

Н О В Ы Й

МИР ИСКУССТВА

ЖУРНАЛ КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЫ

№ 4
1998





НОВЫЙ МИР ИСКУССТВА
№ 4 1998 г.

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

Вера Бибинова, *главный редактор*
Борис Петрушанский, *главный художник*

Вера Пеляк,
Анастасия Перминова,
Елена Трифонова,
отдел информации и рекламы
Александр Балабанов, *верстка*

В оформлении номера использованы
работы фотографов: В. Шабловского
(1-я страница обложки),
Фолькера Улхоффа
(3-я страница обложки),
а также Е. Костюк
(«Санкт-Петербург — Хвалынский:
к Петрову-Водкину»),
В. Иосельзона (хроника),
А. Кашницкого, А. Китаева,
Д. Конрадта (обзор)

На второй странице обложки
воспроизведена картина Поля Сезанна
«Портрет мадам Сезанн»

Редакция благодарит за оказанную
помощь в подготовке материала
«Фарфоровая оттепель»
антикварные салоны:
«Старые годы» (Б. Монетная, 23)
«На Староневском» (Невский пр., 122)
«Коллекционер-М» (Лиговский пр., 47)

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

Свидетельство о регистрации средства
массовой информации
№ 017903 выдано 16 июля 1998 года
Государственным комитетом Российской
Федерации по печати.

Адрес конторы:
Санкт-Петербург, 198005,
Измайловский пр., 2,
помещение 66.
Телефон (812) 311-1418
Факс (812) 314-6598
<http://www.worldart.ru>
E-mail: worldart@wcharter.spb.su
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.

Вывод пленок — «Амос»
Печать — типография
«Белл», Санкт-Петербург

Установочный тираж 5000 экз.
Цена договорная

Н О В Ы Й М И Р И С К У С С Т В А

ЖУРНАЛ КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЫ



Дмитрий Озерков
ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО В МИРЕ ПОСТМОДЕРНА 2

ПАПИКИ
Аркадий Ипполитов
СЕЗАНН И РУССКИЙ СЕЗАННИЗМ 6

ВЗГЛЯДЫ
Глеб Ершов
БОЛЬШЕ РЕАЛИЗМА 9
«ЕСЛИ ЧЕЛОВЕК ВЕРУЮЩИЙ — ОН СМОЖЕТ СДЕЛАТЬ ХОРОШО» 10
Интервью с профессором Н. Н. Репиным
МЕНЬШЕ ИМПРЕССИОНИЗМА 11
Интервью с Т. П. Новиковым
Мила Ястреб
ВСЕ ПОЗНАТЬ — И СТОТВОРИТЬ НОВОЕ 12
Интервью с О. Л. Некрасовой-Каратеевой

МОЛОДО-ЗЕЛЕНО 14

ИСТОКИ
Сергей Даниэль
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ — ХВАЛЫНСК: К ПЕТРОВУ-ВОДКИНУ 16
Марина Магидович
АЛЕКСАНДР АРНШТАМ. ОТКРЫТИЕ 18

ТЫСЯЧА ПРИГЛАШЕНИЙ НА ЧАШКУ ЧАЯ
Сергей Даниэль
ПЕТР КОННИКОВ 21

МИР МУЗЕЯ
Нина Лаврова
ЮДИФЬ. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ШЕДЕВРА ЭРМИТАЖА 24

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ЛЕКСИКА
Светлана Росо
ЧЕТЫРЕ ЦВЕТА ВРЕМЕНИ 26
Лиза Вертин
КРАСНОЕ И ЗЕЛЕНОЕ 28
Ильмира Степанова
«... ЗОЛОТЫЕ И КРАСНЫЕ МАКИ НАДО МНОЙ ТЯГЮТЕЮТ ВО СНЕ...» 30

АРТ-ТОРЖОК
Михаил Золотоносов
ФАРФОРОВАЯ ОТТЕПЕЛЬ 32
Карина Кормановская
АНТИКВАРЫ 35

ИЗ КНИГ
РЕЦЕНЗИИ 37
Александр Соловьев
ЭКСЛИБРИС 38
Александр Эткинд
САНКТ-ГОМОГРАД 40

ДЕФИЛЕ
Соня Азархи
ЛЮДИ В ЧЕРНОМ 42

НАШ МОНМАРТР
Эраст Кузнецов
СТРАННОЕ ОБАЯНИЕ УШЕДШЕГО 44
Сергей Голлербах
ОТ «СУМЕРЕЧНОЙ ЗОНЫ» К «СЕДЬМОМУ НЕБУ» 46
Ольга Томсон
СОЛОМОН РОССИН 48
Лиза Вертин
ГЕОГРАФИЯ ТЕЛА 50

ПРОЕЗДОМ
Екатерина Андреева
ЛЮКСЕМБУРГ 51

ОБЗОР
Марина Колдобская
ПРОВИНЦИЯ, КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ 53
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХРОНИКА 55

(...)
Иван Говорков
МАКСИМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ГОРОСКОП ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ 64

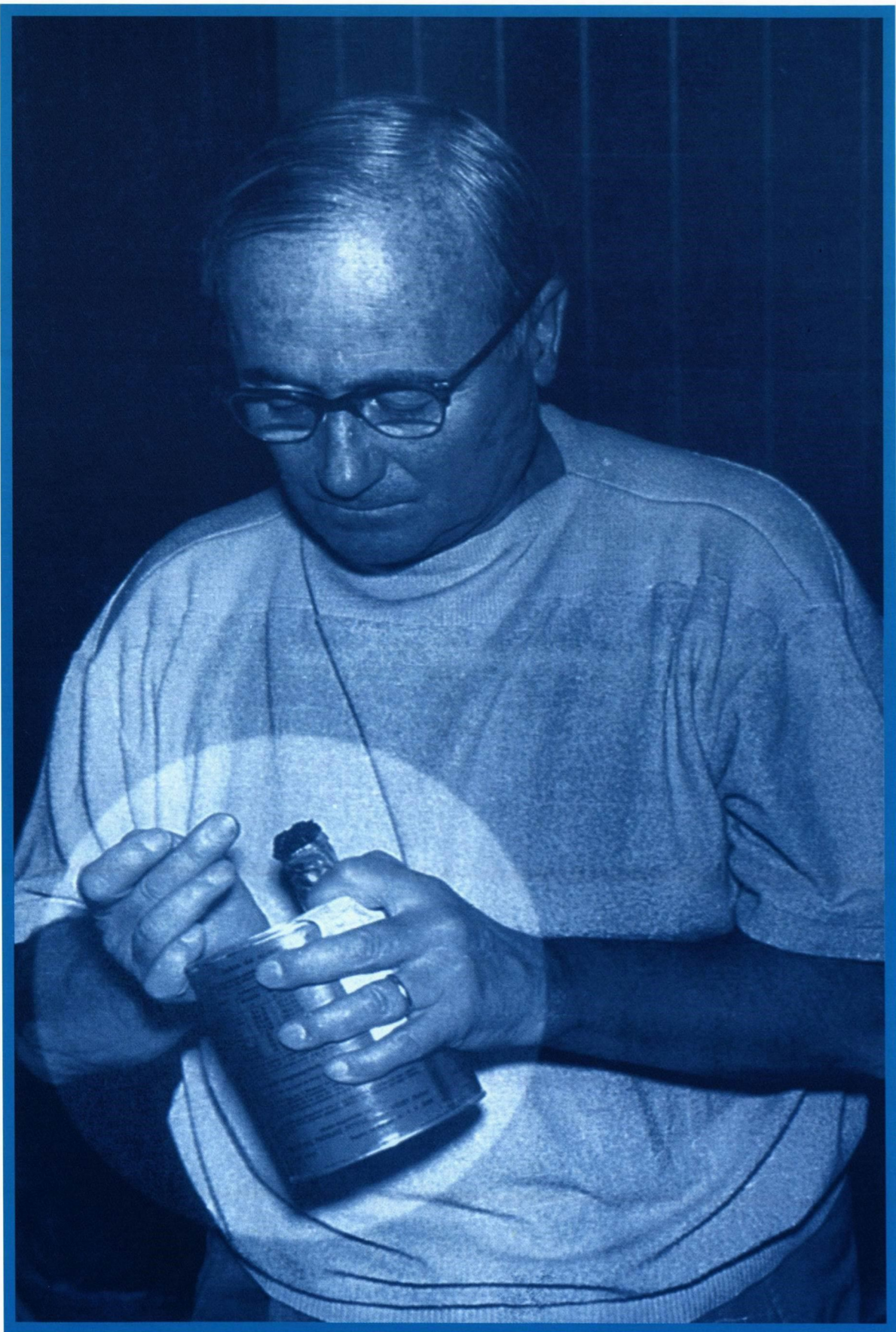
№ 4
1998



ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО В МИРЕ ПОСТМОДЕРНА

Хоан Миро и его работы 1947–1983 годов

MIRO O.



Дмитрий Озерков родился в 1976 году в Петербурге. Закончил кафедру истории искусства СПбГУ в 1998 году.

Представление о произведении искусства XX века всегда связано с разговором о его авторе. Он практически неизбежен, так как художник — современник или почти современник зрителя. Нетрудно представить себе время его творчества — время своей молодости или молодости родителей. Это — *недавнее* время. Довольно быстро можно сообразить, как одевались, о чем разговаривали, чем дорожили в 40-х или 60-х годах. Уже уверенно можно сказать, что «время было другое», и тут же установить его отличие от сегодняшнего. Но все же это время скорее «близкое», чем «далекое». При мысленном возвращении «далекое» сейчас, в конце XX века, начинается где-то до второй мировой войны или еще раньше — в 1910–20-х годах.

Многие художники XX века живы или умерли совсем недавно. Живы люди, знавшие их, — родственники, знакомые. События их жизни, их пристрастия, привычки, черты характера, особенности поведения, неприменные «странности», чудачества, некоторые мысли, идеи — продолжают жить в воспоминаниях здравствующих людей, продолжают существовать. Художник XX века предстает настолько живым, о нем известно столько сведений самого разного характера, что его невозможно воспринимать наравне с «гениями предшествующих эпох».

В зрительской аудитории личность художника XX века зачастую уверенно доминирует над его творчеством. Сведения о его жизни, о том, как он работает, с кем встречается, где бывает, — постоянно тиражируются. И этот материал активно востребуется. *Зрителю XX века интересна не столько художественная продукция, сколько сама личность, ее производящая. Собственно картины, скульптуры, даже авторские фильмы уже не столь существенны. Сделанная вещь зачастую воспринимается как побочный продукт искусства, как неизбежное следствие художественной активности.* В лучшем случае вещь будет использоваться по назначению: картина — украшать дом состоятельного семейства, а скульптура — пешеходную улицу в городском центре. В худшем — будет затеряна или будет оставлена пылиться в музейном запаснике.

XX веку интересна сама эта активность, сам процесс художественного творчества. Зрителю важны уже не само произведение и его ценность — его занимает то, что он сам при этом чувствует и может об этом сказать. Искусство стало состоять во впечатлении от искусства и в разговоре об этом впечатлении.

