видящая себя со стороны, не дерзкая, открытая любящему взору и соболезнанию. И это не фэнтези, как и не дизайн! Побоюсь давать определение.

А достоверно свидетельствует об этом то, что дорогая и странная буржуазно-минималистская одежда вызывает ответный простодушный трепет. Как и пантонные цвета — голубой ампир, кунжутный, с шанжановым переливом, тусклый веронез, обморочная брускница и тревожные алые полосы в несочетаемом соседстве с шелком органзы. Эти слова мне хочется записать куплетами — по четыре в столбик. Цвета, имеющие отношения к матовости губной помады, к ее неистребимо памятному блеску. Поблизости от поцелуя...

Николай Кононов



ИЗ КНИГ

СЕВЕРНЫЙ ПОЛЮС ПЕТРА МИТУРИЧА

Митурич П. В. *Записки сурового реалиста эпохи авангарда*. — Москва: Литературно-художественное агентство «RA». 1997



П. Митурич. Вера Хлебникова. 1924. Б., уголь, карандаш

Среди многочисленных художественных династий история и творчество семьи Митуричей-Хлебниковых занимает особое место. Уникальны единство творческих устремлений, верность одним и тем же глобальным художественным задачам. Сам Петр Митурич определял их как поиск «в образах наблюдаемого мира новых характеристик», которых он «не усматривал ни в чьей современной живописи». Прекрасный рисовальщик и тонкий живописец, для которого честность и реализм, по выражению Н. Пунина, «были синонимами», Митурич — как это ни парадоксально — считал своим учителем Велимира Хлебникова.

В сущности, он и занимался реализацией идеи Хлебникова применительно к изобразительному искусству. Это касалось — в самом широком смысле — изучения законов природы, проникновения в тайны явленной реальности, поиска внутренней меры и гармонии. Дневники, письма, воспоминания, статьи Митурича обращены к тому, каким образом он формулировал для себя и как решал эти задачи, ничего общего, конечно, не имевшие с тем представлением о реализме, которое было в советском искусстве.

Не менее интересны и важны и те страницы из архива художника, где он рассказывает — очень подробно, с потрясающими яркими и запоминающимися деталями — о своих взаимоотношениях с любимейшими людьми — братом и сестрой Хлебниковыми. (Напомним, что художница Вера Хлебникова была женой Петра Митурича и матерью его сына Мая, ныне известного графика).

Воспоминания о близких неотделимы в этой книге от размышлений об искусстве. Вероятно, отсюда — ощущение удивительной ценности и значительности ее автора, который ни в каких, самых трудных ситуациях не терял лица, не изменял избранному пути. «Быть художником — все равно, что двигаться на Северный полюс», — говорит Петр Митурич. Его жизнь была именно таким, непрестанным движением, граничившим с духовным подвигом.

Светлана Иванова

ЛЕНИЗДАТОВСКИЙ РАЗМАХ

Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. — [СПб.]: [Лениздат]. [1998]



Как всегда. К радости, что мы имеем теперь, наконец, книгу об архитекторах XIX века, которую долго ожидали, прибавилось в равной доле сожаление о том, что получили-то любительский и провинциальный, хотя и колossalный по объему (80 а. л.) свод фактов. В нем много сбивчивых мыслей, старинный, опоздавший лет на двадцать метод подачи материала, архаичное оформление и, главное — слишком заметное редактирование, едва окончательно не погубившее важное начинание. И так лишь в конце

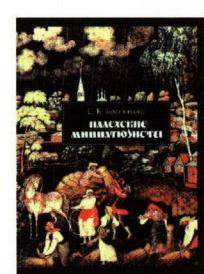
XX века удалось поведать об архитекторах предыдущего столетия, то есть о создателях тех самых зданий, которые мы чаще всего видим и которые собственно и составляют современный Петербург. Это издание, которое является продолжением книги о петербургских архитекторах XVIII века, к несчастью, повторяет и даже усугубляет ошибки первой книги. Предыдущий том, за исключением

«конца искусства», «конца времен». Как писал Волынский, «может быть, Леонардо да Винчи в самом деле улавливал сквозь механику своих идей последние пределы человеческой жизни на земле...»

Вадим Масленников

ПАЛЕШАНЕ: «МЫ ВСЕ-ТАКИ ЕСТЬ!»

Братчикова Е. К. *Палехские миниатюристы. Именной справочник*. — М.: Изд. дом «Паспорт интернэшнл». 1996. — 128 с.



Этой книги ждали давно. Ждали музеевые сотрудники, коллекционеры народного искусства и сами миниатюристы. Она включает имена более семисот художников, начиная от первых мастеров «Артели древней живописи», основанной в 1924 году, и заканчивая нашими современниками — как знаменитостями, так и недавними выпускниками Палехского художественного училища. «Вот доказательство того, что мы все-таки есть», — философски заключили они. И все же... Пожилая художница М. Азанова, по отзывам односельчан, старушка озорная, едкая и острая на язык, свой личный экземпляр испещрила многочисленными замечаниями. Читать правленый томик сплошное удовольствие. Романтические истории и комментарии к именам вроде «красавица и не дура» или «на Джека Лондона похож» способны развеселить любителей анекдотов. Однако сделанные ею и другими художниками серьезные поправки могут оказаться небесполезны знатокам и коллекционерам палехской миниатюры. Приведем некоторые из них.

Прежде всего в справочнике попали далеко не все художники. Нет М. Бонокина, репрессированного в 1936 году «за дневник»; не упомянута З. Косарева, работавшая на заводе «Красный фарфорист» в Дулеве и получившая эпитет «заслуженного художника»; нет многих выпускников Палехского училища 1950—1960-х годов, которые надолго уезжали из села. И наоборот, в книгу вошли имена, не имеющие прямого отношения к искусству миниатюры. Е. Цыбина старожила с трудом вспомнила как счетоводка в старых мастерских; М. Захваткин занимал административную должность помощника председателя артели, но миниатюристом не был; некие Н. Мамасадыков и И. Махмудов, принятые в свое время в Палехское училище по партийной разнорядке, вероятнее всего, находятся сейчас где-то в родном Таджикистане и вряд ли озабочены сохранением палехской живописной традиции. В отношении молодых художников автор руководствовался «демократическим» принципом, включив в издание всех, кто закончил училище, даже если после этого выпускники ни разу не брали в руки кисть. Из-за дамской привилегии иметь девичью фамилию и фамилию мужа некоторые художницы зарегистрированы в издании дважды: Фокина Е. — Ваняшова Е.; Моеева Н. — Хомякова Н. Допущены ошибки в датах рождений и смертей, перепутаны некоторые имена и отчества. Без этих огрешков наверняка можно было бы обойтись, собрав полную и точную информацию, ведь Е. К. Братчикова для Палеха «свой человек», преподавала в училище, шесть лет проработала в Государственном музее палехского искусства.

В соавторстве с палешанами Юлия Демиденко



Alexei

БЕЗВЕСТНЫЙ РУССКИЙ — ЗНАМЕНИТЫЙ ФРАНЦУЗ

Недавно в Фонтанном доме — Музее Анны Ахматовой прошла выставка «Александр Алексеев. Безвестный русский и знаменитый француз». Талантливый график и аниматор, родившийся в 1901 году в Казани и закончивший свои дни в 1982 году в Париже, разделил судьбу многих и многих лучших людей России, оказавшихся в вынужденном изгнании на чужбине.

Но Париж — Мекка художников — одарил Алексеева и любовью и признанием, а Петербург так и остался неутоленной и неразделенной любовью...



Игольчатый экран, самое знаменитое изобретение художника, перенесенное им из анимационного опыта на книжные страницы, необыкновенно развел стилистическую манеру Алексеева как графика. Герои его иллюстраций обладают качеством строго необходимой и достаточной иллюзорности именно за счет чрезвычайно тонкой нюансировки света и тени, белого и черного. Эту же удивительную игру «темного» и «светлого» в человеке — только в слове — вели и великие авторы: Пастернак и Жироду, Гоголь и Достоевский, Пушкин и Толстой, к которым прикасался художник, сам владеющий даром талантливого и точного письма.

Своё понимание иллюстрации Алексеев выразил так: «Дон Кихот — такой, каким сделал его Гюстав Доре, не тот Дон Кихот, каким он был, ибо сам по себе он никогда не существовал. Это Дон Кихот — такой, каким он мог бы быть... Так и Чаплин проиллюстрировал мысль Сервантеса, воплотив одного из возможных Дон Кихотов».

Светлана Алексеева-Роквел — дочь художника и Александры Гриневской-Алексеевой, самостоятельно и талантливо работавшей в книжной иллюстрации, в письме к Юрию Норштейну удивительно поэтично написала о работе отца: «Каждая книга, которую иллюстрировал мой отец, тщательно разделялась, как цыпленок на тарелке. Он делал множество заметок, читая ее, и смотрел на потолок своей студии почти каждые пять минут, качал ногой направо-налево, и казалось, что дремлет. Он полюбил тени деревьев на потолке своей студии... Он очаровал бы Вас, ибо он был баснословным рассказчиком историй...»

Л.В.



Использованы иллюстрации художника к произведениям Ж. Жироду «Аптекарша» (1926) и Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1959).





ЗАБОРНЫЙ жАНР ЗАБОРИСТ, КАК ТОРЧИЦА

Принято считать, что любое искусство «восходит к...» И называется что-нибудь ветхозаветное. Современные художники, оказавшись лицом к лицу со стеной, подсознательно используют приемы, применявшиеся пещерными живописцами каменного века, индейцами Южной и Центральной Америки доколумбовых времен, а также древними египтянами.

Плоскость не обязывает к плоскому мышлению, а скопе вступает с ним в конфликт, обогащая богатой философией вполне плоский сюжет. Пример: муха как таковая — это только муха, а муха, расплющенная на стене, — это уже судьба.

Художники «арт-забора», решительно отбросив такие костицы реализма, как полутона и пространственная перспектива, с восторгом купаются в самой природе «заборного» жанра, не испытывая ни малейшего страха перед заложенными в нем противоречиями. Последние же, напротив, позволяют развиваться и в ширь, и в глубь — разумеется, плоскости. Как это ни парадоксально.

Например, противоречие между целью и законами жанра и вовсе разродилось сладким плодом. Цель, поставленная художником перед собой, как правило, оказывается между ним и... забором. Когда же цель исчезает — художник чувствует настоящую свободу, создает совсем не то, что собирался, и на другом качественном уровне — случается, восхитительно непостижимо. Животные и человечки со стрелами на стенах пещер служили наглядным пособием по охоте только во времена палеолита, а на исходе каменного века это уже ближе «чистому искусству»: изображения зверей не так точны и часто условно орнаментальны. Краска и стена — это как раз тот случай, когда природа жанра сильнее самого творца. Результат — налицо. А точнее — на лице. Заборов.

Алексей Орешкин

ОБЗОР

НЕТРЕВОЖНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ СКВОЗЬ ОГОНЬ В ЧЕСТЬ САВОНАРОЛЫ

Xудожественная жизнь в нашем городе в последнее время не подкидывает громких выставок и эффектных концептуальных проектов, и можно было бы констатировать ее власть и неторопливость, что обычно и делается каждый раз, когда Петербург сравнивают с Москвой. Но с другой стороны — это и есть нормальное состояние искусства, когда торжествует средний уровень. И если вспомнить название одного из галерейных альбомов — «Респектабельный модернизм», то в нем прочитывается скорее не издевка и даже не блеф, но желание некоей стабильной качественности, адресности искусства, которое в конце концов должно находить своего покупателя и продаваться.

Ситуация отчасти определена генерирующими стратегиями кураторской и экспертной элиты Санкт-Петербурга: есть сто имен художников (см. справочник Фонда Сороса), есть установки на гранты (кому давать — кому нет), есть искусство, пользующееся репутацией как бы «радикального» (то есть неудобного), и есть то, что считается уже традиционным. По весне учащается выставочный ритм немногочисленных петербургских галерей, и, невзирая на арт-топографию, которая замыкается в центре города, явно тяготея к оси Невского проспекта, художникам только кажется, что они все друг о друге знают. Напротив, на выставки ходят плохо, упорно держатся лишь своего круга и иногда с удивлением обнаруживают, что где-то когда-то и как-то — совершенно вдруг — в городе произошло нечто стоящее.

Академики-лосховцы давно живут своей, особой жизнью. Пушкинская, 10 — некогда бурный галерейный центр нонконформистского искусства — рассеялся в пространстве города. Меня художников и искусствоведов — «Борей» все еще активно посещаема преданными паломниками, совершающими чуть ли не ежедневный хадж и из последних сил поддерживающими священные обряды общения, что, по-видимому, необходимо для тонуса.

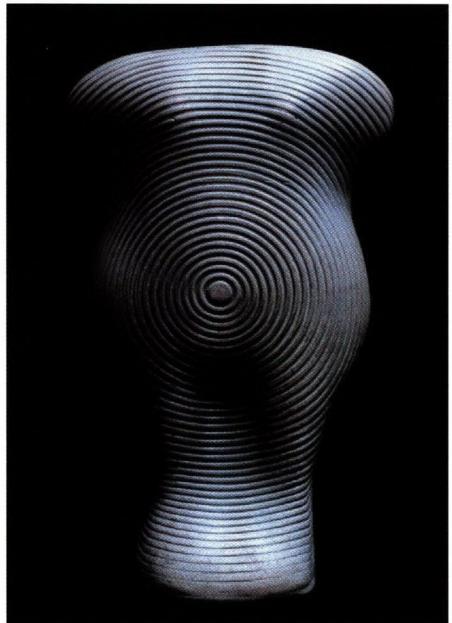
И все же в Петербурге есть ряд художников, которым не находится ниши: это к слову все о тех же кураторских стратегиях, во многом определяющих актуальную художественную ситуацию. Основная же масса топчется на месте, не забывая — на манер флогера — отследить, «откуда ветер дунет». Расколотость современного искусства попрежнему вытесняет то одних, то других на периферию. Сегодня такой арт-окраиной являются старейшие институты — Академия художеств и Мухинское училище, которые умудряются существовать в неких параллельных «актуальному» искусству мирах.