Следствием этого стала еще одна метаморфоза искусства в XX веке: искусство как мастерство эволюционировало в искусство как поведение художника. Сами художественные предметы потеряли прежний вес «произведений изящных искусств». Фактически они интересны лишь в их связи с другими такими же предметами искусства, с их



Рождение дня. 1968. Холст, масло

местом в «процессе творческой эволюции» мастера, с их соотношением с тем или иным общим стилем или направлением. Можно быстро составить мнение о любом произведении из двух составляющих — принадлежности к тому или иному «периоду развития» искусства и психологического портрета художника. При нечеткости одного возникает избыточность другого.

Историко-психологический метод рассмотрения искусства стал в XX веке условием эстетического переживания, собственно материалом самого переживания.

Можно без труда разделить творчество Хоана Миро (1893–1983) на несколько периодов между сильными художественными импульсами. Историк искусства сразу отметит барселонский модерн и следы французского ар нуво, кубизм и отход от кубизма, сюрреализм и исключение из общества сюрреалистов, обращение к абстракции, воздействие каталонской неолитической символики, театральной образности и детского примитивизма.

С другой стороны, во всех его работах, с самого раннего периода, можно обнаружить признаки индивидуального отношения к художественной форме и личной, прочувствованной трактовки образов. Это напрямую можно соотнести с его высказываниями и сведениями о его жизни и представить в виде индивидуальной творческой эволюции, происходящей внутри традиционного для популярной литературы об искусстве модуса, клишированного под именем «The World of Miró».

Но эти два пути в случае с произведениями Миро не исчерпывают их творческого потенциала. Причина — в неожиданном несоответствии основ всей творческой системы Миро «требованиям» XX века — как историческим, так и психологическим. *Художник своего века, он живет во второй*



его половине не просто в своем художественном мире, но в идеальном пространстве абсолютных творческих идей и неприступных жизненных законов. Его жизнь определяется этими законами, творчество служит этим идеям.

С точки зрения хронологии, 1940–1960-е годы — период наиболее «чистого», «возвышенного» стиля в творчестве Миро. К 1947 году относится его первая поездка в США и исполнение большого заказа — изготовление там двух декоративных настенных панно больших размеров. Появляются несколько книг о жизни и творчестве мастера. Самая большая из них — Dupin'a насчитывает более 500 страниц и заключена в первом каталоге-raisonné живописных работ /Dupin 1961/.

Личные качества художника тоже выходят на первый план. Однако поведение Миро оказывается интересным лишь своей несовременностью. Dupin отмечает, что Миро живет спокойной размеренной жизнью, тщательно огражденной от анекдотических случаев и скандальных историй. Его молчаливость становится легендарной, и о нем постепенно забывают, предоставив художника самому себе. Миро появляется в «свете» лишь по необходимости, интервью дает без видимой заинтересованности — лишь подтверждая скудную информацию о себе («словно бы он рассказывал мне не историю из своей собственной жизни, а пересказывал эпизод из книги Dupin'a» /Gibson 1980: 53/), — либо вообще избегает разговоров о своем искусстве. «Мне вообще-то трудно говорить о своей работе».

Канва из ряда крупных жизненных событий, составленная и опубликованная исследователями 1960–1970-х годов, пыталась мифологизировать его личность. Посещение десятилетним мальчиком по воскресеньям барселонского музея романского искусства; семья, устраивающая его в контору, где работа для него невыносима; трехмесячная болезнь и вынужденное решение оставить службу; поиски художественного самовыражения; знакомство с художником Франсиско Гали и работа в его мастерской; знакомство с Андре Бретоном и Максом Эрнстом и поиск собственного искусства в рамках сюрреализма... Все эти эпизоды, выдержанные в форме небольших притч должны были оправдать мнение о незаурядности его таланта. Сам художник, однако, мало заботился о поддержании своего «имиджа» в искусстве. Вернее, просто продолжал жить, перебравшись в 1956-м подальше от активной общественной жизни на остров Майорку, чем еще раз подтвердил мнение о своей чрезмерной любви к уединению, в которое допускались лишь Пилар и Долорес — жена и дочь, а также несколько самых близких друзей, имена которых можно быстро перечислить.

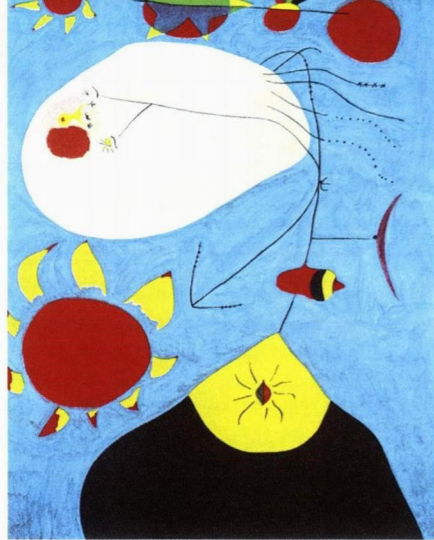
Рядового читателя художественного журнала и посетителя выставок вряд ли

Женщина и птица перед солнцем. 1944. Холст, масло

могло заинтриговать поведение Миро. Одиночество в мастерской и странные, но типичные произведения должны были разочаровать при близком знакомстве с их автором. Трудлюбивый (ср. Duchamp), внимательный к мелким, «несущественным» деталям в жизни (ср. Picasso), скромно и несколько старомодно одетый (ср. Beuys), Миро не подходил под образ модного художника 1960-х годов. Даже сюрреалистское прошлое и испанская специфика не меняли этого положения. «Я работаю по утрам, по вечерам. Когда я не работаю, я думаю о своей работе. Даже во сне работа бессознательно сопровождает меня. Я встаю рано, ем всегда в одно и то же время, ложусь тоже рано. Мой распорядок самый обыкновенный» /Gibson 1980: 55/. У Миро нет ни парадоксального, ни умничающего позерства, отмечает Dupin. Он все принимает всерьез и естественно.

Бытовые, повседневные слова «работа, работать» часто звучат в устах Миро. Они заменяют собой более возвышенные — «творчество, творить, мастерство, талант». «Я работаю», «моя работа» — так художник определяет свою деятельность. Работа — общение с материалами, одушевление их. В случае с Миро традиционные искусствоведческие штампы «общение», «одушевление» можно понимать буквально. Сам художник воспринимал свою «работу» в этих образах. Примечательно, что они не имеют ничего общего с рекламированием своих приемов или достижений. Они связаны с *внутренней мифологией творчества*, которая не афишировалась, но почиталась за основу. Здесь присутствуют такие образы, как «трудности художественного самовыражения» и «стремление преодолеть их», «мой учитель Франсиско Гали» и «уроки творчества», «чистый источник искусства» и «путь к нему». Все творчество, все время, отводившееся «работе», оценивалось пожилым художником как постоянное движение на пути к этому «источнику». «Что это за источник? Это что-то чистое, поэтическое, искреннее, свободное (La chose pure et poetique; et sincere; et libre)» /Gibson 1980: 54/. Этим движением в постоянном «обучении» (еще один образ внутренней мифологии) — движением «не вдале, а вглубь» — художник объясняет постоянство своей манеры, своего послевоенного живописного стиля, не претерпевшего существенных изменений за последние 40–50 лет творчества. Это движение понималось скорее не вовне, а в себе и в глубь себя — в глубь своих мыслей, представлений, своего сознания.

Таким образом понятое, творчество связывалось с особым отношением к остальному миру — вне собственного сознания, отношением необычным в XX веке. Окружающий мир Миро воспринимал как почти мистическое единство сущностей. У всего есть своя индивидуальность, проявленная в форме, — у людей, растений, скал,



Портрет IV. 1938. Холст, масло

сделанных картин и скульптур... Во время общения с сюрреализмом художнику было интересно изображать и преобразовать эти натуральные формы (например, структуру пашни с корнями растений, конструкции картин старых мастеров/«Портрет миссис Миллис в 1750 году», 1929; «Голландский интерьер», 1928/). «Когда я вижу дерево, например a carob-tree, очень типичное дерево дома, в Каталонии, я чувствую, что дерево говорит со мной. У него есть глаза. Любкой может говорить с ним. Дерево — тоже человеческое существо (human being). Так же как и гальяка» /Gibson 1980: 55/.

Мир Миро — это мир форм. Художник практически не делает различия между человеком и природой, между естественной и художественной красотой /Gibson 1980: 55/. «Природа для Миро — полнота, в которой он сам неотъемлемая часть, как дерево или рыба. Он не стоит перед природой: он в ней, и ему нужно сделать усилие (то, что он называет «умственным напряжением» /mental tension/), чтобы оказаться в ней в достаточной степени для овладения ею: в момент творчества ему необходима определенная дистанция. Но он идет не к природе; он исходит из нее. Вот почему его видение вещей столь непосредственно» /Dupin 1961: 485–486/.

В окружающем мире у Миро есть любимые места и любимые формы, которые художник вначале писал с натуры (в юношеские годы и в эпоху увлечения фовизмом и народным искусством) и которые в его позднем творчестве остались лишь на уровне общих ощущений. «Неподвижность поражает меня. Эта бутылка, этот стакан, большой камень на пустынном побережье: все это неподвижные вещи, но они раскрепощаются в мощном движении в моей душе» /Miro 1959: 9/.

Миро не делает особого различия между видимым и чувствуемым. Такое разделение условно. Предметы, формы воспри-



Каталонский крестьянин в лунном свете. 1968. Холст, акриловые краски

нимаются единым комплексом всех чувств. В ранние годы это было иногда препятствием к художественному выражению. «Я не мог отличить кривой линии от прямой, и мой учитель Франсиско Гали завязал мне глаза и попросил меня осязать какой-то предмет, а потом нарисовать его по памяти. В другой раз я должен был почувствовать лица моих одноклассников и нарисовать их, основываясь на том, что я узнал путем прикосновения» /Gibson 1980: 53/.

Целостное ощущение мира искало себе аналогий в художественном творчестве. Отсюда — пристальное внимание и любовь к знакам, символам, интерес к древним наскальным рисункам, к детскому творчеству, к автоматическому письму, привлекавшему его в сюрреализме. В последние годы все это перерастает в собственное творчество непосредственно путем осязания: в особый интерес к скульптурным образам, в том числе — к колоссальной скульптуре, которой художник много занимался в 1970–80-е годы.

Миро придает результату своего творчества большое значение. Результату — «произведению» (oeuvre) — в терминах старого искусства. В этом опять его «старомодность». Сам творческий процесс — это его собственный внутренний рост, внутреннее движение, важный лишь для него самого. А его произведения — это то новое, что он привносит в окружающий мир, мир предметов и идеальных сущностей. Творение нового и ответственность за сотворенное определяется важным для его внутреннего мифологического мира образом «долга художника»: «Художник — это некто, кто среди молчания всех остальных употребляет свой голос на то, чтобы сказать нечто, и долг которого состоит в том, чтобы это нечто не было чем-то бесполезным, но послужило бы человечеству» (Речь по случаю присуждения степени Doctor Honoris Causa барселонского университета 2 октября 1979 г.) /Malet 1993: 11/.

Художник работает не спеша. Его линии — не стремительны и порывисты, а тщательно прочувствованы и выдержанны. Каждый жест подготовлен. Неровный широкий контур окружности возникает не вдруг, но медленно оформляется под кистью, щедро пропитанной густой черной краской. По одному и тому же месту кисть проходит не раз и не два. Форма насыщается красочной мощью. Расчерченные черным, неправильные поля планомерно заполняются чистыми однотонными цветами — красным, синим, зеленым. Одно-два поля оставлены под желтый и белый. В других случаях светлые цвета доминируют.

Черный контур и глубокий чистый цвет — вот две составляющие на картинной плоскости и на поверхности скульптуры. Обрамление картины и скульптурный объем ограничивают мощную динамику форм. «Я работаю как садовник или как

виноградарь. На каждую вещь нужно время. Вещи следуют своему естественному ходу. Части растут, созревают... Они созревают в моей душе... Когда какая-нибудь картина не удовлетворяет меня, я чувствую физическую угнетенность, мне словно бы становится нехорошо, словно бы мое сердце работает не так, как должно, мне становится трудно дышать, я задыхаюсь» /Miro 1959: 9/.

Произведения появляются на свет в нейтральной среде большой светлой мастерской на побережье Майорки — в г. Пальма. Мастерская — построенное в середине 1950-х по проекту друга, Хосепа Льюиса Серта (Josep Lluís Sert), просторное помещение с верхним светом и обходной галереей. Ослепительно белые и из местного желтоватого камня стены. Пол из светлых квадратных плит. На полу — плетеные циновки, легкая мебель из прутьев, в углу — большой глобус на деревянном штативе. Мольберты с законченными картинами и теми, что еще в работе, обступили стол, склонившись над которым работает Хоан Миро. Над его головой висит большое солнце, сплетенное и выкрашенное в теплый оранжевый цвет. Когда произведение закончено, оно занимает место рядом с другими.

Что значит закончено? Достигнуто равновесие на холсте; упорядочены контуры; старомодированы цвета. Изображение ясно выделяется на нейтральном светлом или значимом цветном фоне. Его живописные характеристики исчерпаны. Но это не главное. Изображению, образу можно дать имя: оно возникает само, само говорит за себя. Примечательно, что у этого «примыкающего к абстрактному искусству» /Крючкова 1979: 199/ художника нет абстрактных названий картин или скульптур. Сколь бы абстрактен по форме ни был образ, у него всегда есть имя, есть индивидуальность. Он — персонаж. Он понимается художником как живой, оживший; жизненность — его качество. «Абстракции», «Композиции», не говоря о «Без названия», практически не встречаются в каталоге работ Миро. Незамкнувшийся контур, из которого «вываливается» смальта цвета, неоформившаяся в образ композиция или неопределенное по характеру сочетание персонажей — просто именуется по своему неотъемлемому декоративному свойству — «Живопись».

«Дама и олень» (1939), «Испанская балерина» (1945), «Изысканное общество принцессы» (1944); «Персонаж» (1982), «Персонаж с собакой перед солнцем» (1949), «Персонаж, бросающий камень в птицу»; «Лунная птица» (1968), «Красный диск» (1960). У каждого персонажа, у каждого образа — свой характер, своя поэзия и жизнь на холсте.

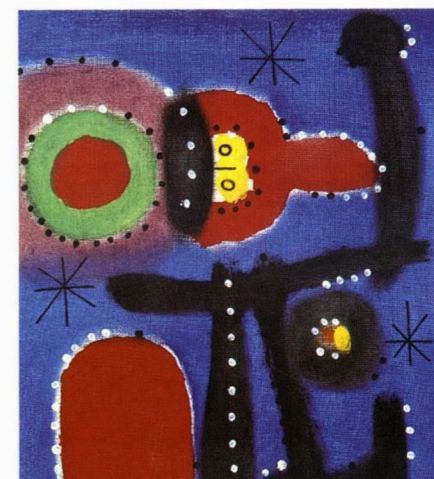
Как и другие крупные художники XX века, Миро работал во многих видах и жанрах искусства. После второй мировой



Птицы в пространстве. 1978. Холст, акриловые краски

войны он занимается графикой, gobеленами, оформлением книг, керамикой, театральными декорациями и костюмами, работает в индивидуальных жанрах — sobreteixim'a (род художественно доработанного ready-made'a) и художественной обработки подлинных старых картин, с которых счищается местами красочный слой и наносится геометрические формы. Все это помимо традиционных живописи и скульптуры. Такая разнонаправленность, вернее — многоохватность творчества свидетельствует о признаках большого искусства вообще. Она связывается не с образом модного или дорогого художника, но традиционного, «хорошего» художника, мастера-универсала эпохи Возрождения. Этот образ дополняет серьезный профессиональный интерес к поэзии, музыке, театру. «Как вы отдыхаете? — Я читаю стихи, слушаю музыку, хожу на прогулки» /Gibson 1980: 55/. И это отнюдь не просто любительство.

В контексте собственной внутренней мифологии Хоан Миро в своем послевоенном творчестве предстает как откровенный в жизни, безупречный в творчестве, скромный в общении и — всем этим — великий артист. Но XX век не привык долго расточать комплименты. На работы Миро 1940–1980-х годов можно ведь взглянуть и с другой точки зрения. Так, не в заслугу, а в вину мастеру можно поставить то, что он из года в год последние сорок лет делал если не одинаковые, то очень похожие вещи. Он порождал их ежедневно, и ретроспективный просмотр его работ поражает монотонностью. Везде доминируют одни и те же неправильные и сами по себе некрасивые формы: кривые линии, неровные окружности, все те же соотношения плавных и резких, ровных и волнообразных линий, неизменяющаяся годами пропорция в сочетании цветов между собой и с черным контуром.



Везде встречаются все те же знакомые мотивы — солнце и луна, мужские и женские половые символы — как детерминаторы фигур, звезды и птицы. Его мастерская может быть уподоблена чудовищному виварию по производству для мира различного рода оживающих под его руками монстров. Его искусство катится по инерции от сюрреалистического толчка по постепенно затухающей тупиковой траектории.

На фоне этой однообразности несколько выделяются sobreteixim'ы и одно- и двухсторонние мешки 1970-х годов /Cirici 1993/ — темные, обожженные, нарочито передержанные формы. По аналогии с другими старыми художниками (Миро умер на Рождество 1983 года в возрасте 90 лет) их можно отнести к «позднему стилю», к «манере стареющего мастера» (ср. Tizian, Rembrandt), что, как известно, тоже не однозначно положительно.

В подобном же ключе может быть оценена и его внутренняя мифология... Как понимал Миро свою «службу человечеству»? Действительно ли его произведения бесполезны? Какие чувства он хотел (если хотел) видеть в зрителях своих работ и что они действительно чувствуют на его выставках? Если скромный, одинокий образ жизни Миро и его любовь к поэзии и театру являются некоторым гарантом совершенности его сочинений, то тактов ли они на самом деле? Как нужно оценивать его бесконечные образные метания вокруг одних и тех же мотивов, его навязчивые эротические аллюзии, безысходную формалистическую сосредоточенность?

Вопрос о качестве творчества Миро возникает в условиях XX века, где искусство уже не определить как «хорошее» или «плохое» на основании соответствия «художественности» — конвенциональной образности, укорененной в ремесленном мастерстве. Подход к искусству XX века с этих позиций кажется зрителю заведомым самообманом. Формальная образность Миро, во многом традиционная, справедливо оценивается на основании *зрительского ожидания*. Чувство заведомо отрицательно настроенного она лишь усугубит, готового принять ее и увидеть в ней отклик своему чувству — обрадует или воодушевит. Подход к искусству, способность в искусстве *увидеть искусство* — в XX веке это тоже искусство.

Дмитрий Озерков

- Крючкова В. А. 1979. Социология искусства и модернизм. М.
Cirici A. 1993. «Sobreteixims» and «sacks» // Catalonia, July, № 34.
Dupin J. 1961. Miro. Paris.
Gibson M. 1980. Miro: «When I see a tree... I can feel that tree talking to me» // Art News, January, vol. 79, № 1.
Malet R.M. 1993. Joan Miro 1893–1993, a centenary exhibition // Catalonia, July, № 34.
Miro J. 1959. Lavoro come un giardiniere (Je travaille comme un jardinier), testo raccolto da Y. Taillandier in «XXe siecle», I, № 1, 15 febbraio // Art e Dossier: R. Lubar, Chr. Green. Miro, 1993, p. 9.

Живопись. 1954. Холст, масло



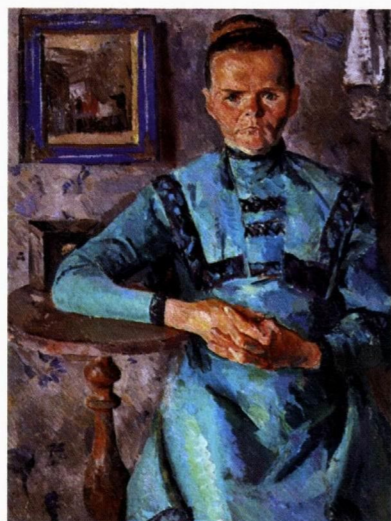
О Русь! О rus!

Сезанн

и русский сезаннизм



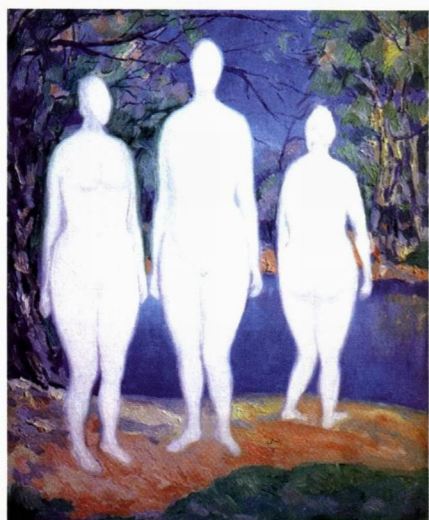
П. Сезанн.
Дама в голубом.
Ок. 1900.
Холст, масло



С. Герасимов.
Горожанка (Мещанка).
1926



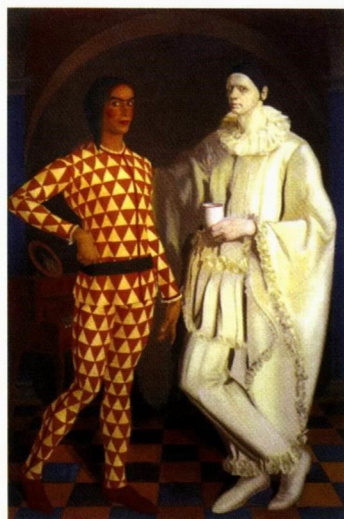
П. Сезанн.
Купальщицы на пленэре.
Ок. 1890—1891.
Холст, масло



К. Малевич.
Купальщицы.
Ок. 1928



П. Сезанн.
Пьеро и Арлекин (Масленица).
1888—1890.
Холст, масло



В. Шухаев, А. Яковлев.
Автопортреты. Пьеро и Арлекин.
1914

Выставку «Поль Сезанн и русский авангард начала XX века», представленную Эрмитажем в августе-сентябре, много и справедливо хвалили. Действительно, это одна из редких выставок, которую можно охарактеризовать как «research exhibition» — так в международной искусствоведческой прессе называются выставки, чья цель не ограничивается показом шедевров или демонстрацией искусства того или иного периода, но ставит перед зрителем некоторую отвлеченную проблему. Именно в этом случае «зрелищность» отступает на второй план, и требуется не любование, а размышление, что подразумевает некоторую подготовленность зрителя, умеющего не только видеть, но и осмысленно сопоставлять увиденное.