И вот на фоне сугубо интеллектуального искусства, непременно нуждающегося в концептуально-текстовом и чуть ли не шаманском сопровождении, а также радостного изобилия добродушно сделанных вещей (хотя и среднего уровня) неожиданно встречаешь художника, способного удивить даже искушенного критика: я говорю о выставке скульптора В. Цивина в Мухинском училище.

Цивин — элегантный стилист; его работы мо-

гут показаться кому-то манерными, если бы за виртуозной дээзишной фактурой не проглядывало какое-то архическое чутье формы — причем «ничейной», покалеченной временем формами безымянного антика. Популярный, успешный в 80-е годы керамист — явно не из нынешней обоймы актуального петербургского искусства.

Настоящее же время, без сомнения, — сбор плодов той жатвы, что вывела современное петербургское искусство «в люди». Ретроспектива группы «Митьки» в Манеже представила их в полном расцвете творческих сил, но теперь уже не как группу периода героического пьянства, вы-



В. Цивин. Девочка-подросток. 1996. Шамот, ангоб, глазурь. Фото В. Нестерова

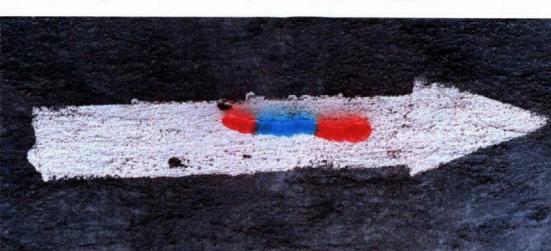
ковских художников К. Сутигина и А. Шевченко, словно бы опомнившихся, что надо живописью заниматься, а не инсталляции «вяять». Но в митьки (хотя бы и московского отделения) их уже не возьмут — квота.

А вот Ольга и Александр Флоренские от освоения живописного перешли к заселению городского пространства, разместив объекты — зверей своего передвижного «бестиария» — в Летнем саду. Русский музей просто обязан предоставить им место в постоянной экспозиции. Победа в конкурсе проектов для городской среды Центра современного искусства и солидный грант дали возможность создать дорогое искусство европейского уровня, которое удается лишь при немалом вложении капитала.

Так, постепенно, разумными дарениями Фонд Сороса и создаст когда-нибудь Музей современного искусства. Главное, не ошибиться с адресатом, а то до сих пор экспозиция экспериментального актуального искусства в Мраморном дворце из личных коллекций Африки, Новикова и др. воспринималась как коллекция случайных раритетов и плюшкинских артефактов.

Выставка-акция в Летнем саду еще раз заставила задуматься о том, что в Петербурге никто толком не покупается на городское пространство, которое во всем его великолепии и одновременно непрезентабельности предлагает множество интереснейших интерактивных акций, инсталляционных решений и концептуальной акцентировки. Практически никто не работает в новостройках, как будто на них лежит роковое табу «спальных» районов. Отчасти эта ситуация и явила причиной провала конкурса проектов в городской среде. Все это сетование отнюдь не заподало шестидесятничество европейского искусства с его стремлением к социальной активности, не пережитое в свое время в России и Ленинграде, но констатация явно неполноценного и уязвленного существования современного искусства.

Правда, есть в городе один художник, выбирающий не торные тропы Невского проспекта: это В. Драпкин — аскет и философ. Для своих легких, необременительных, передвижных выставок-акций он точно определяет нужный ракурс городского пространства, не чурясь и окраин. Но художник Драпкин существует как бы вне художественной жизни — таинственный одиночка, устрашающий выставки только в хорошую погоду. В аннотации к его майской недавней затее «Чистый лист и множество разных «я» указано: «Проводится на берегу Финского залива за гостиницей «Прибалтийская» при отсутствии льда и



Фрагмент «романа с насекомыми» С. Денисова



А. Флоренским или М. Колдобской, зорко следящей за нарушением знаковых конвенций и остро использующей дежурный набор соц- и поп-артовых приемов?

Отсутствие Пушкинской, 10, на арт-карте города вполне компенсируется «домашними», камерными выставками «Митки-Вхутемас-центра», отметившего День рождения Петербурга выставкой «Нетревожное путешествие» С. Денисова, продолжающего свой «роман с насекомыми». Эта экспозиция — притча о съедобных конфетах-гусеницах, путешествующих по городу, как по детской игровой карте с фишками, где каждый рисунок (следующий ход)-граффити сулит на самом деле нежелательную опасность. Остроумная кадрировка напоминает мультфильм, который, видимо, явится следующим шагом в работе художника.

Попытку создания всеохватной модели общения «художник — зритель» предпринял Ю. Александров, одним махом сняв целый незатронутый пласт работ в жанре комикса («Сто лет. Комикс в России», галерея «Борей»). Собрав детские полупрофессиональные рисунки, а также классику жанра (В. Лебедев, Б. Малаховский, М. Беломлинский и другие), он предоставил публике возможность поразмыслить на тему дальних и близ-

особенно сильного ветра». Действительно, в Петербурге куратору и художнику следует с большей внимательностью относиться к психосоматическому состоянию зрителя, подверженного хандре под воздействием пронизывающего ветра, обильного снега, а также тоскливого сумрака белых ночей.

Также параллельно развивается мир уличной рекламы, в котором просто необходима художническая интервенция. Почему все должны созерцать огромного Петра I на Дворцовой площади, как будто сошедшего с американского доллара, а не портрет, например, созданный

На фоне «нормальной» галерейной жизни,

ких родственников комикса, его вездесущности и одновременно феноменальной схожести с репрезентативной моделью современного искусства вообще — его цикличности, серийности и текстуальности. Выставка обозначила еще одну проблему: «Если настоящий комикс, то есть comic strip and comics, — вещь специфическая и отдельная, то русский комикс обещает быть по крайней мере моделью мира» (И. Чечот). Контекст размывает все границы жанра, за каждой вещью видится метафора чего-то большего, некие глобальные обобщения.

Желтые листовки Тимура Новикова разбрасывались и на акции открытия Хармс-фестиваля-IV, у парадной лестницы Инженерного замка 15 мая, где проходил суд над искусством XX века — действие, в котором костюмированные «измы» (кубизм, дада, поп-арт, концептуализм и др.) опускались через люк под эшафот «в преисподнюю» под дробь барабанов и трескотню хлопушек. Доброжелательный критик увидел бы в этом представлении пародию на революционные мистерии 20-х годов, агитеатр, карнавальный обыгрыш всех бывших судилищ над искусством. А недоброжелательный — разглядел бы тревожный симптом надругательства над священным модернизмом, а также прямое желание его уконошить не без помощи оказавшейся тут как тут Новой Академии и «Художественной Воли». В целом же Хармс-фестиваль, увы, не избежал искуста «выйти в народ» за счет массовых шоу-программ и благодаря привлечению спонсора (как всегда, посчитавшего себя главным героем праздника), что в целом смазало в общем вполне симпатичную картину...

И здесь напрашивается печальный вывод: искусству, чтобы не терять свое лицо, предпочтительнее оставаться в своем кругу — друзей и знакомых, так как пока все, что было связано с выходом на широкую публику или хоть с какой-то коммерцией, за редчайшим исключением обреталось на заведомую неудачу.

Однако у современных художников есть и другие пути востребования искусства жизнью и его социализации. Газета «На дне» в последнее время стала настоящей газетой художников — уникальность ее в необычной, но очень точной контаминации социальных ролей и персонажей артистического Петербурга — бомжа и художника, нищего и интеллектуала. Радикальность и независимость суждений ее авторов демонстрирует стремление части питерских художников отвоевать свою нонконформистскую нишу, уйти «на дно» (или, как пишут в газете, «на дно»), где все равны, ускользнуть от всяческого истеблишмента, быть в жизни, балансируя в поисках «новой чувственности». Это термин Д. Пиликина — одного из ведущих рубрик газеты, художника, которому интересно все: он вездесущ и активен, старается держать «руку на пульсе» художественной ситуации.

«Новая чувственность», или, можно сказать, новая чувствительность, — вовсе не защитная форма адаптации художника, не стильный канон поведения богемы и не новое идолопоклонство перед прекрасным. Скорее всего она утверждает те неуловимые отношения с реальной жизнью, в которой выставка может быть на самом деле квазисобытием и в которой подлинные художественные события часто не отмечаются флагами на карте арт-происшествий.

Глеб Ершов



ЭКСКЛЮЗИВНЫЙ ГЛУБОКИЙ ПРОФИЛЬ И ЗОЛОЧЕНИЕ

РУЧНАЯ ЛЕПКА ПО ЛУЧШИМ СТАРИННЫМ ОБРАЗЦАМ

МАСТЕРА С МНОГОЛЕТНЕЙ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКОЙ (ГРМ)
БАГЕТНЫХ И РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ

ПРОФИЛЬ ВЫБИРАЕТ ЗАКАЗЧИК!

Россия, Санкт-Петербург,
ул. Ал. Невского, 9
Телефон 274-55-15



Художественная хроника

С В Е Д Е Н И Я АПРЕЛЬ

Со 2 по 15 апреля в Библиотеке им. А. Блока (Невский пр., 20) прошла выставка живописи Валентина Скачкова.

С 3 по 15 апреля в Центральном выставочном зале «Манеж» (Исаакиевская пл., 1) прошла выставка «Митки. 15 лет».

С 4 по 19 апреля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме (наб. Фонтанки, 34/Литейный пр., 53) прошла выставка Юрия Брайтмана «Спонтан-ночь».

5 апреля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме закрылась выставка детской художественной студии «Эхо».

5 апреля в Музее Академии художеств (Университетская наб., 7) закрылась выставка «Свободным художествам» (к 240-летию Академии художеств).

5 апреля в галерее «Старая Деревня» (ул. Савушкина, 72) открылась выставка фотографий Владимира Иосельзона «Возвращение».

6 апреля в Литературно-мемориальном музее Ф. Достоевского (Кузнецкий пер., 5/2) закрылась выставка «Фигуративная поэзия» (Дмитрий Алексеев, Игорь Баскин, Игорь Межерицкий, Валерий Мишин, Тамара Буковская, Елена Пудовкина, Сергей Скверский, Эдвард Шнейдерман).

С 6 по 11 апреля в 24-й аудитории философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Менделеевская линия, 5) состоялась выставка работ Глеба Богомолова.

С 6 по 12 апреля в Малом выставочном зале Союза художников прошла выставка живописи Юрия Чижика.

С 7 по 21 апреля в выставочном зале ЦБС Московского района (пл. Чернышевского, 6) прошла отчетная годовая выставка Института декоративно-прикладного искусства.

С 7 по 19 апреля в особняке Кочубея (Конногвардейский бульвар, 7) прошла выставка народного художника Республики Саха (Якутия) Афанасия Лаптева «Я слышу природу своею душой».

С 7 по 19 апреля в галерее «Аполлон» (Миллионная, 13) прошла выставка Григория Израилевича «Дровизм».

С 7 по 14 апреля в галерее «Гильдия мастеров» (Невский пр., 82) прошла выставка Сергея Евсина «Прованс».

С 7 по 18 апреля в галерее «Борей» (Литейный пр., 58) прошла выставка графики Михаила Каичмана.

С 8 апреля по 4 мая в Мемориальном



Рисунок из рукописного альбома. 1826 г. Б., акв.

музее-квартире Н. Некрасова (Литейный пр., 36) прошла выставка «Райский сад. Язык цветов», посвященная пятилетию петербургского центра искусств «АВИТ».

С 8 по 28 апреля в Литературно-мемориальном музее Ф. Достоевского прошли выставки Сергея Маханкова «Фрагменты истории» и Елены Якименко «Отражения».

С 8 апреля по 30 июня в Центральном военно-морском музее (Биржевая пл., 4) прошла выставка «Зарубежный маринизм. Великобритания» (к 300-летию Великого посольства Петра I в Англии).

С 9 по 15 апреля в Государственном Эрмитаже (Дворцовая наб., 34) открылась выставка «Скульптура: живой язык. Из музеев и частных собраний Италии».

С 9 по 18 апреля в галерее «XXI век» (Захарьевская ул., 9) прошла выставка «Метаморфозы цвета. Части 2. Холст».

С 9 по 30 апреля в галерее «Арт-Колледжа» (Лиговский пр., 64) открылась выставка «Линзовская группа» (из коллекции А. Глазера). Выставка организована при поддержке «Фонда информации и культуры».

С 10 апреля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме закрылась выставка живописи Юрия Кладова.

10 апреля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме закрылась выставка живописи Юрия Роста.

10 апреля в Строгановском дворце (Невский пр., 17) открылась выставка «Миссионис-Нева. Современная американская фотография». Было представлено более 70 работ девятнадцати авторов.

10 апреля в Российском этнографическом музее (Инженерная ул., 4/1) закрылись выставки «Русская старина» и «Серебряная нить, золотой чекан».

С 17 апреля по 20 мая в выставочном зале «Новый Пассаж» (Литейный пр., 57) прошла выставка, представляющая творчество трех поколений семьи Аникишиных.

17 апреля в Музее политической истории России (ул. Куйбышева, 4) открылась выставка «100 лет русской социал-демократии».

17 апреля в галерее «Борей» закрылась выставка «100 лет русской социал-демократии».

17 апреля в Государственном Эрмитаже в цикле «Шедевры музеев мира» в



20 апреля в Петропавловской крепости (Невская куртина) закрылась выставка «Русское чаепитие».

20 апреля в Доме журналистов (Невский пр., 70) состоялась презентация Фонда «Искусство малых форм».