Впрочем, критических замечаний в адрес этой выставки было высказано не меньше, чем комплиментов. В первую очередь в связи с развеской: выставка разделилась на две части — Сезанна, представленного очень монографично, и русский авангард, развешенный несколько сумбурно и невнятно, в результате чего связь Сезанн — Россия распадается и вся экспозиция воспринимается как две отдельные выставки, с художественной точки зрения, по замечанию многих, отнюдь не равноценные. Сезанн настолько качественно превосходит русский авангард, что равновесие нарушается, тяжесть падает на «Поль Сезанн», а «русский авангард начала XX века» взлетает на этой чаще весов высоко вверх, становясь столь неадекватным довеском первой части, что возникают сомнения в его необходимости. По мнению критиков, лучше было бы Сезанна и русских художников перемешать, тем самым объединяя, чтобы со всей очевидностью продемонстрировать заимствования и аллюзии, что подчеркнуло бы их неразрывность и сделало бы выставку более убедительной.

Практически любая развеска безупречна — это искусство в музейном деле одно из самых сложных, так как учитывает множество различных обстоятельств: совместимость произведений, декоративный эффект, зрелищность, наглядность и, может быть, самое важное — многообразность смысла и контекста. Часто эти обстоятельства не только не совпадают, но и прямо противоположны — произведение, что по многим причинам (дата создания, сходство иконографии и т. д.) должно было бы находиться рядом с другим, совершенно не выдерживает подобного соседства.

В связи с этим предложения сторонников смешения Сезанна и русских художников несколько настораживают. Если всеми почти единодушно признано, что русский авангард не достигает уровня Сезанна, то таковое было бы более опасным, чем разделение. Представить себе, чтобы «Пьеро и Арлекин» висели вместе с двойным автопортретом Шухаева и Яковлева или с «Братья Сирано-жонглеры» Шевченко, очень трудно — русские вещи были бы совершенно убиты Сезанном, хотя взаимосвязь их очевидна. При том, что живописная техника Шухаева и Яковлева была чуть ли не декларативно противопоставлена сезаннистам, знаменитый образ «Масленицы» Сезанна (это второе название картины «Пьеро и Арлекин») занял прочное место в художественной памяти любого молодого

русского художника начала века, даже если он и пытался найти контрсезанновское решение. Разделение выставки на две большие части совершенно естественно. Благодаря этому ее идея перерастает рамки, ограниченные искусствоведческими наблюдениями о всевозможных влияниях и заимствованиях, и превращается в рассуждение о взаимодействии двух культур. Эти две культуры не только различны, но и во многом противоположны, и судьба русского сезаннизма есть не только влияние, пусть даже и очень сильное, одного художника на определенную группу молодых живописцев, но и претензия на новизну и европейскость, трагическое повествование о национальном духе, вдруг встрепенувшемся во время относительного благополучия с энергией почти агрессивной, чтобы в скором времени затухнуть в голоде и нищете, порожденных страшными событиями 20—30-х годов.

Почему, однако, именно Сезанн стал для русских художников своего рода идолом и образцом для подражания? Вся новая французская живопись была открыта русскими примерно в одно и то же время. Казалось бы, российскому сознанию должен быть ближе Ван Гог с его повышенной духовностью, нервностью и болезненностью, чем уравновешенный Сезанн. Даже судьба Ван Гога с его непрекращающимися духовными и физическими муками, психологическими расстройствами, постоянной неустойчивостью, неустойчивой агрессивной добротой, публичным членовредительством и самоубийством читается как русский роман в традициях Достоевского в отличие от скромной, но более или менее благополучной судьбы сына богатого банкира, наперекор отцу занимавшегося живописью. Тем не менее Россия выбрала для подражания именно Сезанна, как Америка выбрала Дега, Англия — Мане и Германия — Ван Гога.

Сезанн считается вершиной живописной французской культуры. Сейчас уже никого не удивляет то, что Сезанна называют классическим художником, единственным подлинным наследником Никола Пуссена в новой французской живописи. Во всех его композициях — будь это даже набор предметов самых обыденных, самых тривиальных — есть та идеальная внутренняя уравновешенность, что позволяет сквозь их оболочку прозревать изначальную гармонию мира, прекрасную и чистую, как первый импульс божественной воли. Подобное искусство, соотносящееся с абстрактным понятием прекрасного, столь же ясного, сколь и отвлеченного, является искусством европейской классики, связанной с великой культурой античного Средиземноморья. И Сезанн, один из самых великих представителей французского рационализма в изобразительном искусстве, вместе с Пуссеном оказывается чуть ли не единственным прямым наследником Древней Греции в новом времени. Его связь с импрессионизмом поверхностна — в его живописи нет ни малейшего следа иллюзорности; она пластична и осязаема, как осязаем и пластичен мир Фидия, Праксителя и Рафаэля. Сезанн — вершина латинского пластицизма, и истоки его искусства коренятся в глубинах культуры Средиземноморья, а



импульсы античности, средневековья, Возрождения и барокко причудливо и сложно переплетаются в его простых и столь непритязательных, на первый взгляд, произведениях.

Подобная точка зрения на Сезанна сейчас общепринята. В Эдинбурге недавно состоялась выставка «Сезанн и Пуссен», и никто не смущается, говоря о связи Сезанна с Рафаэлем и мастерами Высокого Возрождения. Пристальное изучение его творчества открыло массу копий, сделанных им с произведений старых мастеров, и то, что композиции своих натюрмортов с яблоками и кувшинами он соотносил с религиозными композициями фраз Бартоломео, стало очевидным. Однако это было очевидным отнюдь не всегда. Не говоря уже о современной Сезанну французской критике, совершенно не замечавшей сезанновской классичности. Даже после того как его имя приобрело известность, к Сезанну относились как к разрушителю традиций, авангардисту до мозга костей, своеобразно нарушавшему все законы красоты.

Современная русская критика, в основном состоявшая из изысканных петербуржцев, группировавшихся вокруг «Аполлона» и «Мира искусства», Сезанна считала чуть ли не мифом, созданным снобствующей публикой, желающей новизны во что бы то ни стало. В своем замечательном эссе о Сезанне, начинающемся с критики, а кончающемся полной апологией, Бенуа четко формулирует первоначальное отношение просвещенной русской публики к художнику: «Сезанн из положения какого-то неудачника, дилетанта и калеки прокладывает в вашем сознании дорогу к первым тронам Аполлонова неба, он оказывается первейшим красавцем, гением, ясновидцем. Сезанн покоряет. Французский буржуа оказывается каким-то фантастическим деспотом, каким-то художественным Наполеоном».

Для молодых, в основном московских, русских художников та «дорога к первым тронам Аполлонова неба», что прозрел Бенуа в живописи Сезанна, совсем не была важна. Для них имя Сезанна и его искусство означали возможность бунта и эпатажа.

Знакомые по большей части лишь с творчеством зрелого Сезанна, они вовсе не собирались прозревать ту бесконечную культурную работу, что стояла за любой композицией Сезанна. Его цвет, понимание пространства и даже предметный мир служили им как готовые формулы для овладения современностью. Пробиваться сквозь неряшливость, корявость и угрюмость Сезанна не было нужды — все эти качества воспринимались как необходимые компоненты его языка, и, более того, они-то и казались альфой и омегой его искусства. О средиземноморской пластичности никто не хотел думать — Сезанн казался гением, открывшим лубочное искусство вывесок. То, что у Сезанна интерес к примитивному народному искусству естественно переплетался с органическим восприятием европейской классики, полностью игнорировалось. В результате русский сезаннизм первоначально стал веселым, энергичным эпатажным буйством молодых Машкова, Кончаловского, Ларионова. Вместо Пуссена заремели плошки и

матрешки, баранки и бублики, жестяные подносы и солдатские рожи «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста».

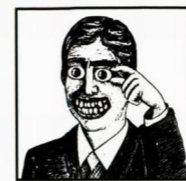
В этом был свой смысл. Сезанн сквозь обыденность мира указывал на божественную изначальность древнего Средиземноморья, чей дух пластичен как в Аполлоне, так и в Курильщике; под его влиянием русские авангардисты тоже бросились к истокам. Не к тем дорогостоящим безделицам, что выпускали абрамцевские мастерские, взыскующие чистоты русского духа, а к подлинности, скорректированной настоящей жизнью, к подлинности рыночного китча. Прозревать Аполлона в самоварах довольно затруднительно — в русском варианте сезаннизма классичность совершенно испарилась и остался лишь один эксперимент. В нем есть обаяние молодой и задорной грубости, но нет результативности — одного из важнейших сезанновских качеств.

Несмотря на очевидную веселость бубнововалетовцев, выставка «Сезанн и русский авангард» производит несколько пессимистичное впечатление. Радостное безалаберничество московских сезаннистов вскоре прекратилось. В двадцатые годы сезаннизм потерял пафос авангардного эпатажа. В это время, рождавшее ощущение полного разрушения всего мира, Сезанн и его живопись стали казаться некоей гарантией стабильности жизни, постепенно уходящей из окружающего. В голодных Москве и Петрограде трудиться над сезанновскими натюрмортами стало подвигом. Голодные художники падали в обморок перед своими картинами, и сезанновская живописность, секреты его пластицизма стали неким миражом ушедшего Золотого века, который художники пытались поймать и укрепить на своих полотнах вопреки надвигающемуся со всех сторон ужасу. Одержимый Малевич со своими поисками прибавочной стоимости искусства в это время пытается разобрать Сезанна с марксистской точки зрения. Его «Купальщицы» на этой выставке чрезвычайно выразительны: бесформенные одутловатые призраки — просто пришельцы из светлого коммунистического будущего, столь пугавшего русских художников, бегущих за границу или пытающихся приспособиться к новой действительности.