20 апреля в галерее «Палитра» (Невский пр., 166) закрылась выставка живописи Александра Загоскина «Парадигма».

20 апреля в галерее «Арт-Колледжа» (Лиговский пр., 64) открылась выставка «Линзовская группа» (из коллекции А. Глазера). Выставка организована при поддержке «Фонда информации и культуры».

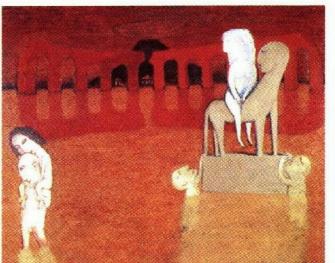
21 апреля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошел фестиваль «Дни Стокгольма в Петербурге».

21 апреля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме закрылась выставка фотографий Юрия Кладова.

21 апреля в галерее «Борей» открылась выставка Светланы Ивановой «Окна».

21 апреля в Государственном Эрмитаже открылась выставка нумизматики X—XVIII вв. «И. И. Толстой-коллекционер».

С 21 апреля по 20 мая в Арт-центре



П. Конников. Золотой век. 1991. X., м.

24 апреля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме открылась выставка Константина Симуна «Новая Аврора».

С 24 апреля по 13 мая в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка Александра Алексеева. Безвестный и знаменитый (анимация, графика).

С 25 апреля по 2 мая в выставочном зале «Смольный собор» (пл. Растрелли, 3) прошла выставка «Светографики» немецкого художника Штефана Клюге «Ловец видов».

С 25 апреля в Творческом центре «Мить-Май» начался очередной сезон в Летнем саду: открылась выставка, посвященная 180-летию Музея железнодорожного транспорта, и началось осуществление совместной программы Санкт-Петербургской Федерации дизайна и моды и государственного предприятия «Летний сад и дворец-музей Петра I» «Мода в Летнем саду».

С 1 по 15 мая в Чайном домике Летнего сада прошла выставка живописи И. Чухлеба.

2 мая в творческом центре «Митьки-ВХУТЕМАС» состоялась выставка фотографий Александра Соколова «Экстерьеры».

С 4 по 16 мая в галерее «Невограф»



Журнал «НЕВА»
выставочный графический центр
МИТЬКИ-ВХУТЕМАС

С 25 апреля в Государственном Эрмитаже работали выставки «Великий Фаберже в Эрмитаже», «Даная — судьба шедевра Рембрандта», «Анри Матисс и датские коллекционеры», «Уральские камни», «Галерея драгоценностей»; «Путь фотографа».

В апреле в Меншиковском дворце (Университетская наб., 15) работала выставка «Христианы на Востоке».

В апреле в Русском музее работали выставки: «Русские монастыри: искусство и традиции», «Золотая кладовая», «Побеждая время...» (В Михайловском дворце); «Иностранные художники в России», «Дар Петра Людvigа», «Музей художественной культуры», «Константин Романов — поэт Серебряного века» (в Мраморном дворце); «Фотографии рассказывают...» (Сто лет Русского музея в фотографиях и документах), «Русский скульптурный портрет XVIII века» (в Михайловском замке).

В апреле в Всероссийском музее А. Пушкина работали выставки: Эллы Фоньковой, «Пушкиниана «Мира искусства» в собрании Всероссийского музея А. Пушкина».

25 апреля в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) (Университетская наб., 3) открылась выставка «Женщина и магия. Мир русской деревни». Представлены костюмы, детские игрушки, бытовая утварь конца XIX — начала XX вв. из славянских коллекций музея.

25 апреля в Музее театрального и музыкального искусства закрылась выставка, посвященная 175-летию со дня рождения Н. А. Островского.

26 апреля в Государственном Эрмитаже закрылась выставка английского искусства «С берегов Темзы на берега Невы».

26 апреля в Музее этнографии закрылась выставка «Возвращение веера».

С 28 по 30 апреля в Лектории Государственного Русского музея (Садовая ул., 2) прошла научная конференция, посвященная итогам работы музея за 1997 год.

С 28 апреля по 9 мая в галерее «Борей» прошла выставка Валерия Луки «Маленькие картины», графики и другие.

С 30 апреля по 30 мая в Государственном Русском музее (Инженерная ул., 4) прошла выставка «Цветы Голландии к 100-летию Русского музея».

С 30 апреля по 13 мая в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) (ул. Галерная, 45) прошла выставка живописи Лицидана Долинского и Марии Момбелли.

С 30 апреля по 21 мая в Литературно-мемориальном музее Ф. Достоевского прошла выставка живописи Лицидана Долинского и Марии Вишняк (Москва).

С 30 апреля в Мемориальном музее обороны и блокады Ленинграда (Соляной пер., 9) открылась выставка «Знамена ратных побед».

С 30 апреля в Мраморном дворце состоялась пресс-конференция ФСБ и дирекции Русского музея в связи с возвращением в

фонды музея пяти плакатов Г. и В. Стенбергов, похищенных ранее.

В апреле на Каменностровском проспекте, 32, открылся второй в городе частный музей — музей граммофонов, созданный заслуженным артистом цирка Владимиром Дерябиным.

В апреле в концертно-выставочном зале «Смольный собор» (пл. Растрелли, 3) прошла выставка «Светографики» немецкого художника Штефана Клюге «Ловец видов».

С 8 мая по 8 июня в Летнем саду прошла выставка Ольги и Александра Флоренских «Передвижной bestiary».

С 8 по 17 мая в Российском этнографическом музее прошла выставка фотографии и живописи петербургских и израильских художников «От мечты к действительности», посвященная 50-летию образования государства Израиль.

С 8 по 18 мая в галерее «Голубая гостиная» при ЛОСХе прошла выставка шляп Ларисы Глазырьиной «Эмилия».

С 8 по 20 мая в Творческом центре «Митьки-ВХУТЕМАС» прошла выставка современных петербургских художников «Живопись в интерьере».

С 9 по 23 мая в графическом кабинете Творческого центра «Митьки-ВХУТЕМАС» прошла выставка «Оборонная» (серия рисунков, эскизов и проектов памятника в честь Победы в Великой Отечественной войне, предложенных Александром Арефьевым на конкурс памятника в Ленинграде в 1964 году).

С 12 по 23 мая в галерее «Борей» прошла выставка Ханнеле Кумпуйайнен и Миика Юуссенен (Финляндия). Живопись, графика.

С 12 по 15 мая в Петербурге проходил Международный конкурс молодых модельеров «Адмиралтейская игла».

С 13 по 27 мая в выставочном зале Музея городской скульптуры прошла выставка «Десять тихих» (графика, куклы, игрушки).

С 13 по 20 мая в галерее «Борей» прошла выставка группы «PIC-NIC» (Австрия). Инсталляции, графика, живопись.

С 14 мая по 15 июня в Петропавловской крепости (Комендантский дом) прошла выставка «Из народных истоков Белоруссии» (современное народное декоративно-прикладное искусство из собрания Национального музея истории и культуры Белоруссии).

С 14 по 24 мая в Выставочном зале ЦБС Московского района прошла выставка Дома детского творчества Московского района «Мир глазами детей».

15 мая в Научной библиотеке Академии художеств открылась выставка, посвященная 110-летию со дня рождения Федора Бернштама.

С 15 мая по 5 июня в галерее Центра современного искусства при Санкт-Петербургском университете (Университетская наб., 7/9) прошла выставка «Энергия «Лантанозам или Концептуализм».

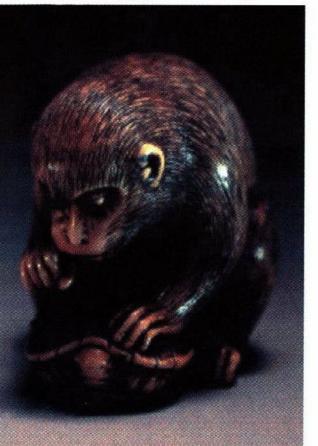
С 15 по 17 мая прошел международный Санкт-Петербургский Хармс-фестиваль IV, посвященный авангардному поведению.

С 15 по 24 мая в рамках Хармс-фести

в менять слова Л. Вентури о творчестве Констебла: художник пишет так, что зритель сразу видит день и час, изображенные на картине.

С 24 апреля по 13 мая в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка Фонда «Искусство малых форм».

окатки (к. XVIII – нач. XIX в.). Обезьяна и черепаха. Слоновая кость



открылась выставка «Нэцке. Из собрания Эрмитажа», посвященная памяти Михаила Успенского (1913–1997).

С 18 по 30 мая в галерее «Невограф» прошла выставка Владимира Волкова (1923–1987) «Жизнь после смерти».

19 мая в Государственном Эрмитаже открылась выставка из серии «Шедевры музеев мира в Эрмитаже» — Фрэнсис Бэкон «Три штудии к распятию» (триптих) (Музей Соломона Р. Гуттенхайма, Нью-Йорк).²⁰

20 мая в Музее политической истории России открылась выставка фотографий Сильвестра Крис-Брауна «50 лет Варшавы».

С 20 мая по 5 июня в Выставочном зале Союза художников России прошла выставка Цзян Шилюня «Живые традиции гоува в Петербурге».

21 мая в Российской национальной библиотеке (Фонтанка, 36) состоялась лекция итальянского писателя и ученого Умберто Эко «От Интернета к Гуттенхайму». С 22 мая по 10 июня в галерее «Палитра» прошла выставка «Естественный отбор» (акварели Латифа Казбекова и цветочный дизайн Наталии Коркиной).

С 22 мая по 10 июня в Библиотеке А. Блока прошла выставка «Палитра» (работы учащихся школ № 507, 300, 642). С 15 мая в галерее «Зеркало» (Таврический дворец, Купольный зал) закрылась выставка группы «Новые романтики Санкт-Петербурга».

С 15 мая по 15 июня в Музее печати прошла выставка книжной графики преподавателей и студентов Санкт-Петербургского полиграфического института.

С 16 по 30 мая в Библиотеке А. Блока прошла выставка живописи Павла Букского.

С 16 мая по 1 июня в Петропавловской крепости (Невская куртина) прошла выставка «Архитектура Варшавы в графике XVII–XX вв.» (из собрания Музея истории Варшавы).

16 мая в Государственном Эрмитаже открылись выставки: «Путь фотографа» (Ирвинг Пэн) и «Анри Маттис и выдающиеся датские собиратели» (произведения живописи из коллекции Государственного художественного музея Коленгагена).

17 мая в Выставочном центре Союза художников закрылась выставка художников-ветеранов Великой Отечественной войны (живопись, графика, скульптура).

18 мая в Государственном Эрмитаже



прошел традиционный фестиваль искусств «Мастер-класс–98». В рамках фестиваля в Выставочном зале Союза художников прошла выставка петербургских художников (В. Побоженский, Р. Браун, Н. Цветков, В. Лукка, О. Симонова, Л. Алексейчук, Е. Прокофьев, В. Курянов, А. Антаков, Б. Забирохин, Н. Сажин, А. Герасимов, Н. Зверев, Д. Мельникова, Г. Конченок, М. Тапле, Г. Филатова, В. Иванов, А. Кульбин, Г. Богомолов, В. Табанин, А. Мельничук, А. Михайлов, Л. Ковалева-Кондурова, А. Кондуров, А. Задорин, А. Олигеров, В. Архипов, В. Мишин, М. Ильин, Комелько).²¹

22 мая в ЦВЗ «Манеж» закрылась выставка «Юный художник».

25 мая в Библиотеке Голицына открылась выставка книг из фондов библиотеки Голицына. К 300-летию Великого Посольства Петра I в Англии.

С 25 мая по 6 июня в Выставочном центре «Невограф» прошла выставка «Весь город мой непостижимый...» (петербургские художники 295–литио Петербурга). В выставке участвовали: В. Верещагин, Н. и А. Кофановы, Е. Дубицкий, В. Орлов, В. Овчинников, Я. Крестовский, В. Михайлов, Е. Ухналев, В. Любушкина, А. Заславский, А. Даниэль, О. Маслов, А. Зинштейн, И. Иванов, В. Лукка, В. Левитин, С. Бакин, Л. Васильев, Б. Головачев, С. Шмидт.

С 25 мая по 12 июня в художественном центре «Арт-ПРИН» прошла выставка рисунков Вячеслава Михайлова.

С 25 по 29 мая в Доме архитектора (Б. Морская, 52) прошла выставка «Москва в конце XX века», организованная Центральным московским архивом документов на специальных носителях.

26 мая в Выставочном зале «Смольный собор» открылась выставка Льва и Александра Берманов «Лирические мотивы в образе Сант-Петербург».

С 26 мая по 6 июня в галерее «Борей» прошла выставка Бориса Кудрякова «Умысь сел на островах» (фотографии).

С 27 по 29 мая в Мраморном дворце (Миллионная, 5/1) прошла международная научная конференция «Русский авангард: Проблемы презентации и интерпретации».

С 27 по 30 мая в Инженерном (Михайловском) замке проходил IV международный философско-культурологический симпозиум.

С 27 по 30 мая в Доме Фаберже, магазин «Яхонт», прошел II Конкурс молодых художников Санкт-Петербурга.

С 28 по 31 мая в ЦВЗ «Манеж» прошла выставка Ильи Богданко «Художник и книга». К 75-летию мастера.

С 28 мая по 26 июня в Николаевском зале Эрмитажа проходила выставка «Рисунки французских мастеров из Библиотеки П. Моргана (Нью-Йорк).

С 29 мая в галерее Растрелями в Государственном Эрмитаже открылась выставка «Сохраненные для России памятники культуры и искусства, переданные в Государственный Эрмитаж Северо-Западным таможенным управлением».

С 29 мая по 2 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка

скульптуры Михаила Гавричкова «Жизнь после смерти-2».

С 29 мая по 10 июня в Голубой гостиной Союза художников прошла выставка Юрия Первушина «Форма игры-II», организованная совместно с Арт-центром бизнес-центра «ПРИН».

С 29 мая по 30 июня в музейно-выставочном центре «ЭГО» (Гороховая ул., 6) прошла выставка «Путешествие на Восток», подготовленная Музеем антропологии и этнографии имени Петра Великого и Центром петербургских искусств «АВИТ». Демонстрировалась коллекция произведений восточного искусства, собранная царевичем Николаем во время его путешествия на Восток в 1890–1891 гг. Экспонаты также предоставлены Государственным Эрмитажем, Государственным музеем-заповедником «Петрограф», Центральным военно-морским музеем. Выставка посвящена 130-летию со дня рождения и 80-летию со дня гибели последнего российского императора.

С 29 мая по 14 июня в Музее истории Петербурга (особняк Румянцева) в рамках выставочного проекта «Культурный транзит. Осло — Санкт-Петербург» прошла выставка живописи Дмитрия Шорина.

С 2 по 20 июня в выставочном зале Музея декоративно-прикладного искусства прошла выставка Елены, Юрия и Ивана Свиридовых. Графика, живопись, декоративно-прикладное искусство.

3 июня в Историко-мемориальном музее «Смольный» открылась выставка Юрия Белова «Мой город».

С 3 по 18 июня в Доме архитектора прошла выставка живописи и графики Аллы Джикир.

С 30 мая по 13 июня в Творческом центре «Митки-ВХУТЕМАС» прошла выставка работ Сергея Денисова «Нетревожное путешествие».

До середины мая в Новой Академии изящных искусств работали выставка графики Александра Федорова и Андрея Верховцева «Маленькие создания».

В середине мая в Новой Академии изящных искусств работали выставки: Оксаны Саркисян; живописи Ивана Дмитриева (Москва).²²

С 25 мая по 12 июня в художественном центре «Арт-ПРИН» прошла выставка рисунков Рычковой.

С 25 по 29 мая в Доме архитектора (Б. Морская, 52) прошла выставка «Москва в конце XX века», организованная Центральным московским архивом документов на специальных носителях.

С 26 мая по 6 июня в галерее «Борей» прошла выставка Бориса Кудрякова «Умысь сел на островах» (фотографии).

С 27 по 29 мая в Мраморном дворце (Миллионная, 5/1) прошла международная научная конференция «Русский авангард: Проблемы презентации и интерпретации».

С 27 по 30 мая в Инженерном (Михайловском) замке проходила выставка Льва и Александра Берманов «Лирические мотивы в образе Сант-Петербург».

С 26 мая по 6 июня в галерее «Борей» прошла выставка Бориса Кудрякова «Умысь сел на островах» (фотографии).

С 27 по 29 мая в Мраморном дворце (Миллионная, 5/1) прошла международная научная конференция «Русский авангард: Проблемы презентации и интерпретации».

С 27 по 30 мая в Инженерном (Михайловском) замке проходила выставка Льва и Александра Берманов «Лирические мотивы в образе Сант-Петербург».

С 28 по 31 мая в ЦВЗ «Манеж» прошла выставка Ильи Богданко «Художник и книга». К 75-летию мастера.

С 28 мая по 26 июня в Николаевском зале Эрмитажа проходила выставка «Рисунки французских мастеров из Библиотеки П. Моргана (Нью-Йорк).

С 29 мая в галерее Растрелями в Государственном Эрмитаже открылась выставка «Сохраненные для России памятники культуры и искусства, переданные в Государственный Эрмитаж Северо-Западным таможенным управлением».

С 29 мая по 2 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка

года и до наших дней), посвященная 200-летию этого учебного заведения.

В мае в Музее истории религии (Казанский собор) работала выставка Владимира Антонинова «Русская Голгофа».

В мае в галерее «Гильдия мастеров» работали выставки Виктора Данилова и Иохана Йонсона.

В мае–июне в выставочном зале редакции журнала «Звезда» (Моховая ул., 20) прошла выставка живописи, графики, мозаики Валентина Левитина.²³

С 29 мая по 30 июня в музейно-выставочном центре «ЭГО» (Гороховая ул., 6) прошла выставка «Путешествие на Восток», подготовленная Музеем антропологии и этнографии имени Петра Великого и Центром петербургских искусств «АВИТ».

С 29 мая по 30 июня в выставочном центре «Невограф» прошла выставка «Каменно-горская фабрика офсетных бумаг» с участием работ Е. Ухналева, Е. Дубицкого, А. Грецкого.

С 10 июня по 5 июля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка «Отражение Серебряного века в творчестве бессмертных» (Петербургская Академия современного искусства) (З. Аршакуни, Е. Барский, А. Белкин, В. Блинов, Г. Богомолов, А. Васильев, Ф. Волосенков, А. Герасимов, А. Задорин, А. Гущин, Р. Доминов, Г. Егошин, М. Ершов, В. Загоров, А. Заславский, А. Зинштейн, Д. Каминер, Л. Лазарев, В. Лукка, В. Михайлов, В. Паршиков, А. Петров, О. Романов, Е. Ротанов, А. Румянцев, Н. Сажин, Г. Сотников, В. Ставицер, П. Татарников, В. Хоралев, Н. Чехомская, А. Штерн, М. Щеглов).

С 10 июня по 15 июня в галерее «Палитра» прошла выставка «Узкий круг друзей», посвященная 8-летию галереи. (П. Рейхет, Б. Осечников, В. Борисов, А. Лоцман, Г. Богомолов, А. Белле, Г. Акопян, А. Аветисян, Н. Богомолов, А. Загоскин, В. Мишин, А. Гальб, Л. Казбеков, С. Сергеев, С. Астаиков, В. Михайлов, А. Герасимов, А. Сигов, А. Иванов, М. Паленин, А. Киселева, А. Боярдин, В. Романов, В. Паршиков, А. Румянцев, Н. Сажин, Г. Сотников, В. Ставицер, П. Татарников, В. Хоралев, Н. Чехомская, А. Штерн, М. Щеглов).

С 10 июня по 15 июня в галерее «Борей» прошла выставка живописи Марии Берман (Израиль).²⁴

С 15 по 20 июня в галерее «Борей» прошла выставка живописи Марии Берман (Израиль).²⁵

С 15 по 28 июня в выставочном центре «Невограф» прошла выставка «Позитивные цветы и цвета Елены Файко».

С 10 июня по 5 июля в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка «Позитивные цветы и цвета Елены Файко».

С 10 июня по 15 июня в галерее «Палитра» прошла выставка «Фотография руки» (Л. Рейхет, Б. Осечников, В. Борисов, А. Лоцман, Г. Богомолов, А. Белле, Г. Акопян, А. Аветисян, Н. Богомолов, А. Загоскин, В. Мишин, А. Гальб, Л. Казбеков, С. Сергеев, С. Астаиков, В. Михайлов, А. Герасимов, А. Сигов, А. Иванов, М. Паленин, А. Киселева, А. Боярдин, В. Романов, В. Паршиков, А. Румянцев, Н. Сажин, Г. Сотников, В. Ставицер, П. Татарников, В. Хоралев, Н. Чехомская, А. Штерн, М. Щеглов).

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

С 15 июня по 20 июня в Музее А. Ахматовой в Фонтанном доме прошла выставка живописи Елены Файко.

ЗАМЕТКИ МУЗЕИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Фрэнсис Бэкон
Шедевры музеев мира в Эрмитаже



Ф. Бэкон. Три штудии к Распятию. 1962. Х., м.

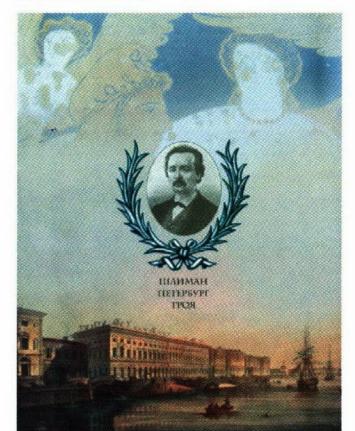
В «неизбалованных» современным искусством залах Эрмитажа — приятный сюрприз: «Три штудии к Распятию» англического художника Фрэнсиса Бэкона.

Первая демонстрация этого произведения состоялась в 1962 году в лондонской галерее Тейт. А через два года триптих уже был приобретен знаменитым ново-йоркским Музеем европейского авангарда Соломона Р. Гуггенхайма.

Известный дизайнер по оформлению интерьеров в стиле ар-деко, Фрэнсис Бэкон к живописи обратился не сразу. На него во многом повлияли работы Пикассо, фильмы Эйзенштейна, а также волновавшие его воображение мотивы произведений Веласкеса, Энгра и Van Гога. Называя свои картины этюдами, Бэкон объединял их в традиционные триptyхи, масштабы, формы и тематическое единство которых зачастую сравнивались искусствоведами со старинной алтарной живописью. На фоне подобных оценок может показаться вполне естественным обращение художника к теме распятия. Однако религиозность здесь ни при чем. Всю свою жизнь Бэкон был атеистом, и распятие для него играет иную роль. Автор называет ее «превосходной перекладиной» для «каких угодно чувств и ощущений» — боли, страдания и гибели человеческой плоти.

Марина Прохватилова

Поиски Шимана...



Эрмитаж в сотрудничестве с Берлинским музеем предыстории и древней истории и Музеем прикладного искусства бывшего ученика Штиглица открыл выставку под названием «Шиман. Петербург. Троя». Однако двум из заявленных компонентов я в экспозиции не обнаружил. Троя, конечно, присутствует, ее даже слишком много, но выставка, где, кроме скучной керамики и интересных узких специалистов предметов быта, представлено всего несколько переводов Гомера и книги самого Шимана, могла получиться только в случае, если бы повествовала о деньгах, гениально заработанных и гениально потраченных. То есть о том самом, что прежде всего волнует музей сегодня. Разумеется, учреждение, руководитель которого потомственный археолог, выставку раскопанных немецким дипломатом вещей постаралось устроить на

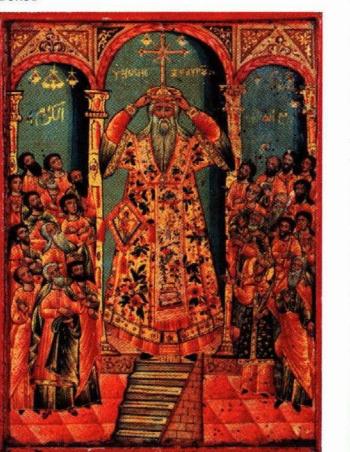
славу. И все же нельзя серьезно относиться к наивно представленному литографиями Петербургу, потому что его «пропитанность духом почтения к античности» не имеет отношения к ходу мыслей Шимана, несмотря на беспрецедентное обращение к «политизированным журналистам» М. Питерского. Эта идея столь же далека от истины, как и придуманные уже после открытия древнего города детские мечты о Трое юного роженца окрестностей Мекленбурга. Зачем кривить душой? Очевидно, что Генрих Шиман, результаты изысканий которого никак не могут обрести нормальный статус, стал археологом только потому, что был золотоискателем. Ему удалось заработать средства, которые позволили открыть необыкновенные сокровища, материальные и интеллектуальные. Но он думал и рисковал. Подобных качеств личности и театральных жестов явно не хватает распорядителям его наследия сегодня, когда только неординарные решения могут позволить учреждениям культуры вообще существовать.

Выставка в Эрмитаже в очередной раз демонстрирует псевдоакадемическую уверенность музея в неизменном преимуществе позиции собственной самодостаточности. Только поэтому мы являемся свидетелями шоу для нескольких специалистов и целого ряда чиновников Германии и России, в то время как можно слышать и об иных — более смелых и ярких решениях коллег. В их числе своеобразный ход Российской национальной библиотеки, передавший в прошлом году для своих наущенных потребностей несколько тонн ма-зута. Я вовсе не имею в виду «торговлю в храме». Но личной инициативы творческого человека, способной преодолеть забвение веков, как учит философия «кладов Трои», в Эрмитаже, увы, не наблюдается. Таким образом, и Шимана, то есть его духа, там нет.

Степан Краснопольский

МЕНШИКОВСКИЙ ДВОРЦ

«Христиане на Востоке. Искусство мелькитов и инославных христиан IV—XX веков»



Выставка, открывшаяся в Меншиковском дворце, объединяет экспонаты, относящиеся к искусству мелькитов и инославных христиан Востока IV—XX веков из собрания Эрмитажа. В пяти небольших залах развернуты три раздела, посвященные несторианским, монофистским и мелькитским памятникам. Каждый следующий «конфессиональный» раздел в хронологическом отношении является продолжением предшествующего. Так выстраивается единая линия от памятников коптского Египта и сасанидских гемм V—VII веков до резных перламутровых образов мелькитской работы XVIII — начала XX столетия. А поскольку

особенности вероучений в них почти не отразились, экспонаты демонстрируют еще и определенное иконографическое единство. В разделе искусства несториан представлены памятники VI — второй половины XIV в. Согласно вероучению, основанному антиохийским священником Несторием, Божественное существо и человеческая природа во Христе не едины и Мария родила не Бога, но человека. После осуждения в 431 году на Вселенском соборе в Эфесе ереси Нестория его последователи бежали за пределы Византии. Ассимилировав культурные черты народов Ирана, Центральной Азии, Минусинской котловины, несториане, тем не менее, сохранили в своих памятниках вполне ортодоксальную иконографию, объединяющую разнородные и интеллектуальные. Но он думал и рисковал. Подобных качеств личности и театральных жестов явно не хватает распорядителям его наследия сегодня, когда только неординарные решения могут позволить учреждениям культуры вообще существовать.