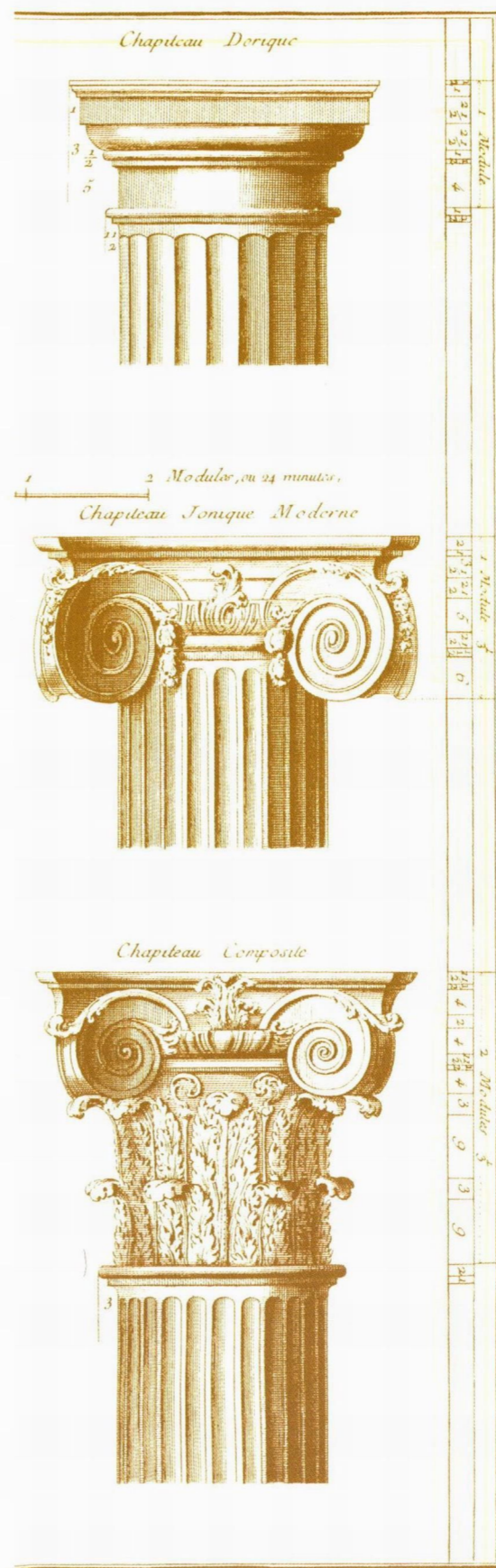
«Купальщицы» Малевича и «Мещанка» Герасимова — как бы последние точки в развитии отечественного сезаннизма. «Дама в голубом» явно послужила Герасимову точкой отсчета: в этом талантливом изображении ограниченности, как в зародыше, содержится все мещанство советской живописности, корифеем которой станет Сергей Герасимов. О Сезанне вскоре забудут, но оказывается, что именно этот художник стоит у истоков Академии художеств СССР, сформировав Машкова, Кончаловского, Герасимова и весь стиль нажористой, смачной советской живописности. Воистину чудесный каламбур Пушкина к одной из глав «Евгения Онегина» — О Русь! О rus! (*О деревня! Гораций*) — чрезвычайно подходит к истории русского сезаннизма. Созвучие и смысл часто не совпадают, особенно когда Русь говорит по латыни.

Аркадий Интолитов

ВЗГЛЯДЫ



БОЛЬШЕ РЕАЛИЗМА!



ВОСПИТАНИЕ — начертано на одном из порталов круглого двора Академии художеств. Наряду с АРХИТЕКТУРОЙ, ЖИВОПИСЬЮ и СКУЛЬПТУРОЙ. Сегодня Академия — кастовое закрытое учреждение, как Академия тыла и транспорта, выпускающее специалистов узкого профиля. Проблемы Академии — проблемы всех наших тяжелых на подъем государственных вузов, всегда плохо успевавших за временем. Искусство, конечно, вечно. Но какие отношения с вечностью у самой Академии? О проблемах высшего художественного образования с гостями рубрики «Взгляды» беседует искусствовед Глеб ЕРШОВ.

Она исчезла с горизонта художественной жизни почти бесследно: уже с трудом вспоминаются недекорные, проблемные выставки в ее залах — учебного рисунка, живописи, композиции, дипломных работ. С тех пор никто толком и не пытался разобраться в феномене ее реликтового института, доживающего, а вернее, переживающего свой явный закат на пороге нового тысячелетия.

На недавней защите дипломов по живописи в АХ кто-то из профессоров патетически обратился к собравшимся: «А почему бы нам не вспомнить о Сезанне?» Действительно, Сезанн — порог для Академии, ее смерть. Ведь не методика образования, столетиями доказывавшая свою необходимость и правоту, а некий искусственно законсервированный «стиль» — псевдореализм, слепленный из нескольких давно увядших направлений и школ, — истинная проблема Академии. Стиль этот, половинчатый и робкий, имеет в основе живопись Репина — Серова в весьма расплывчатом варианте и выродился до банального «салона», сдобренного некогда разрешенными добавками импрессионистической школы (чаще опять же в русском варианте — Коровин, Туржанский, Жуковский). Это — Коровин, Туржанский, Жуковский). Это — сердцевиной, дальше начинаются «манеры». Но имеет право на существование и другая точка зрения: архаически неповоротливая Академия становится эталоном тонкого стилистического изыска, одной из возможных художественных стратегий, которыми так любит оперировать современное актуальное искусство. Представим современную «встречу на Эльбе»: выставку, состоящую из академических портретов, пейзажей, натюрмортов, композиций, — и самых забубенных и «радикальных» объектов, инсталляций и «реформансов. Почти нереально! Тот бастион, который Академия воздвигла между собой и современным искусством, уже непреодолим. Потому естественная защитная реакция — упорно твердить о негленных классических традициях и о том, что реализм есть вообще отличительное свойство всей русской школы изобразительного искусства в XX веке, форпост в безбрежном море западного модернизма. Ныне Академия — крепость, которую уже никто не собирается осаждать. Ее просто, на всякий случай, оставили в тылу, и она, не имея нужных сил ни к возможному бою, ни к несостоявшейся осаде, плодит «академиков», ничтоже сумняшеся бросившихся писать Голгофы и богородиц, вспомнив о некогда обширном библейском

репертуаре тем Старой Академии. Получился фарс — тот, кто вчера писал расстрел комиссаров, сегодня рисует распятие. Как быстро художники отмахнулись от спорных, но крайне необходимых достижений советского искусства в сюжетно-тематической картине «из жизни» — того, что так восхищало в суровом стиле! Низкого жанра, поднятого когда-то на щит передвижниками. Время, как будто специально созданное для критического реализма, *жизнь* в самых острых и драматичных ее проявлениях академиков теперь ничуть не волнует.

Споры вокруг жанра картины велись уже с 70-х годов, обозначив его кризис. Сейчас дипломная работа часто является апогеем для молодого художника — больше он никогда не будет сочинять композиции: разве что в рамках хорошо продающихся жанров пейзажа, натюрморта, портрета, где предел мечтаний — украшение гостиной нового русского или приемной в банке. В этом отторжении жизни я вижу псевдоаристократическое чистоплюйство Академии — от всего живого она воротит нос, а ее тепличное воспитание сообщает глазу воспитуемого определенный угол зрения, который есть поиск лишь «знакомых» мотива, но и то лишь для того, чтобы вставить его в готовую рамку «видоискателя». Есть еще «академизм» — особый вид консервативного творчества, имеющий отношение к русской классике, — стильное, безупречно холодное блестящее искусство. Вместо «академизма» в «Репинке» сегодня «душевная живопись», возмещающая отсутствие крепкой сделанной формы безвольной типичностью, обильной фюзой и конформистским пейзажизмом.

Не имея притока свежей крови от жизни, Академия с бесконечной прорисовкой голеностопа, пыльных тряпок, горшков, кубиков и шалей пробуксовывает и упрямо толчется в ступе формалистических штудий, этих схоластических упражнений в риторике, бесцельно поигрывая подставшими мускулами. Нет искусства более формального и вымороченного, чем пресловутый академический реализм. Быть может, и есть в этом положении вещей нечто величественное — как если бы посреди бесчинств и безобразий разгульной жизни монахи в стенах своего монастыря тихо варили кашу, кололи дрова и творили молитву. Все бы хорошо, но образа уже не те, устав давно забыть да и нимб придуманного бога как-то уж слишком сильно потускнел.

«Если человек верующий — ...ОН СМОЖЕТ СДЕЛАТЬ ХОРОШО»

Интервью с профессором заслуженным деятелем искусств Н. Н. Решным

Г. Е.: Николай Никитич, вы уже 30 лет преподаете в АХ, после того как закончили мастерскую А. Мьельникова по классу монументальной живописи. Изменилось ли за последнее время отношение студентов к сюжетной картине, темам композиций?

Н. Р.: Да. Существует большой крен в сторону церковной живописи — правда, не всегда это бывает оправданно. Если человек верующий, во всем этом разбирается, то, наверное, он сможет сделать хорошо. Здесь мы очень осторожны, пытаемся ему помочь. Из дипломных работ последних лет отмечу картину Федюнина «Смерть Сократа» (1996 год) — там много от русского классического искусства, хотя острота пластического выражения выдает видение современного человека. Это соединение очень удачно. Вообще каждый выпуск не похож на другой, все зависит от состава студентов. Композиция — это талант, научить ей нельзя, можно лишь рассказать, как и что делать.

Г. Е.: После диплома выпускник, даже самый одаренный, зачастую никогда не занимается «композицизмом». Почему так происходит?

Н. Р.: Диплом — это итог работы студентов в стенах Академии. Он делается под руководством мастера, это ответственность всего института. Вся кафедра участвует в этой работе советом, частыми обсуждениями на каждом этапе. Точно так же было и с Мьельниковым, когда он учился у Грабара, и посмотрите: «Клятва балтийцев» — вершина его творчества. В 1960–70-е картины поощрялись, делались на заказ. В этом нет ничего предосудительного, ведь и Серов, и Веласкес писали заказные работы. Главное — отношение художника. Сейчас, конечно, культура в заголе, начиная с Манежа, который оккупирован неизвестно кем. Картины же требуют огромного вложения, самоотдачи, отрешения от многого — и в этом, конечно, сложность.

Г. Е.: Волиют ли студенты злободневные, актуальные темы?

Н. Р.: Да. Последнее время появляется немало острых работ, к примеру, «Невский проспект» — диплом В. Кустана, где он изобразил художников, подрабатывающих у церкви св. Екатерины в толпе прохожих. В этой работе просматриваются и традиции раннего передвижничества, в живописи — импрессионистское начало. Или работы В. Могилевца, среди которых «Свалка», где крупным планом бомж на куче мусора.

Г. Е.: В АХ поступают уже во многом зрелые, по крайней мере в ремесленном отношении, люди. Шесть лет — не слишком ли длительное время для обучения?

Н. Р.: Некоторые художники раньше себя проявляют, а потом гаснут и диплом пишут только на тройку, а бывает наоборот — к диплому только раскрываются. Есть и такие, что все пять лет проходят на высоком уровне, и им даже не хватает этого времени. Самые важные — 4-й и 5-й курсы, когда студент подходит к самым сложным постановочным задачам: пишутся и рисуются две фигуры в пространстве. Все принципы исполнительского и композиционного мастерства, разрешаемые в этих постановках, складываются в картины. Если раньше все постановки напрямую инсценировали современность («Читают письмо», «Сталевары»), то сейчас отказываются от таких сцен и ориентируются на композиционные решения, связанные с современностью с определенной мерой условности. Конечно, прожить в течение всего долгого обучения на стипендию около 80 рублей сложно, поэтому многие из студентов работают — в ущерб занятиям, конечно, — но что делать, у некоторых есть семьи.