Искусство монофистов представлено тканями и фрагментами надгробий коптского Египта V—VII веков и прекрасными иллюминированными рукописями, росписями и художественным металлом армянской работы X—XVII столетий. Монофисты исповедовали полную нераздельность Божественного и человеческой природы Христа. Первоначально имела влияние в Константинополе, они последовательнее, чем несториане, сохранили византийскую иконографию.

Мелькитские экспонаты делятся на три группы: ранневизантийские памятники сиро-палестинского происхождения IV—VII столетий, предметы X—XII веков (по большей части вклады в монастыри Святой Земли) и памятники собственно мелькитского творчества XVI—XX веков.

Четко построенная выставка представляет редкий пример экспонирования предметов искусства христианского Востока по «конфессиональному» признаку, а прекрасные аннотации не позволяют зрителю заблудиться среди многообразия вероучений и культур.

Юлия Ходько

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МУЗЕЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

«Весенняя выставка преподавателей Российской Академии художеств»



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ МИХАЙЛОВСКИЙ ЗАМОК

Два облика Джейн Моррис

Возникновение в Англии братства прерафаэлитов и изобретение фотографии почти совпали по времени. Художники сделались фотолюбителями, а некоторые — и профессионалами, как Роджер Фентон, один из основателей Фотографического общества, в годы Крымской войны ставший военным фотокорреспондентом. Одновременно и фотографы, вдохновившись романтизмом полотен Россетти и Милле, стали использовать те же темы и увлеклись постановочными композициями. Теснейшая взаимосвязь фотографии и живописи раскрывается на выставке «Фотография и прерафаэлитизм», в экспозиции которой представлены работы двенадцати фотографов

Представленные на выставке 150 произведений относятся к разным годам, что придает экспозиции ретроспективный характер. Ее участники — руководители и преподаватели живописных, скульптурных, архитектурных и графических академических мастерских. В организации выставки принимала участие комиссия из художников-педагогов во главе с А. Быстровым.

Широкая тематическая направленность, разнообразие жанров делают экспозицию выразительной и неординарной. Особый интерес придают произведения классиков советского изобразительного искусства: А. Мильникова («Зима на Оредеже», «Голубой день»), В. Рейхета (портреты скульптора И. Бурнайса и солиста Мариинского театра А. Морозова в роли Ивана Грозного), В. Пимонова (пейзажи «Старый дом» и «Северная деревня»). Экспозиция позволяет уловить явную, идущую от мастерской А. Мильникова тенденцию монументализации живописи, преобладания линейного, гра-



Д. Г. Россетти. Лист розы (рисунок)

фического начала в создании пластического образа. Своеборзаным противовесом этому течению служит на сегодняшний день, пожалуй, единственная в своем роде живописная мастерская профессора В. Рейхета, где первостепенную роль играет цветовое пятно. Авторы многих представленных на выставке станковых графических произведений не только известные графики — такие, как В. Старов, В. Ветровский, А. Пахомов, П. Татарников, но и архитекторы. Демонстрирующийся на выставке архитектурный проект Морского вокзала А. Андреева интересен с точки зрения современного толкования классицистических традиций, к сохранению которых на протяжении всего своего существования стремилась петербургская Академия художеств.

Историческая фигура Петра I, трактованная значительно и масштабно, воплощена в работе известного скульптора Б. Пленкина. Традиции западноевропейской

художественной пластики нашли продолжение в скульптурных произведениях Н. Васильева «Флора» и «Балерина». Тему женской красоты, но уже отталкиваясь от уроков русской скульптурной школы, поднимает в своих работах Ю. Кучинский («Женская голова», «Моржика»).

Спорные оценки, мнения, суждения, безусловно, будут. У многих участников этой выставки — своя степень приверженности традициям, своя творческая индивидуальность, окрашенная несомненным талантом. Наверное, это главное.

Мария Гусарова

МАСТЕРЫ МУЗЕЯ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Музей Старого Петербурга»

27 марта

Музей истории города в залах Инженерного дома Петровской крепости представил на суд зрителей выставку «Музей Старого Петербурга», приуроченную к его 90-летию.

Возможны вопросы: надо ли превращать юбилейную выставку в очередную демонстрацию современной музейной коллекции; не лучше ли ограничиться только экспонатами Музея Старого Петербурга, представляющими и те из них, что в настоящее время находятся в других собраниях — Русском музее, Эрмитаже, пригородных музеях-заповедниках? Однако на «чистоте стиля» спорят и будут спорить заинтересованные музейщики и искусствоведы, а зритель, посетивший выставку в Инженерном доме, получит официальный статус и утвержденный устав. Председателем музея стал сам А. Бенуа, секретарем архитектор И. Фомин (после перевыборов в 1912 г. их места соответственно заняли редактор-издатель журнала «Старые годы» П. Вейнер и архитектор Н. Лансере); хранителем — художник А. Гаш. Основанный на частных дарах общественный музей располагался в доме председателя Общества Архитекторов-Художников графа П. Сюзора (Кадетская линия, дом 21), где с 1912 года он ежедневно был открыт для публики. В 1918 году вошел в состав вновь созданного

музея Города, расположившегося в Аничковом дворце.

Пропаганда художественного наследия давала плоды, и ретроспективное направление в культуре стало модным во второй половине 1900—1910-х годах, однако новыми читателями и критиками журналов, посетителями и рецензентами ретроспективных выставок были сами мирикурники и их друзья.

Главные экспонаты выставки — предметы из бывших фондов Музея Старого Петербурга, ныне входящих в состав коллекции Государственного музея истории Санкт-Петербурга. На этикетках — марка Музея (разработана в 1912 г. Е. Лансере), имя дарителя и год поступления. Гордостью собрания музея являются более 200 листов архитектурных чертежей и акварелей Джакомо Кваренги, подаренных П. Вейнером в 1914 году, — пожалуй, лучшая коллекция работ архитектора в музеях Петербурга. Интерьеры петербургских особняков запечатлены на фотографиях третьей четверти XIX века, переданных в музей Л. Бенуа и А. Гашем. В зале с живописными видами Петербурга демонстрируются самые первые дары музею, поступившие от В. Аргутинского-Долгорукова — картины А. Раковича 1835 года «Троицкий собор».

Спорные оценки, мнения, суждения, безусловно, будут. У многих участников этой выставки — своя степень приверженности традициям, своя творческая индивидуальность, окрашенная несомненным талантом. Наверное, это главное.

С. Виткович. Автопортрет. 1913. Х., м.

Мыслиами и видениями, пробуждаемыми алкоголем и наркотиками. Несколько патетических образцов продукции ателье — 5 из 5000 патетов небольшого формата увидели петербуржцы на рубеже весны и лета. Противоречия принаследуют к разным типам, которым заказчик избирал в соответствии с толщиной кошелька и темпераментом, — можно было получить собственное изображение в идеальном, объективном или экспрессивном виде. Пожеланиям позирующего соответствовала многофункциональность исполнителя. После того как Мастер заканчивал портрет, он отсыпал

Самое сложное в искусстве фотографии — преодолеть настойчивость натуры, во всей своей полноте и всем своим разнообразием упрямо лежащей в объективе, вне зависимости от того, какой объект выбирает автор, находящийся по ту сторону камеры. Называя свою экспозицию в выставочном зале Музея Самойловых «Сад расходящихся тропок», Наталья Цехомская навеваяла помнила о восточной практике созерцания, однако имела в виду не только фотографический глаз. Техника, в которой работает художник, называется «синография» — сведение в одно разных изображений с помощью матрицы, а потому отдельные листы, выполненные таким способом, она называет матриконами. Не вмешиваясь в естественный ход вещей, Н. Цехомская фиксирует многое и разное, но в итоге получает одно. Дробность изображения только кажущаяся, каждая часть отдельного матрикона неудержимо стремится к целому, которое и становится настоящим искусством.

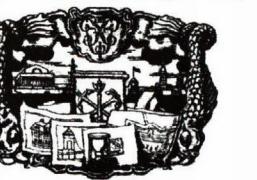
НМИ

РОССИЙСКИЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ
От действительности к мечте



Л. Клапиш. Вид с балкона. 1995. Х., м.

7 мая в Мраморном зале Этнографического музея состоялось открытие экспозиции «От мечты до действительности», посвященной 50-летию со дня основания государства Израиль. Юбилей — событие значительное, и очень приятно, что в нашем городе оно не осталось без внимания. Приглашенная публика радовалась еще одному поводу собраться, а представители различных организаций, способствовавших проведению выставки, включая посольство Израиля в России, провозглашали торжественные речи. Во вступительном слове говорилось о независимости еврейского народа, звукали благодарности. Но, к сожалению, мало что было сказано в адрес фотографов и художников, чьи работы, на наш взгляд, могли быть удостоены большего внимания. Их даже разместить не удалось профессионально. В центре просторного зала установили стенды с небольшими по размеру фотографиями, которые, естественно, удобнее рассматривать вблизи, а наверху на узком балконе — большие картины, лицерты, которые хотелось бы с более дальнего расстояния. С левой стороны — работы известных еврейских художников Петербурга (Семена Белого, Льва Британского, Соломона Гершова (1906—1988), Давида Гербермана, Анатолия Заславского, Ароны Зинштейна, Иосифа Зисмана, Танхума Каплана (1902—1985), Михаила Карабица, Леона Нисенбаума, Рувима Фрумака (1905—1978), Соломона Эпштейна), с правой — художников Израиля (Гилада Офира, Леона Энгельсбера, Юдит Гутзы, Ноа Цайт, Офера Лелуша, Алона Пората, Аврахама Песо, Михаэля Ковнера, Лилианы Клапиш, Яны Раухверге-



Синография и матриконы
Натальи Цехомской

Из серии «Старый дом. Окна вороньи». 1995

ра, Ядита Рубина, Симхи Ширмана, Шауля Щаца).

Марина М.

ГАЛЕРЕИ И ВЫСТАВОЧНЫЕ ЗАЛЫ

НОВАЯ АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

Новая Академия уходит, но остается



Фрагмент созвездия «Орион»

Закрылся выставочный зал Новой Академии изящных искусств на Пушкинской, 10. С 1993 года там состоялось около 150 выставок ведущих отечественных художников и известных европейских мастеров — Пьера и Жиля, Джанни Версаче, Карла Лагерфельда и др. Традиционализм и около-классические искания авторов равнозначно сопровождались в обитых голубым шелком залах. Работы заслуженных деятелей искусства и талантливых неофитов рассматривались с одинаковым интересом.

...Народный художник ССР, член-корреспондент Академии художеств Ф. Константинов (1910—1977) — книжный иллюстратор, график школы Фаворского, автор известного портрета Сергея Есенина, украшавшего в бытые годы многие квартиры. Экспонировались иллюстрации художника к произведениям античных авторов.

...Иван Дмитриев — Заслуженный художник Российской Федерации, живописец, связанный как с реалистической живописью (школа Коржева), так и с московским концептуализмом. Была представлена его живопись и графика.

...Московская постконцептуалистка Оксана Саркиян тяготеет к неоклассике. Автор многих кураторских проектов, как художник она выставлялась чуть ли не впервые, однако ее пластичные композиции дышат архаичностью спящего человеческого тела, не обремененного суетой мегаполиса.

...Непосредственно на античной традиции сфокусировано внимание Олега Котельникова. Экспозиция фотографий «Италия» стала творческим отчетом о его путешествии по Италии.

16 мая должна была открыться выставка Елизаветы Березовской (совместно с С. Ануфриевым, голос которого уже был записан на кассету аудио-каталога). Но в связи со скандальным арестом автора выставка не состоялась. Омысление традиции и места современного художника будет перенесено из следственного изолятора в новое помещение Академии, которое откроется осенью.

Окончание своей деятельности в стенах легендарного арт-сквота Новая Академия изящных искусств отметила открытием выставки «Портрет промчавшейся звезды». Вполне приличные обнаженные кометы и прочие звездные объекты на астрофотографиях Г. Борисова и В. Румянцева, так же как и многие сотни лет тому назад, вдохновляют мыслителей, поэтов. В соседнем зале еще не закрылась выставка афонских фотографий Александра Китава, выполненных в спокойной, неторопливой манере религиозного созерцания. Космос православной монастырской архитектуры соседствовал с видимым космосом межпланетных пространств. Все понимающая публика разбирала пол на исторические сувениры.

Андрей Пчелин

«МИТЬКИ-ВХУТЕМАС»

Графический кабинет

Кистью по Рейхстагу
(Рейхстаг — Рейхстаг).

Виктор Николаев — Георг Вильде)

В 1995 году была осуществлена знаменитая акция Христо и Жан-Клод по закутыванию Рейхстага. На этом эпилоге символа изменчивой истории Германии не закончились. Московский художник Виктор Николаев решил пройтись по нему кистью.

Правда, основой для его абстрактных композиций стало не само здание, а фотографии Георга Вильде (псевдоним С. Буйнова), запечатлевшие шедевр Христо и Жан-Клод. Традиция художественного диалога в работе с Рейхстагом оказалась как нельзя кстати. В знаках В. Николаева сублимировались идеи его предшественников. «Так же как Христо поставил Рейхстаг путем закутывания из будничного окружения в художественный контекст, так и Николаев добавил экспрессионно-фактурный живописи под материал на новом уровне художественного контекста», — считают устроители выставки, уже демонстрировавшейся в Германии.



ГАЛЕРЕЯ «ПАЛИТРА»

Наступление на искусство



Palitra Gallery

С началом весны оживился рынок недвижимости, что сразу же сказалось и на делах художественных. Художники, возроптившие было из-за резкого повышения арендной платы за мастерские, удостоились наконец решения властей: им предоставлены льготная аренда, но распространяющиеся на мастерские Художественного фонда. Ответ, достойный Макиавелли: почти все мастерские Союза художников распределются именно через Художественный фонд...

Борьба за недвижимость в центре города коснулась и галерей. В один прекрасный день директор галереи «Палитра» Андрей Шеркунов с изумлением обнаружил, что все права на занимаемый галереей дверовой флигель на Невском проспекте принадлежат некому «Финно-угорскому центру».

Заместитель начальника КУГИ г-н Юферев, несмотря на многочисленные ходатайства (в том числе и министра культуры Н. Дементьеву), решил вопрос не в пользу галереи, пообещав, правда, подобрать для «Палитры» равноценное помещение.

Однако галерея сумела провести акцию протеста: с 11 по 30 июня в «Манеже» прошла выставка «Палитра» в Манеже. Художники Санкт-Петербурга ко дню рождения галереи «Палитра» и в поддержку ее деятельности. Подобный способ привлечения внимания к проблемам галерей и художников по-настоящему профессионален, хотя и производят на чиновников меньшее впечатление, чем пикеты и забастовки. Любимую галерю поддержали: Глеб Богомолов, Анатолий Васильев, Феликс Волосенков, Александр Загоскин,

Елена Фигурина и еще многие художники. Примерно те же имена были представлены и на выставке «Узкий круг друзей», открытием которой 15 июня галерея отметила свое 8-летие. Этот день рождения может стать последним, поскольку в обещание г-на Юферева верится с трудом.

НМИ

ГАЛЕРЕЯ «АРТ-ПЕТЕРГОФ»

Стиль — не стилизация. В модерне тоже

Прошедшая весной в галерее «Арт-Петербург» выставка «Серебряный свет» порадовала прежде всего самой идеей: в углу всеобщего увлечения ретро соединить подлинные артефакты 1900-х — 1910-х годов и опыты современных художников, рефлексирующих на ту же тему. Ретроспективная экспозиция вообще редкость в галерейном интерьере, а тут — фотографии Карла Буллы, огромная старинная действующая фотокамера, редчайшие снимки, привезенные из африканского путешествия Николаем Гумилевым. К тому же кураторам удалось собрать «бомонд» современного петербургского искусства: А. Белкина, В. Буйвид, Б. Матвееву, Т. Новикову, О. Тоберлут, А. Флоренского и др. При всем этом авторы экспозиции, полностью погруженные в модерн и «эпоху джазовых ритмов», в стремлении «почувствовать себя... гимнастами или эмигрантами, богемой или аристократией», упустили прекрасную возможность продемонстрировать зрителю, что есть стиль, а что стилизация. Субъективность и легкий оттенок дилетантизма сделали экспозицию похожей по жанру на дамский альбом, что, впрочем, вполне соответствовало теме.

Выставкой, напоминающей сентиментальное путешествие в прошлое, галерея закончила свою деятельность. Помещение отошло к Государственному музею-заповеднику «Петрограф», и, вероятнее всего, в нем разместится очередная экспозиция, посвященная Романову. Отныне в Петербурге не будет места для современного искусства. А жаль.

НМИ

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Новый адрес

На художественной карте города появился еще один адрес: 27 марта открылся Центр современного искусства при Петербургском государственном университете. Задачи, которые ставит перед собой эта организация, впечатляют: создание школы кураторов художественных проектов, организация «исследований по теории, социологии, политологии, экономике современного искусства, правовому аспекту деятельности художников» и т. д. Директор Центра художник Сергей Швембергер намерен искать новые подходы к искусству, вырабатывать «новый язык». Однажды первая же выставка, открывшаяся на хорах университетского актового зала, «Век музыки» (живопись и графика Татьяны

Апраксиной), заставила пожалеть о твердом решении Швембергера «не оценивать коллег». Все же хорошо бы руководствоваться понятием художественного качества, если не при оценке, то хотя бы при отборе художника для галерейного дебюта. Впрочем, следующая экспозиция, представлявшая работы Энвера, созданные еще в 1978 году, оказалась намного удачнее. Так что есть надежда, что осенью открывшийся после ремонта Центр современного искусства сможет предложить горожанам вполне внятную выставочную политику.

НМИ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ОСОБНИКА КОЧУБЕЯ

Художник, охотник, рыбак

Кора деревьев, чешуя рыб, птицы перья, крылья бабочек, засушенные цветы и листья, бивни и зубы мамонта, рога лоси, шерсть росомахи, речные камешки, кварциты и сердолики... На выставке в особняке Кочубея представлены не экспонаты ВДНХ и не опыты таксидермиста-самоучки. Это коллажи Афанасия Лаптева, Народного художника Республики Саха (Якутия), охотника и рыболова.

Под деревом замерла белка, щука разинула пасть, из узорного фона выступают



головы соболя или зайца. Праведный гнев по поводу невинного убиенного зайчика в данном случае попросту глуп. Как и многие поколения его предков, художник живет в тайге, и его отношения с медведями и росомахами намного честнее, чем наши — с домашними тузиками. Загнать его произведения в тесные рамки искусствоведческой терминологии трудно. Это искусство не назовешь ни народным, ни самодеятельным, ни наивным. Графика художника вполне профессиональна, а коллажи напоминают чешко-корейские картины-аппликации. В них ощущаются древние иррациональные воззрения якутов.

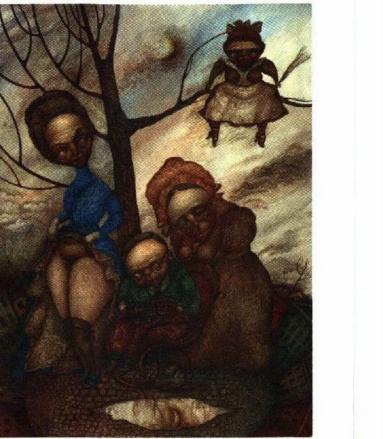
А. Лаптев собирается вести свою выставку в Париже. И если ему не помешают французские любители животных во главе с Бриджит Бордо, якутскую экзотику там наверняка встретят с интересом.

НМИ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ КАФЕ «ИДИОТ»

Уроды в «Идиоте»

В попподвальном помещении «Идиота» можно курить, разваливаясь на кушетке, а

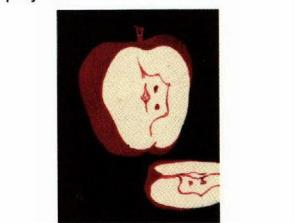


можно целоваться за ширмой. С 21 июня здесь еще можно... заглянуть под юбку dame. Открытые нескромному взору юбки, панталоны, сорочки и лифчики — kostюмы к фильму А. Балабанова «Про уродов и людей», снятому в стилистике эротической фотографии начала века. Это последняя работа художника кино Надежды Васильевой, обладательницы высшей молодежной кинематографической награды «Зеленое яблоко», золотой листок», а также «Ника-95». Фильм про любовь. А выполненные по его мотивам акварели Н. Васильевой — странные, острые, болезненные — наполняют сердце горечью и острой жалостью к человеку, существу хрупкому и несчастному... Предметы нижнего дамского туалета стали органичной частью интерьера кафе и одновременно экспонатами персональной выставки художницы, приуроченной к открытию петербургского «Фестиваля Фестивалей».

НМИ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ИЗДАТЕЛЬСТВА «АРС»

«16 рисунков» Алексея Пахомова



«16 рисунков» — под таким названием по инициативе издательства «АРС», регулярно устраивающего в своем помещении камерные художественные экспозиции, состоялась первая персональная выставка работ еще очень молодого художника — Алексея Пахомова. Автор представил карандашные рисунки и листы, сделанные в смешанной технике.

Левитин — это художник для художников. Как Хлебников — поэт для поэтов. Хардиков утверждал, что в его поэзии есть всё. Думало, что в картинах Левитина есть если не всё, то во всяком случае обнажены все проблемы современной живописи. Он не спаситель её, но он тот, за которым вслед может прийти некто действительно новый. Тот, которого сейчас так ждут. Смею утверждать это, ибо не знаю другого такого художника в Петербурге, способного столь педантично и скрупулезно исследовать профессиональные проблемы, не отвлекаясь на суету, не стараясь понравиться. Отшельник сегодня не в чести. Но не он ли так необходим именно сегодня?

Для начинающего художника открытие выставки — всегда волнение, а для А. Сидлина: как и в последнюю, по воспоминаниям соучеников, Иванов пришел сложившимся художником, сохранившим и в условиях коллективного самоучения свою индивидуальность. Независимость — как личностная, так и художественная — одна из важнейших черт Игоря Иванова.

В. Д.

Иванов — участник первых выставок «неофициальных» художников еще в конце 1960-х годов и один из организаторов знаменитых «газо-невских» в середине 1970-х, в среде «авангардистов». Иванов продолжал развитие пластических идей Коро, Саврасова, Сезанна и своими коллегами воспринимался как «архист». Но вместе с тем для правления тогдашнего Союза художников Иванов был слишком авангарден, и ему отказывали в приеме, несмотря на то, что за него хлопотали З. Аршакуни и Г. Егоршин.

Искусство Игоря Иванова совершенно лишило какой-либо литературности — пейзажи и натюрморты. Цикл натюрмортов с куклами, делящийся на сюжетные ходы, сколько на выразительности живописно-пластических средств. Если в молодости художник увлекался пейзажами Армении и Крыма, то в дальнейшем его постоянной темой становится проникновение в душу скудного нашего Севера-Запада.

Мир, созданный художником, — это мир пересекающихся пространств и отражений, своеобразное Зазеркалье, предлагающее посетителю шанс стать в нем действующим лицом. Традиционно разнообразные для коллажа материалы — «все, что попадается под руку», а также стекло, и оптические эффекты — составляющие придуманной Агабековым техники, любимая тема — театральное и цирковое действо «Клоун», «Акробатка», «Девушка со скакалкой», «Девушка с лентой» и др.). Символизируя вечный праздник, музыку, ритм, движение, она наиболее полно передает неуменную энергию и жизнерадостность художника, пережившего мальчиком трудные годы блокады и наивучего ценить жизнь во всех ее проявлениях. Возможно, поэтому многие произведения Агабекова («Чай», «У самовара», «Вспоминание» и др.) — простые повседневные ситуации, напоминающие о значимости каждого уходящего мгновения.

Марина Маленская

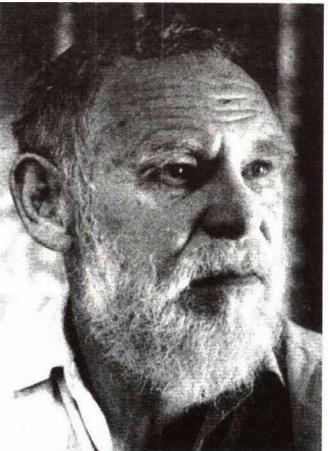
59

работы с объемом в пространстве, мастер добивается разнообразных стереоскопических эффектов. Он смело нарушает привычные законы перспективы и создает свой прием конструктивно-пространственного изображения. Сила этого приема, определяемого автором как кубистический сдвиг, в наибольшей степени проявляется при изменении зрительного ракурса. Достаточно обойти коллаж с клоном медленно, чтобы увидеть, как добродушная улыбка паяца постепенно превращается в ухмылку пачала. Так незаметно и сам оказывается участником композиции. Форма оживает и приходит в движение. А эффекты просвечивающего стекла и зеркального отражения еще больше усиливаются на фоне огромных стеклянных витражей выставочного зала, за которыми — гранитная набережная Невы и купола Смольного собора.

Марина Маленская

Слишком авангардный для Союза... (К выставке Игоря Иванова в галерее «Невограф»)

По моему глубокому убеждению, Игорь Васильевич Иванов является одним из самых значительных и глубоких петербургских х



ченной общности. Философия группового портрета покоится на антагонии близости и чуждости. Автор балансирует на грани почти полного исчезновения личности и обретения ею коллективного сознания. Но окончательного растворения все не происходит, персонажи чуть разнятся, хоть и спаяны друг с другом тесно, хочется сказать — вплетены друг в друга с необычайной почти экспрессионистской выразительностью.

А Зинштейн замечательно передает движение. Улицы и площади закручены в немыслимом вихре, на его полотнах велосипедисты, спящие с колесами, мчатся, кажется, к самой платоновской идеи движения.

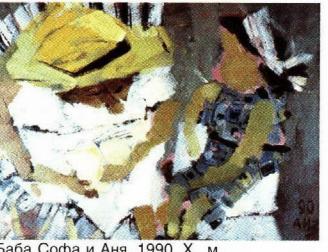
В эпоху, когда порвалась связь между артистом и публикой, когда искусство не резонирует больше в душах людей — от мастера требуется особое мужество и природная сила, чтобы выжить в этом безвоздушном пространстве, просто работая, не ожидая отзыва, от невозможности не помогать Богу и миру в продолжающемся акте творения.

Елена Шварц

НА РОДНЫХ ПРОСТОРАХ

Не только о нижнем...

К пятидесятилетию художника Аарона Зинштейна



В первых числах июля, по инициативе К.-Х. Циссова, директора музея в Копенгагене (земля Нижняя Саксония), в Нижнем Новгороде встретились культурологи, философы, искусствоведы, художники и фотографы из Москвы и Петербурга. Предметом их пристального внимания стал общий интерес к нижнему белому тоталитарной эпохи. Начав с собственных воспоминаний анекдотов вроде знаменитой истории о потрясших французских кино-звезд панталонах с начесом, участники встречи сосредоточились на идеологическом и культурологическом подтекстах темы, определив белые как овеществленный опыт саморефлексии. Организатором мероприятия выступил Нижегородский центр современного искусства при поддержке московского Гете-института. Разработанный в итоге российско-немецкий выставочный проект под условным названием «Память тела» должен включать не только историческую часть (реальные кальсоны и бюсты альтеры, соответствующие номенклатуре швейных изделий 1917—1987 гг.), но и работы современных художников, пытающихся осмысливать специфический характер советского белла как «репрессированную повседневность» и «депрессированную телесность».