Г. Е.: Можно ли говорить сегодня об упадке академической школы?

Н. Р.: Любой человек связан с окружающей жизнью, политикой, экономикой, это отражается на его личности, психике. Тем более художник, который на все реагирует очень остро, и это, конечно, влияет на его творчество, даже если он пишет натюрморты. Но об упадке говорить нельзя. Уровень определяется личностью. Мьельников уже 40 лет ведет кафедру, болеет за нее, влияет и своим творчеством, и педагогическим талантом, как и другие преподаватели кафедры, на развитие образования. Здесь многое значат и сами стены — это уникальное здание, в котором находятся научно-исследовательский музей, отдел слепков, выставочный зал, научная библиотека. Это сочетание также поддерживает необходимый уровень обучения и приносит свои плоды.

МЕНЬШЕ ИМПРЕССИОНИЗМА!

Интервью с Т. П. Новиковым, директором Новой академии изящных искусств

Г. Е.: Для чего потребовалось создание новой академии, когда существует старая, классическая Академия художеств?

Т. Н.: Здесь надо вспомнить историю существования академий художеств и как государственных институций, и как частных школ. Первая «новая» академия была основана философом Корниатом в 214 году до н. э., знаменитые академии Платона, академия Леонардо да Винчи, Болонская академия братьев Караччи — это все частные институции. Первая государственная академия была основана в Париже в 1648 году — гораздо позже, как видим (Людовиком XIV, когда ему было пять лет). Наша академия — обычная частная художественная школа, не ставящая больших государственных целей и стремящаяся к продолжению традиций академий Караччи, Леонардо и Платона. А государственная Академия художеств отнюдь не продолжает традиций Брюллова, Иванова, Чистякова — русской классической школы. Нынешний приход Церетели произвел вследствие осознания Академией своей крайней бедности и ненужности. Академики поклонились ему как мешку с деньгами, хотя последние работы Церетели — Петр I, оформление Манежной площади — лично меня очень порадовали верностью традициям русской школы как отражение русской сказки.

Г. Е.: В чем конкретно проявляется упадок или забвение традиций?

Т. Н.: Если посмотреть альбом, посвященный академическому рисунку, то он наглядно демонстрирует деградацию отношения к выбору самих моделей: в XVIII — начале XIX века академические натурщики отличались прекрасными лицами, пропорциями фигур, гармонией. К концу XIX века уровень снижается, а в последние годы модели — алкоголики, водопроводчики, раздевшиеся догола старушки. Из Академии изящных искусств она превратилась в институт Репина. В Академии художеств совершенно не сохранилась реалистическая школа. В классах живописи царит полный кошмар, безраздельно господствует живопись *alla prima*. Последним сильным художником была Татьяна Федорова. Она писала мех как мех, фарфор как фарфор, стекло как стекло и не задумывалась над проблемой образа. Все остальные предали школу сезаннизмом и импрессионизмом — Пушкин Аникушина еще в традиции русской школы, Мьельников же целиком под влиянием французов.

Г. Е.: Нужно ли исправлять существующее положение вещей, при котором Академия художеств существует в неких параллельных мирах с современным актуальным искусством?

Т. Н.: Государство должно решить, зачем ему эта институция — она и не развивает традиции, и не сохраняет их, и не обучает современному искусству. Академические художники оторвались и от современности, и от традиции. Клд Академии художеств очень мал: куда деваются эти сотни художников-специалистов? Их выпускают, чтобы они торговали маленькими картинками для иностранцев на Невском и создавали себе уютик с мягкой финской мебелью? Если бы у нас были прекрасные художники, мы бы знали их имена, но где их работы? Мы же знаем имена Шилова, Глазунова — выпускников еще старого времени, когда сильна была твердая рука Жданова. Человек должен учиться у старых мастеров. Современный художник именно таким путем находит путь к классике. Делакруа в поисках чего-нибудь нового обращался к шедеврам Рубенса в Лувре.

Г. Е.: В дореволюционной Академии было принято продолжать свое образование в Италии, Франции, Германии. Стоит ли обратить больше внимания на эту традицию?

Т. Н.: К сожалению, сегодня это невозможно, немисливо. В современных академиях Франции, Германии чудовищная ситуация. В Вене закрыли класс живописи: краски дурно пахнут. В Париже Кристиан Болтянский учит строить инсталляции из рваной обуви и чемоданов, в Дюссельдорфе — Нам Джун Пайк, в Берлине — Ребекка Хорн и Жорж Базилец с грязно написанными картинами, которые они еще и выставляют вверх ногами. Научить тому, что делают современные художники, можно и в кружке рисования — для этого не нужно содержать столь огромную махину. Современное искусство антитрадиционно, ему нечего передавать следующему поколению, оно отрицает всякое наследие. Зачем государство тратило деньги на Кострому? У Марка Твена жители американских городков безо всякого образования успешно справлялись с этим — при виде жулика хватили его и вываливали в перьях.

Г. Е.: Какие возможности появляются у государственной Академии в связи с открытием класса религиозной живописи, а также у художников-монументалистов?

Т. Н.: В Академии художеств есть церковь, есть батюшка — отец Александр. Если Академия художеств обратится к православию, то сможет освободиться от тлетворного влияния оккультизма, которое она — вкупе с вредоносным влиянием Штайнера — воспринимает от школы Стерлигова. Что касается декоративно-прикладного искусства, к которому относится мозаика, то все это в стороне от мэйнстрима. Я сам художник-прикладник: что дозволено прикладнику — не дозволено живописцу. Ну не хотят они развивать традиции Брюллова, плевать им на Федора Толстого. Все они наследники соцреализма и импрессионизма в их худших проявлениях, а также тлетворного влияния сезаннизма. В то же время я верю, что молодые художники будут повышать уровень качества. Так, недавний выпускник Академии архитектор Михаил Филиппов делает проекты в стиле классицизма, нового русского классицизма, и пользуется большой популярностью в городе Москве.

ВСЕ ПОЗНАТЬ —

И СОТВОРИТЬ НОВОЕ...

«Мне говорят: почему идут ребята в художественный вуз, когда ясно — художники голодают, только единицы прорываются? Да потому что река жизни, к счастью, не перекрыта. И в каждом из детей есть (в ком-то в большей мере) истоки таланта. Это требует выхода! И пусть все вокруг не так, и пусть родители говорят: давай-ка иди в экономический... А он — нет, хочу рисовать».
Наш собеседник — известный художник-керамист, педагог, заведующая кафедрой художественной керамики и стекла Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии (знакомой всем как Мухинское училище) Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева.

— Ольга Леонидовна, расскажите, что сейчас происходит в Мухинском училище, что нового случилось за последние, скажем, десять лет? Многое ведь изменилось и в искусстве, и в обществе, и в отношении общества к искусству...

— Не изменились задачи, не изменилась суть школы. Можно сравнить с деревом. Ствол крепчает, появляются новые веточки — и там, где теплее, веточки длиннее. Так и в училище: изменились пропорции — в основном в учебных направлениях.

Скажем, отделение дизайна. Раньше, грубо говоря, это был такой «отстойник». «Мне не поступить на другие отделения, а на дизайн пройду — два человека конкурс...» А сейчас туда идут самые умные, самые интересные ребята.

Там уже пять кафедр. Наиболее популярный — графический дизайн. Компьютерная графика, различные фотоэффекты — все, что связано с полиграфической продукцией. Средовой дизайн — организация среды как единого организма. Есть программный, концептуальный дизайн — о нем в шутку говорят, что там и рисовать не надо, надо только «красиво думать». Дальше — информационный дизайн. То есть все, что касается средств передачи информации. Промышленный дизайн — разработка всего, что может быть создано промышленным образом, всех «умных вещей». Эти кафедры очень перспективны — не столько, может быть, в плане личностного творчества, сколько социального устройства художника.

— Да, я сама много раз видела в газетах объявления: «Требуется компьютерный дизайнер с образованием Мухинского училища»...

— Конечно, потому что наше училище всегда давало и сейчас дает настоящее художественное образование, широкую эрудицию. И это очень отличает нашего выпускника от мастера-ремесленника. Правда, сейчас появился такой новый интерес — и в европейской школе, и в наших провинциальных: а можно к вам приехать и научиться только компьютерной графике? Или — только росписи по фарфору?

— То есть не учиться ни рисунку, ни живописи, а только «техническим навыкам»?

— Да, и кажется, что если овладели какими-то навыками, то сразу — художник! Ну

чего проще-то — что-то изобразил, и хорошо. Тем более что сейчас художнику необязательно изображать — можно просто выражать или говорить, что «я так вижу», или — «Бог руководит мною», или какие-то еще силы... Хотя ведь художник-то — это человек особенный, он не только видит хорошо и чувствует, он именно способен искать пути и формы, чтобы этот образ, у него возникший, воплотить. Тут уже нужно умение, ремесло. И то, что училище дает именно такой уровень образования, показывает опыт наших ребят, которые уехали за рубеж. Уже по тому, что умеют наши выпускники, всюду они котируются очень высоко. Даже вынужденные ребята приезжают и требуют: дайте мне справку, что я два года у вас учился и прошел такие-то дисциплины...

А вот приехали к нам ребята из Америки, керамисты, и попали на преддипломную выставку. Видят, висят и рисунок самый разнообразный, и живопись, и разные виды керамики представлены. Удивляются: «Как, это все один человек сделал?» А они приехали посмотреть на все и тут попали в гипсомодельную мастерскую. Да это у нас практика первого курса — не цель, не смысл работы... И вот для них это было тяжело, страшно, непомерно, что есть вот такое образование.

— Ольга Леонидовна, вы рассказали о дизайне. А что происходит на других отделениях?

— Два других отделения — монументальное и декоративное. Монументальное искусство связано — условно — с архитектурой. Во-первых, монументальная живопись. До недавнего времени мы знали, что монументальная живопись — это настенные росписи: в домах культуры, на заводах, на брандмауэрах... Изображения строителей будущего общества, пионеров, спортсменов, бегущих и грудью рвущих канаты... Что ж делать сейчас-то? Никто ничего не заказывает, заводы не строятся, а разрушаются. Выход был найден прекрасный. Ведь в прежние росписи советских времен авторы не вкладывали душу. А теперь, если говорить об изменениях в тематике монументального искусства, художники все больше обращаются к ренессансным или к церковным росписям. Там богатейшие традиции и есть культура обращения к человеку. Я считаю, что для этого отделения сейчас время очень интересное.

Там же отделение декоративной скульптуры. Со скульптурой сейчас тоже проблемы. Памятников сейчас ставят меньше, персонажи изменились. Но у скульпторов открылась новая интересная тема — это надгробия. Заказы делают и «новые русские», и не только — когда уходит из жизни достойный человек, последнее собирают и отдают на надгробие. Мне кажется, что здесь тоже может возникнуть интересное направление, как это было в конце девятнадцатого века.