Как Мандельштам советовал легочным больным читать стихи Бориса Пастернака, чтобы исцелиться, так можно тем, кто потерял вкус и интерес к жизни, прописать в лечебных целях картины Зинштейна.

В них все поет и плачет. Они звучат. Иная его работа, кажется, порождает своего звукового двойника.

Собственно, любой вид искусства отражается в другом. Недаром Скрябин мечтал о синтетическом искусстве, о воссоздании его истинной полноты. Музыка может стать видимой, живопись — звучать. (Только словесность универсальна по природе своей, прямо связана со звучащей гармонией и изобразительностью, теснее, чем эти две друг с другом).

В работах Зинштейна это проявляется с особой отчлененностью. Изображенная им круглая башня на канале гудит, низко вибрируя, подобно тубе, на фоне глиссандо воды.

Его групповые портреты звучат как хорал. Может быть, это лучшее, что можно сказать о визуальном искусстве: оно слышимо. Оно воздействует на слух, соединяет зрителя с музыкой сфер.

Заразительна любовь художника к самому процессу рисования, к цветовому пятну, размашистому, но изощренному мазку.

В сущности он наивен и прост (хотя простота его подобна гогеновской: она уточнена). А простота сейчас, по слову поэта, «ересь». Она не легкодается, ее нельзя имитировать. В ней есть нечто библейское.

«Рисунки французских мастеров из библиотеки П. Моргана (Нью-Йорк)»: Государственный Эрмитаж. Май—июль.

Превосходное собрание графики XVI—XIX веков, вообще редко экспонируемое в музейных залах.



П. Гоген. Королева красоты. Акв., карандаш, чернила

бельгийского склада ума». Почти все, что вышло из рук мастера с 1917 по 1967 год — картины и рисунки, скульптуры, объекты, снятые им фильмы и фотографии, афиши, рекламные проекты, письма и музыкальные партитуры (более 350 работ) — составило метаэртроспективу. Выставка готовилась шесть лет. Две трети работ предоставлены частными коллекционерами. Треть — крупнейшими музеями мира. Во многих музеях жестко соблюдалось требование пятилетнего покоя для полотен после каждого путешествия. Поэтому отсутствуют известные картины Магритта, фигурировавшие на его прошлогодней выставке в Дюссельдорфе.

Магритт начинал с учебы в Академии художеств в Брюсселе, отвергнутой позже ради поиска новых путей. Несколько лет жил в пригороде Парижа и представлял бельгийский сюрреализм в конфронтации с французским. Затем вернулся в Бельгию. Он не желал считаться брюссельцем, валлонцем, сюрреалистом или кем бы то ни было еще. Но его воспринимают именно бельгийцем — в костюме-тройке и котелке, «себе на уме» и со своим взглядом на вещи.

Он был домоседом, почти не путешествовал, хорошо чувствовал себя только дома, рядом со своим псом и женой Жоржеттой, спутницей всей его жизни.

«Я не верю ни в подсознание, ни в то, что истинный мир является нам в сновидениях».

Таинственность заключена в реальном мире, а не в снах, и чтобы картина позволила нам ощутить тайну, достаточно организовать систему образов со странностью и определенными трикками».

Магритт изменил масштабы и роли предметов. Отрицая толкование своих картин, он предпочитал, чтобы его «знания», а не «понимания». Признание пришло к нему поздно. Слава и коммерческая ценность его работ, признанных «лучшим зеркалом нашей невероятной страны», постоянно растут. Магритт становится существенной частью «индустрии наследия» Бельгии.

Л. К.



Рабин. Натюрморт с рыбой и газетой «Правда». 1968. Х., м.

Выставка абсолютно музеиного уровня и содержания, продолжающая взятый галерей курс на создание истории отечественного современного искусства.

Персональная выставка Владимира Цивина. Керамика: Музей декоративно-прикладного искусства при Санкт-Петербургском Высшем художественно-промышленной академии. Май.

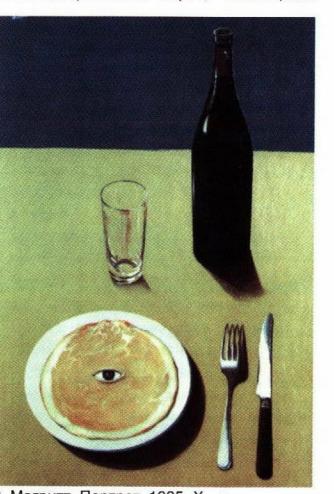
Персональная выставка Валентина Левитина. Живопись, графика, мозаика: Редакция журнала «Звезда». Май—июнь.

Обе выставки представляют художников-одиночек, не обремененных стремлением вписаться в «контекст» и творящих без всякой оглядки на «вкус эпохи».

ИЗ-ЗА РУБЕЖЕЙ

Ретроспектива Рене Магритта. Брюссель, Королевский Музей изящных искусств, 6 марта — 28 июня 1998 г.

В Королевском Музее изящных искусств, в тех же залах, где в прошлом году выставляли Поля Дельво, ныне отмечается столетие Рене Магритта (1898—1967), «ясновидца», «гения, преодолевшего видимость материального мира», «воплощения



Р. Магритт. Портрет. 1935. Х., м.

Свою легенду Фрида Кало создавала сама — картинами, обликом, романами (с Троцким, частностями), дружбой с Бретоном, Дюшаном, Танги, Миро, Пикассо и Кандинским, замужеством с Диего Риверой — преодолевая насмешки, физическую немощь инвалида и невыносимую болезнь.

Со школьных лет «Фрида — деревянная нога», на самом деле сухоняк жертва полиомиелита, превращала инвалидность в индивидуальность, одеваясь непривычно тому времени в мужской костюм или длинные юбки. Восемнадцатилетняя Фрида попадает в катастрофу: поезд наехал на их автобус, и металлическая рейка пронзила ее позвоночник — «как быка, шлага торрero». До своей смерти в сорок семь лет Фрида вытерпела тридцать две операции, шесть выкидышей, ортопедическую обувь, гипсовый корсет и, под конец, ампутацию ноги.

Над кроватью Фриды, распластертой

после очередной операции, установлен резной балдахин с зеркалом, в котором Фрида черпает вдохновение для своих картин, рассказывающих о ее жизни.

Фрида прячет корсет под мексиканской шалью, драпирует тело как индианка, носит тяжелые позывывающие украшения, ленты и цветы в волосах. Это ее стиль — «принцесса инка». Сейчас, при все возрастающем интересе к ее жизни, купюре используют его как «стиль Фриды».

В картинах Кало можно узнать приемы



Ф. Кало. Мария и Я. 1940. Х., м.

национального романтизма, примитивизма, сюрреализма и собственного живописного

творчества которого продолжалось тринац-

ть лет и обошлось в один миллиард долларов.

Покойный миллиардер Дж. Пол Гетти начал собирать свою коллекцию искусства в 1971 году с произведений французского прикладного искусства. Ныне Художественный музей Пола Гетти — один из крупнейших в стране, в его фондах хранятся среди прочего богатства знаменитые

НМИ

арнольд Бёклин — Джорджио де Кирико — Макс Эрнст

Путешествие в неизведанное

Мюнхен 6 февраля — 3 мая 1998 г.

Берлин 25 мая — 10 октября 1998 г.



Ф. Кало. Автопортрет. Фрагмент. 1939. Х., м.

повествования. В музее Кало в ее доме в пригороде Мехико, окруженном садом с обезьянами, собаками, попугаями и павлинами, немного картин. Большинство находится в крупных музеях и частных коллекциях. Серия работ Фриды Кало принадлежит Мадонне.

Фрида горючили как национальную георгино. В 1995 году «Автопортрет с обезьянкой и попугаем» был продан за 18 миллионов франков. Рекордная сумма для произведения латиноамериканского художника.

Л. К.

Прерафаэлиты:
женщины-художники
Саутхэмpton, Городская галерея,
6 июня — 2 августа 1998.



Фрида Кало, Диего Ривера.
Мартини (Швейцария),
январь — март 1998 г.

Свою легенду Фрида Кало создавала сама — картинами, обликом, романами (с Троцким, частностями), дружбой с Бретоном, Дюшаном, Танги, Миро, Пикассо и Кандинским, замужеством с Диего Риверой — преодолевая насмешки, физическую немощь инвалида и невыносимую болезнь.

Со школьных лет «Фрида — деревянная нога», на самом деле сухоняк жертва полиомиелита, превращала инвалидность в индивидуальность, одеваясь непривычно тому времени в мужской костюм или длинные юбки. Восемнадцатилетняя Фрида попадает в катастрофу: поезд наехал на их автобус, и металлическая рейка пронзила ее позвоночник — «как быка, шлага торрero». До своей смерти в сорок семь лет Фрида вытерпела тридцать две операции, шесть выкидышей, ортопедическую обувь, гипсовый корсет и, под конец, ампутацию ноги.

Над кроватью Фриды, распластертой

после очередной операции, установлен резной балдахин с зеркалом, в котором Фрида черпает вдохновение для своих картин, рассказывающих о ее жизни.

Фрида прячет корсет под мексиканской

шалью, драпирует тело как индианка,

носит тяжелые позывывающие украшения,

ленты и цветы в волосах. Это ее стиль — «принцесса инка».

Сейчас, при все возрастающем интересе к ее жизни, купюре

используют его как «стиль Фриды».

В картинах Кало можно узнать приемы

национального романтизма, примитивизма, сюрреализма и собственного живописного

творчества которого продолжалось тринац-

ть лет и обошлось в один миллиард долларов.

Покойный миллиардер Дж. Пол Гетти

начал собирать свою коллекцию искусства

в 1971 году с произведений французского

прикладного искусства. Ныне Художествен-

ый музей Пола Гетти — один из

крупнейших в стране, в его фондах хра-

няются среди прочего богатства знаменитые

НМИ

арнольд Бёклин — Джорджио де Кирико — Макс Эрнст

Путешествие в неизведанное

Мюнхен 6 февраля — 3 мая 1998 г.

Берлин 25 мая — 10 октября 1998 г.

НМИ

Фрида Кало. Автопортрет. Фрагмент. 1939. Х., м.

НМИ

Фрида Кало. Автопортрет. Фрагмент. 1939. Х., м.

НМИ

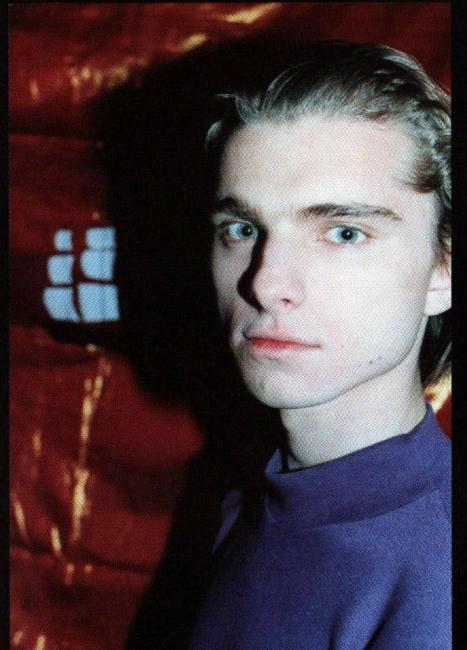
Фрида Кало. Автопортрет. Фрагмент. 1939. Х., м.

НМИ

Ф



IN MEMORIAM



КОСТИЯ ГОНЧАРОВ умер утром в воскресенье, 17 мая. Ему было 29 лет. Он был известен как модный дизайнер, как — вместе с Лешей Соколовым и Тимуром Новиковым — «Модный дом «Строгий юноша». Это не вполне правильное грамматическое выражение на самом деле верно по сути: в нашем городе все, что имеет значение, представлено одним уникальным экземпляром, и как-то так получается, что каждый сам себе и учреждение, и в известном смысле памятник.

Однако круг Костиных занятий было бы неточно обозначить словами «дизайн модной одежды». Он, конечно, придумывал и шил одежду — и многие счастливые заказчики и заказчицы в разных странах носят пальто фирмы «Строгий юноша». Но, кроме этого, Костя Гончаров был автором костюмов к балету «Леда и лебедь», костюмов для постановочных фотографий-иллюстраций к «Золотому ослу», театральных эскизов к опере «Пир во время чумы» и разных иных одежд — пластических идей, таких, как «Макбет», «Офелия», «Лебединое озеро» или «Жизель». Он был ценителем и создателем парядов, которые — через ткани, пуговицы, декоративные вещицы — в свою очередь раскрывали обличенным в них людям их прирожденные чистые облики. Прежде всего это была работа над собственной судьбой. Костя Гончаров был единственным в уходящем десятилетии безукоризненным приверженцем петербургского дендизма.

Как и большинство из нас, он происходил из простой советской семьи. То есть

он ходил в самую обычную школу и учился в техникуме, а после этого пребывал некоторое время в швейном ателье «Элегант». В 1993 году — было начало лета — мышли по Садовой к площади Тургенева, инспектируя магазины тканей. Мы были мало знакомы, и, полагая, что долгая дорога требует некоторого неизбежного разговора, я спросила, что Костя делал в прошлом на государственной службе. Ответ, как почти всегда, был лаконичным: «Однажды шил костюм покойнику, а вдова особенно внимательно следила за тем, чтобы был правильно вшит карманчик для очков». Действительность оказалась круче представлений о ней и к тому же была не очень благосклонной. Надо сказать, мы все время переходили с одной стороны улицы на другую, скрываясь от солнца в тень: Костя был аллергиком и почти всегда жил через болезнь. И все же это путешествие от садика перед Русским музеем до чердака на канале Грибоедова, где тогда помешался «Строгий юноша», осталось у меня в памяти как важное внутреннее движение к чему-то ясному, свободному и радостному.

Много раз мне случалось ходить этой же дорогой, но тогда именно Костино присутствие из проплыvавших городских впечатлений приближало к нам обещание счастья. Легким пространством за старыми трущобными кварталами раскрывался город, туда же устремлялась вместе с нами зыбь Фонтанки, и мирно утекали из кадра занятия обитателей прибрежных набережных. Вся эта обыкновенная жизнь выглядела такой, какой вообще должна быть жизнь — дружественной, равной себе и неуклоняющейся от возможных приключений.

Костя Гончаров, будучи человеком вполне скептического права, прожил свою жизнь, устремившись в одно приключение: он не стал разделять свое время на детство и взросłość, у него не было бессознательной неопределенности, впоследствии поглощенной полусознательной работой. Он рано сделал свой собственный осмысливший выбор двигаться в сторону чудесного, который ему помогли осуществить близкие: мама, понимавшая, что чудесное встречается в Мариинском театре; Тимур Новиков, укрепивший его в убеждении, что он не портной, а художник; Леппа Соколов, с которым они сообщали друг другу самую редкую и главную для жизни свободу — не бояться чего бы то ни было.

Так бродячий сложет о принце и нищем выглядел в местных условиях: Костя был настоящим пищим принцем. Он избегал социальных норм, пользуясь природной регуляцией в общении с миром — благо-

родством и сдержанностью. Прихоти позволялись красивые, часто юношеские, если не сказать детские. Не отрывая взгляда от экрана под «Love me, love me, say, that you love me» — очень серьезно: «Я бы хотел такой же костюм (серебряный карнавальный рыцарь из нового «Ромео и Джульетты») и всегда бы в нем ходил».

Однако же Костя был строг к себе, как мало кто, во всем, что касалось работы. Вероятно, вследствие своей превосходно развитой чувствительности к красоте и некрасоте. Он внимательно заботился о пространстве жизни, не загромождая его обычным скарбом, полуфабрикатами вешней, отшнушенной и слов. С годами эта со знательная дисциплина зрения и поступков делала черты его лица все красивее и определеннее, а сшитые «Строгим юношей» одежды все менять походили на «альтернативную моду» и все явственные приближались к той черте, за которой личное человеческое умение почти перестает отличаться от абсолютного глазомера, за которой искусство становится вполне божественным. Это качество Костино го сознания правильнее было бы определить как целомудрие, не имея в виду только его моральный аспект, но экологическое отношение к красоте как к пути от расчета, замысла, дизайна к душевной ясности и радости правильно воплощенного смысла. Хотя это могла быть и самая простая красота, самая доступная радость: «Купим дыню!» — и в интонации новелльного желания, почти приказа, был, есть влекущий к ржавым гирям и нас, и осиатский иноземный запах...

Сейчас, когда Костин автоответчик еще говорит его голосом, трудно перевести в слова чувство утраты: назвать все, что так жило в нем, что умел он один.

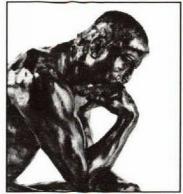
Возьмем давно записанную речь о недоступном смерти:

«Он пришел на землю не чтобы принести, а чтобы полюбить и, ничем исключительно новым не утолив ее богатств, скорее вознести ее к небу, и уж если обогатить, то само небо — земными предметами, земным содержанием. Хотя в Саду Божием, но как бы вторично, в уже и поэтическом даре, он насыпал его, повторял дело Божих рук... Какое-то прессышие изяществом всего, растиущего с земли и из земли. Своеобразный и замкнутый совершенно закрученный «мир» как «космос», как украшенное Божие творение».

Екатерина Андреева
25 мая 1998 г.

Костюм «Золотой осел». 1995. Собрание ГРМ.





(...)

Сад наслаждений

Отставной профессор маленьского французского университета признался мне по секрету, что коллеги считают его опасным диссидентом. Дело даже не в том, что уже который год он пишет всеобщую историю литературной эстетики — предприятие, само по себе отдающее безумием. Дело в том, что он смеет полагать — вопреки всем господствующим «интеллектуальным» течениям, — что произведения искусства продуцируют не смыслы, а удовольствие. Чистое, иррациональное удовольствие. Авангард сформировал художественную критику как фабрику интерпретаций. Вазари не интерпретировала, он просто рассказывал о жизни художника и его картинах. Двадцатый век даже жизнь рассматривает тоталитарно, в сложносочиненной и сложноподчиненной связи с внешними обстоятельствами и мертвыми теориями. Очевидно, что ересь французского коллеги именно в том, что он выносит смертный приговор современной критике: если речь идет о чистом удовольствии, то что возможно, кроме чистого описания?

Если бы я был Вазари-98, то и написал бы просто-напросто: 8 мая 1998 года Ольга и Александр Флоренские установили в Летнем саду пять экспонатов «Передвижного бестиария»: ресторанного медведя с подносом; трофеиного раздвижного осетра; мечту бауха-рыболова; фронтовую собаку-связиста; циркового кенгуру-боксера; размеченную к разделке туши быка. Описал бы их высунутые красные языки, когти и щерстку, пуговки и застежки — и тем бы ограничился. Добавив лишь, что обитатели и гости Петербурга оценили новомодное украшение, прогуливались в окрестностях чад и домочадцев, испытывали всевозможными способами на прочность стеклянные кубы, содержащие монстров. А для пущей славы художников припсал бы, что осетр и кенгуру стояли, как живые, и не одна трепетная фотомодель лишилась чувств, встретившись с привычным взглядом хмельного косолапого.

Увы, я не Вазари, а критик конца двадцатого века. Посему пишу о последнем опусе супругов Флоренских через силу, по заказу. Объяснюсь: через силу — поскольку люблю их давно и на всегда. Люблю картины, коллажи, тряпочки, объекты и прибамбы. Все они — акты чистого наслаждения, не нуждающегося в критике. Наслаждения, которое испытывают прежде всего сами авторы, — от игры с красками, тканями, фактами, винтиками и шпунтиками, историческими и мифологическими персонажами, садами и парками, людьми, львами, орлами и куропatkами, не говоря уже о зайчиках. Их искусство лишено минимальной рефлексии, пытающей современную критику. Так о чём же писать?

Каким образом они оказались среди объединенных словом, литературой митьков? По той же причине. В двадцатом веке художникам приходится порой примерять маску ложной интерпретации. Позиция, пользительная для всех. Для малоизвестных людей митьковство служило чем-то навроде дворовой команды — вместе легче прорываться. Для трагического экзистенциалиста — Владимира Шинкарева — мазохистским, клоунским гримом. Для Флоренских ленивой «отмазкой» от интерпретаторов: чего о нас гово-

рить, мы такие, мы митьки. Митьков больше нет — есть Шинкарев, Флоренские, Горяев... Сильным художникам такое одиночество не страшно. Саша и Оля продолжают творить свои восхитительные бессмысленные и бесполезные проекты, не вызывающие ничего, кроме удовольствия. Наверное, можно сказать, что у каждого художника есть не просто «свой мир», но своя персональная утопия или антиутопия. Флоренские — демиурги гедонистической утопии, где улыбаются чучела, нарядные мещане прогуливаются по медовым берегам молочных рек, катаются в прометках георгиевские кавалеры, сияют купола и подмигивают звезды, льются вина и обнимаются моряки с карабасами, вместе с тем, если разобраться, подкладка утопии жутковата. Начнем с того, что пять «чучел», выставленные в Летнем саду, обозначают пять составляющих чисто мужского мира. «Наша судьба — то гульба, то пальба». Собака-связист — война за победу любой ценой, ценой жизни малых мира сего. Кенгуру — боевая потеха, от «стенки на стенку» до мужского разговора в подворотне. Рыба — рыбака-охота. Бык — обильная жратва. Медведь — пир победителей, кабацкий разгул. То, что к этому, вполне первобытно-архетипическому ряду приложила руку нежная женщина Оля Флоренская, доказывает мужское (не в шовинистическом смысле — дескать, бабы рисовать не умеют), агрессивное, диктаторское начало любого творчества.

Животина улыбается, но это улыбка жертвы, не просто признающей свое поражение, но наслаждающейся им. Этакий пасторальный мазохизм, какое счастье быть пойманным, прирученным, убитым, выпотрошенным, разделанным-расчлененным. Рай, но рай охотника. С изрядной долей фантазии можно предположить, что не выявленная, но подразумеваемая фигура Охотника — метафора художника, который точно так же выселяживает, ловит, приручает и расчленяет все, от лучей восходящего солнца до бутылки кубистического натюрморта, от женского тела до уличной давки. В акте искусства первично убийство живой натуры.

Рассматривая бестиарий, я вспомнил ни к селу, ни к городу анекdot из жизни, рассказанnyй Сашей Флоренским много лет назад в качестве комментария к одной из его картин. Замечательный художник Александр Батурин, почти двадцать лет отсидевший за убийство Кирова, так отреагировал на зимний лесной пейзаж Флоренского: как же, как же, у нас на лесоповале все так и было, именно такие овчарки. Собственно говоря, Флоренский писал совсем не лесоповал, а рождественскую прогулку милых волков под митьковскими елами-палами, но и зоновых кобелей, уверен, изобразил бы так же умиленно, как и несчастную собаку-связиста. В тотализме с художником не сравняться ни одно государство.

Передвижной бестиарий напоминает о ярмарочных диковинах, о заезжих шарлатанах, демонстрирующих в зашторенных палатках то бородатую женщину, то русалку, то голову Иоанна Крестителя на блоде, то аллигатора-людоеда. Но культурный эффект балягана, ярмарки сродни вульгарному восприятию современного искусства. С одной стороны, вроде бы все ясно — дурят честный народ своими медведями, и аллигатор рези-



Михаил Трофименков

НОВЫЙ МИР ИСКУССТВА: КОШЕЛЕК ИЛИ ЖИЗНЬ?

Номер «Нового мира искусства», который вы держите в руках, мы хотели целиком посвятить арт-рынку Петербурга — галерейному делу, как его главной составляющей, профессиональному промоушену, выставочной деятельности и художественной критике. А получилось — как водится — о душе.

Аркадий Ипполитов, крупнейший арт-критик Петербурга (если бы вы видели — какого он роста, то не сомневались бы), вовсе не собирался обижать Москву, когда писал о величии Петербурга и России, подкрепляя свою позицию лучшими цитатами из Астольфа де Кюстина. Маркиз Петербурга якобы не любил. Вам будет интересно узнать — любит ли его Ипполитов.

Когда время уходит, остаются мемуары. В рубрике «ПАПИКИ» — отрывок из воспоминаний художника Крестовского о шестидесятых годах, названный нами «Петербургский художник между Сталиным и Марке» и сопровожденный блестательным аналитическим комментарием Михаила Золотоносова: о «системе», о деньгах, об Эlite и «халтурщиках».

«ВЗГЛЯДЫ» этого номера — это взгляды Льва Лурье, Александра Позднякова и Юриса Зоде на «роль личности» в художественной жизни. Личности промоутера, искусствоведа, личности критика, для которого есть мнение — нынешний век стал золотым.

Новая рубрика «ГАЛЕРЕЙНОЕ ПОЛЕ» объединила разговором об идеальной галерее людей популярных и удачливых. Конфликта между душой и деньгами никто не хочет, все — за гармонию. Анатолий Заславский, Ма-

рина Колдобская, Ольга Флоренская, Александр Герасимов, Иван Славинский размышляют на тему «Галерея, которую бы я полюбил(а)».

«ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ЛЕКСИКА» «НМИ» № 3 представлена тремя художниками — Зиги Цааном (Германия), Люсей Вороновой (Москва) и Андреем Чежиным (Санкт-Петербург), а также галеристкой Машей Тереней, объединившей их в стенах галереи «XXI» век.

Рубрика «ИСТОКИ» посвящена коммерческим попыткам братьев Брюлловых преуспеть в изготовлении «готических стекол». Искусствовед Сергей Кузнецов подводит нас к мысли, что коммерция на Руси всегда была делом непростым. А профессор Лев Мочалов в этой же рубрике исследует феномен Стерлигова и его школы как она есть.

Московской фотобиеннале и крупнейшим графическим салонам мира посвящены материалы нашей новой рубрики «ПРОЕЗДОМ». Ее авторы — искусствовед Екатерина Андреева и художник Михаил Карасик. С обзорной темой — только уже на петербургском материале — выступает и искусствовед Глеб Ершов.

Любимец всех петербургских журналов Михаил Трофименков в рубрике «(...)» еще раз воспал красоту Летнего сада — только теперь в связи с появившимся там «Бестиарием» Ольги и Александра Флоренских. «Сад наслаждений» — о Летнем саде лучше не скажешь...

Что еще? Хроника, книги и мода — не как фэшн, а как повод для «стихов в прозе», каковыми зачастую являются материалы поэта и издателя Николая Кононова.

Вот так и живем...



Журнал «Новый мир искусства» выходит 1 раз в 2 месяца. Подписной индекс в Общероссийском каталоге **38490**. На любой номер журнала Вы всегда можете оформить подписку в редакции или во время подписной кампании во всех отделениях почтовой связи. Приобрести журнал в Санкт-Петербурге и Москве мы рекомендуем Вам по следующим адресам:

Санкт-Петербург:

«Дом книги», Невский пр., 28,
галерея «Невограф», Невский пр., 3,
«Лавка художника», Невский пр., 6,
галерея «Гильдия мастеров», Невский пр., 82,
галерея «Палитра», Невский пр., 166,
«Музей городской скульптуры», пл. Ал. Невского, 1
Центральный выставочный зал «Манеж», Исаакиевская пл., 1
Москва:
галерея Аллы Булянской — ЦДХ, Крымский Вал, 10/14, зал 47-В

Если Вы наш новый подписчик, покупатель, рекламодатель или распространитель, мы будем рады любым Вашим предложениям и инициативе.
Вниманию художников! Продолжается конкурс на лучший макет рекламного плаката нашего журнала. Условия помещены в «НМИ» № 2.