И там же, на монументальном искусстве, открылось отделение реставрации. Вообще это спорная кафедра. Она у нас процветает и будет процветать, потому что это дело сейчас очень нужное, и она прокормит не только себя, но и институт. Но по сути и создавалось училище, еще при Штигилице, и развивалось, и сейчас существует все-таки с дру-

гим вектором образования. Вперед и выше, на будущее... Все познать — и сотворить новое. А цель реставрации — возродить старое, «убив» себя как художника. Единственное, что можно себя так совершенствовать, чтобы добиться мастерства прежних художников, хотя это почти невозможно. Поэтому это чуть-чуть не то направление, которое было традиционным. Но при этом я очень рада тому мастерству, что сейчас приобретают наши ребята.

На этом же факультете отделение интерьера и оборудования. Здесь у них диапазон сильно увеличился. Если раньше в основном студенты выполняли интерьеры школы, дома культуры, почты или магазина, то теперь это банки, казино, музеи и выставочные комплексы. Началось частное строительство, создается масса фирм, которые берут частные заказы на интерьер, и художник — хозяин идеи. Так что работаю ребята. Единственное, что традиционно эта кафедра находилась в здании бывшего нашего музея, а он холодный, не приспособленный для занятий. Поэтому они работают в основном или дома, или уже в своих мастерских, где не столько делают учебные работы, сколько, как говорится, в бою постигают науку и выполняют заказы — только консультируясь с преподавателем.

Ну а дальше идет отделение декоративного искусства, где остались традиционные кафедры, связанные с выявлением художественных способностей не только студентов, но и материала. Художественный текстиль — там в этом году была блестящая защита. Видно, что девочки и со страстью учились, и со страстью работают, и мыслят себя свободными художниками, а не какими-то там тряпочниками, ткачами или разрисовщиками. Они делают сложнейшие панно, используя и кожу, и металл, и фотопечать, и тончайшие гобелены, и роспись. Когда видишь такое раскрытие возможностей художественного текстиля, думаешь — да, на это способен только большой художник.

Есть отделение художественного металла. Это работа с металлом во всех его способностях — от ювелирных вещей до монументальных. Там работают универсальные мастера, знающие и дамасскую сталь, и скань русскую, и филигрань, и эмальерное искусство — роспись по эмали... Сейчас стало почетно и очень непросто быть кузнецом. В общем, перед ребятами ставятся самые разные творческие задачи. Туда стремятся все — и даже девушки.

— В кузнецы стремятся?

— В кузнецы не очень получается... Но работы у этих студентов очень красивые, очень достойные. Во время учебы они постигают много технических приемов и могут воспроизвести вещь на уровне и ренессансных, и древнерусских мастеров — и учатся на этом, и очень современные вещи делают. То есть понимают, как живет металл.

Существует у нас и кафедра дизайна моды. К сожалению, мне кажется, в последние годы эта кафедра многое утратила. Свообразная, петербургская основа костюма, в котором всегда были и европейский уровень, и оригинальность, ручная работа и художественное воплощение образа, которое к тому же базировалось на том, что умели народные мастера, — вот эта художе-

ственная культура стала уходить... Сейчас кафедра на перепутье, и я очень надеюсь на ее возрождение.

Еще на декоративном искусстве открылись две новые кафедры — тоже непрофильные, как и реставрация. Одна из них — книжная графика. В какой-то степени она дублирует академическую. Пока специфика этого отделения неясна. Может быть, нацупают что-то свое. А вот второе отделение я считаю большим приобретением для нашего вуза — это кафедра искусствоведения. Хотя, казалось бы, подобные кафедры есть и в Университете, и в Академии — зачем же такая нам? А дело в том, что ни там, ни там не воспитывались искусствоведы по прикладному творчеству.

В чем специфика этой кафедры? Если о картине можно судить, только разглядывая ее, узнавая биографию автора, отличая технику письма, то в прикладном искусстве смотреть на чайник и описывать то, что ты видишь, — мало. Можно понять всю ценность этого чайника, если ты, например, знаешь, что он сделан технологически виртуозно или что материал работает на пределе своих выразительных возможностей, — тогда ты можешь дать ему адекватную оценку. Поэтому почти все критические замечания по декоративным выставкам были либо вскользь, либо очень неубедительны для самих художников. Очень мало было специалистов — уж если только человек действительно влюблен в прикладное искусство. И вот сейчас появилась в нашем училище эта группа молодых ребят. Они занимаются и архивным делом, и языками, и диплом защищают на русском и иностранном плюс проходит практику на всех кафедрах — поэтому знают, как произведение создается. И я им рассказываю, что такое глина, что такое стекло, и об античности, и о сегодняшнем дне... Они сами лепят, сами расписывают — немного, но достаточно для того, чтобы понять, как трудно работать с материалом. И, вырастая в наших стенах, эти ребята становятся настоящими специалистами по декоративному искусству. Они пишут прекрасные статьи — увлекательно и достаточно научно, могут выступать квалифицированными экспертами в любом музее, на любом аукционе... Их профессионализм, их труд вызывают большое уважение.

— А что нового произошло в последние годы на вашей кафедре?

— Вот у меня-то, может быть, самая проблемная кафедра во всем институте. Если текстильщик может сделать ткань на кухне, в мастерской, и ткать, и расписывать, и все остальное, то наши керамика и стекло — это все-таки производство. Хотя это искусство и древнее, и очень человеческое, но оно в большой степени связано с технологией.

В наше время это производство достигло очень больших высот. Работали заводы — стекольные, керамические, фарфоровые. Каждый имел свое лицо, художественную лабораторию. Технологические заводы сохранялись, кстати, еще с дореволюционного времени. Ну, что-то умельцами подновлялось, и это тоже было нашей гордостью. Сегодня большинство стекольных заводов закрыто. Хрустальный завод — Императорский — уничтожен... И керамические заводы в тяжелейшем состоянии. Отключили произ-

водство за неуплату электроэнергии. Но установить фарфоровый завод — это его фактически разрушить. А ведь сейчас на такой высоте и уровень технологии, и уровень художественных разработок, предложений в области керамики и стекла... Конечно, в отчаянии мастера!.. Вот как быть этим ребятам — абитуриентам, студентам, когда такое творится на производстве? А все равно идут — с огромным удовольствием...

— И их не пугает, что заводы стоят?

— Не пугает только потому, что не представляют, что происходит. Они видят непосредственный путь: Я и материал; Я и глина; Я и стекло. Я его люблю, оно мне нравится, оно прозрачное, оно фантастическое! Эти наши детские «ломашки», осколки фарфора, цветного стекла, через которые посмотрел — небо все красное... Ну, душа требует!

— Но какой-то выход из этой тяжелой ситуации художники находят?

— Отчасти. Стекольщики сейчас много занимаются витражом, его реставрацией — у города оказалась большая потребность в этом. Керамисты создают камерные, авторские мастерские — например, знаменитая «деревня мастеров» в Шувалове. Там живут и скульпторы, и живописцы. Керамисты тоже создали там свое ателье. Творят серьезную, авторскую керамику. И наши студенты часто бывают там — на всех творческих акциях, симпозиумах, обжигках...

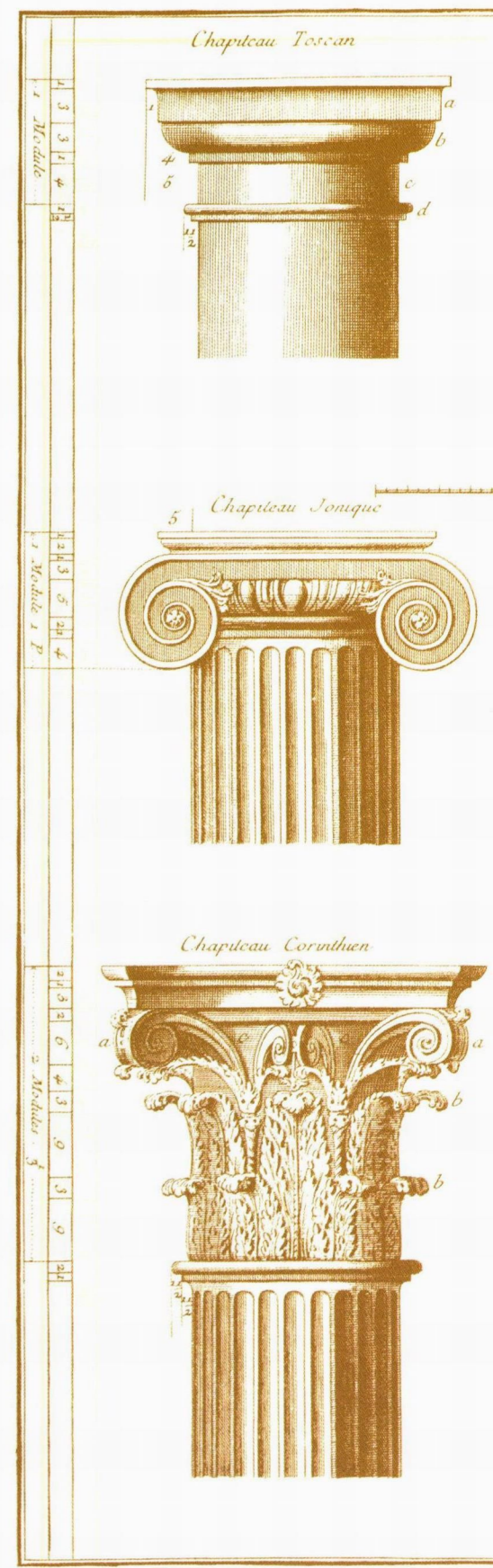
— Ольга Леонидовна, как вам кажется, в целом Мухинскому училищу удастся быть современным, готовым к неизбежным переменам?

— Конечно, что касается существа образования, институт готов. Он всегда был сориентирован на будущее. Что же касается финансовых дел, то тут просто страшно говорить. Я никогда не была попросишкой, но сейчас я каждому с благодарностью низко кланяюсь, кто нам что-нибудь привезет для работы со студентами — глину ли, песок, гипс, еще что-то... Спасает, конечно, и то, что есть «платные» студенты. Которые творчески, кстати, очень часто не уступают «бесплатным». За этих «платных» студентов нам положена дополнительная зарплата, но наша кафедра — а это все наши воспитанники, мои «родственники» в духовном плане — от нее отказались. На эти деньги мы покупаем материалы для работы — ну что делать...

— Несмотря на все сложности, в ваш институт по-прежнему большой конкурс. Сразу после школы редко кто поступает. Многие совершают такие попытки по нескольку раз...

— Дело в том, что опыт жизненный — даже два-три года — очень многое значит для художника. Ведь художник — это личность, и у ребят постарше становятся более осмысленными связи между понятиями, процессами. Вообще к нам поступают самые разные ребята. География обширнейшая — Сибирь, Урал, волжские города. В этом году было особенно много приезжих. И я так радовалась общению с ними, потому что это такая живая, активнейшая струя! Такие красивые, мощные личности... Очень надеюсь на них, на их будущее, на развитие прекрасных их возможностей.

Беседовала Миля Ястрем





Мы выдумали новую рубрику — «Молодо-зелено», чтобы познакомить вас с теми, кто вскоре, возможно, определит если не новое искусство, то уж точно — искусство нового времени, XXI века. Наши герои, выпускники художественных вузов, все фатально талантливы, но пока еще не так чтобы известны. Надо сказать, они исполнены решимости завоевать все и вся! «Модным» людям сегодняшнего дня в конечном счете уже можно посочувствовать: но ведь и передвижников когда-то потеснил «Мир искусства», а последнему было суждено раньше времени «состариться» под натиском русского авангарда.

Тому для разговора мы задали достаточно «взрослую» — об эстетике творчества и эстетике вещи, а вопросы «по поводу» решили задавать несколько издали.

Вот они:
Сальвадор Дали — что сильнее в этом художнике: имидж или творчество? Что сильнее в вас как в художнике?

Если вы влюблены, вам работается лучше или хуже?

Как вы думаете, чем «зарабатывают» самые модные художники своего времени: своим «присчитанным» имиджем (участие в тусовке, появление на ТВ, нужная круг знакомств) или же конкретно своей работой?

Шишкин и Айвазовский — любимцы аукционов. Почему? А Тимур Новиков, Африка Котельникова, кто выложит за них денюжки через сто лет?

Вы хотели бы стать обладателем «Черного квадрата» Малевича, и вообще — в чем разница между красивой вещью и произведением искусства?

В связи с чем вы заинтересовались бы обстоятельствами жизни того или иного художника?

ПАША ШАПИРО

Родился в 1972 году в Санкт-Петербурге. Учился в Средней художественной школе. С 1991 по 1997-й — учеба в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии. Дипломная работа — анимационное оформление сериала авторских программ «Линия кино».



Имидж Дали и его творчество — одно целое. Он создавал свой образ очень осознанно, но как художник. И делал это архиталантливо. К своему имиджу я отношусь довольно небрежно. У меня нет творческой потребности создавать себе определенный имидж. Я очень давно был влюблен. Сейчас я просто люблю, и это очень помогает мне в работе. Люди, которые платят деньги, могут оценить имидж, но не всегда могут оценить искусство. Митькам, на мой взгляд, платят только за их имидж. Другое дело, что он может быть конъюнктурным или нет. Для кого-то это вообще способ самоутверждения.

Живопись — узкоспециальное искусство. Большинство людей оценивает работы по уровню мастерства исполнения. Художественный момент эфемерен. Есть мода и есть общественное мнение (восприятие людей, не связанных с искусством). Мода часто связана с ролью человека в сегодняшнем художественном мире. Поэтому ценность «модных» произведений очень относительна. Мода пройдет — и ценность улетучится.

Малевича бы я не купил. Хотя понимаю значимость этой работы для искусства. Многие высокохудожественные вещи покупаются из-за престижа, но я не хотел заботиться о престиже таким образом.

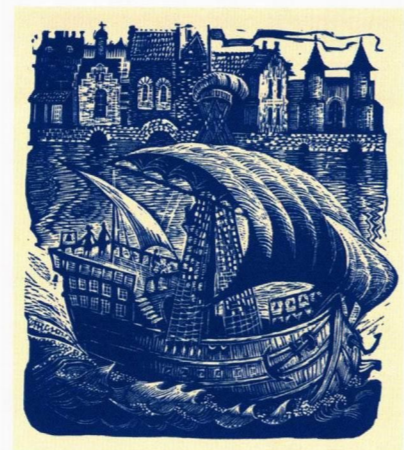
Восприятие искусства — это поиск себя в нем. Если я в него «попал» (или оно в меня), то личность художника меня, конечно, заинтересует.

ЭРИК ВЕБЕР

Родился в 1972 году в Дзержинске. Учился в Нижегородском художественном училище. С 1991 года — учеба в Санкт-Петербургском государственном педагогическом университете имени Герцена на кафедре художественной графики, а с 1993-го — в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии на кафедре информационного дизайна. Дипломная работа — видеоклип для английской группы «Pet Shop Boys». Выполнена совместно с Павлом Шапиро.

МАРИНА КУДРЯВЦЕВА

Родилась в 1964 году. С 1984 года — занятия в изостудии г. Ярославля. 1988—1992-й — учеба в Ярославском художественном училище. 1992—1998-й — Санкт-Петербургская академия художеств. Кафедра книжной графики. Мастерская А.Пахомова. Дипломная работа — оформление и иллюстрации к книге Д. Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо». Государственная стипендия Российской академии художеств.



Когда имидж создается искусственно, это всегда видно. У Дали это было через ощущение, через творчество. Естественно. Хотя, на взгляд обывателя, такая неординарность может казаться слишком крикливой, вызывающей. На самом деле Дали просто был таким. Вся его жизнь — творчество.

Так или иначе, твой собственный образ все равно сложится. Об этом думать не стоит. Просто нужно делать то, что считаешь нужным.

Любовь — чаще всего страдание. Страдание обостряет чувства, появляется острота восприятия. Мне это помогает. Шишкин и Айвазовский понятны всем и сразу, «в лоб». Это хороший реализм, и этим все сказано. Я не испытываю большого восторга от этих художников. Когда долго занимаешься искусством, хочется копать глубже и думать больше. А здесь иллюзия, что все на поверхности. Импрессионисты, например, — это уже ощущение, совсем другой уровень. Это нужно уметь понимать.

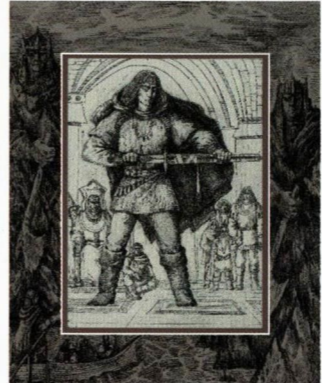
Часто вещам дает ценность время. Даже если они не очень хорошего качества. Хотя в любом художественном течении есть и шедевры, и мишура.

«Квадрат» я не купила бы. Он наводит не очень светлые мысли. «Черный квадрат» — это дыра, неизвестность, предостережение. Это психологическая «бомба», а жить рядом с вечным напоминанием о взрыве тяжело. Однако то, что «Квадрат» — это интересный путь в искусстве, несомненно. «Говорящая» картина, заставляющая думать. В произведении искусства так или иначе отражен внутренний мир его создателя. Просто красивая вещь часто этого лишена. И еще. Любое художественное произведение должно иметь свое место.

Если меня интересуют работы художника, меня, конечно, заинтересует и его жизнь.

МАРИНА СУДАКОВА

Родилась в 1972 году в Ленинграде. 1980—1984-й — детская художественная школа № 1. 1986—1990-й — рисовальные классы при Академии художеств и занятия в учебных мастерских факультета графики Л. Клина и Р. Доминова. 1992—1998-й — учеба в Санкт-Петербургской академии художеств. Мастерская А. Пахомова. Дипломная работа — оформление и иллюстрации к книге Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец».



Мне кажется, имидж Дали возник в современном понятии современного зрителя. Сначала было творчество. А сейчас оно выгодно выставляется как имидж. В Петербурге на Пушкинской, 10, есть тусовка современных художников «Арт-клиника Сальвадора Дали». На мой взгляд, она производит довольно тяжелое впечатление. Здесь Дали искусственно создали очень дешевый имидж, к нему на самом деле не имеющий никакого отношения.

Хотелось бы, конечно, чтобы по работам узнавали. Но специально создавать себе «узнаваемость» не нужно. Обычно из этого мало чего хорошего получается. И творчество и любовь друг друга не заменяют. Но когда крылья выросли — лететь всегда свободней.

Я бы не противопоставляла — или «модный», или «хороший». И среди «модных» есть замечательные художники. Я думаю, Шишкин и Айвазовский «ценные» не только своим реализмом. Что и как изображено — достаточно второстепенно. Важно, что ты видишь и что ты чувствуешь. Сколько вложено — столько и отдается. В это мне хочется верить. А современники... Возможно, многое из того, что есть сегодня, будет лучше того, что появится завтра. Поэтому шанс есть у всех. Хотя, безусловно, многих художников забудут вообще.

Малевича купила бы только как «имя», как памятник своего времени и своей эпохи. «Черный квадрат» — это уже не совсем изобразительное искусство. Это совсем другое измерение. Или заявление. Его восприятие зависит от внутреннего самоорганизации человека.

Грань, с которой начинается искусство, человеку не осознать. На эту тему можно спорить, но ответить однозначно невозможно.

Очень интересны обстоятельства жизни, заставляющие художника меняться.

ОКСАНА КАЛИНОВСКАЯ

Родилась в 1972 году в Санкт-Петербурге. С 1992 по 1998-й — учеба в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии. Кафедра художественного текстиля. Дипломная работа — художественно-декоративная композиция «Марьяж», грант на выставке дипломных работ 1998 года. В настоящее время занимается преподавательской деятельностью в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии.



Имидж Дали никогда не мешал его творчеству. Но доверия нет ни в чем, просто не знаешь, что принимать за истину. Думаю, если бы великий сюрреалист не стал художником, то расходовал бы свой сумасшедший потенциал как-нибудь по-другому (например, развешивал бы в мясной лавке туши вверх ногами). Для меня не существует проблемы выбора: имидж или творчество. Я «прислушиваюсь» к тому, что делают мои руки, это для меня важнее, чем то, как я должна выглядеть. Но все может зависеть от ситуации. Хотя мне кажется, мое творчество все-таки первично, и именно оно диктует имидж.

Если я влюблена, то работаю хуже. Творчество и любовь — это одно и то же, чувства одного порядка. Любовь — тот же труд, та же энергия. Поэтому душевная энергия задействована либо в одном, либо в другом. Ощущение умиротворенности, гармонии возникает и от любви, и от творчества. Поэтому я не хочу ничего выбирать, жертвую одним ради другого. Умение создать имидж приносит деньги. Некоторые прекрасно рисуют, а деньги им за это не платят. «Модным» художникам платят за то, что они умеют эксплуатировать свой имидж. Преподнести себя — тоже талант. Кстати, имидж митьков совсем не коммерческий — следовательно, они преследуют какие-то другие цели. Но преследуют. Может быть, это даже часть их творчества. Мне кажется, сейчас должен развиваться популярностью синтез театра, музыки, декоративно-прикладного искусства (идеал — Возрождение). Разнообразные сферы искусства ощущают потребность друг в друге.

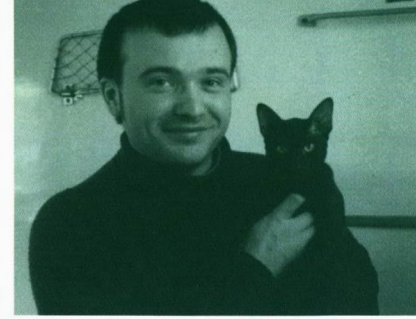
Работы Шишкина и Айвазовского — незлыблемая классика. Но я думаю, что аукционные цены на них неоправданны. Это конъюнктура высшего пилотажа. Профессионализм, переходящий в высокую техничность. Копиисты говорят, что эти художники соблюдали все правила живописи (технично все разложено). Очень салонная живопись очень высокого качества, целиком рассчитанная на интерьер.

Вполне вероятно, «новым академиком» через сто лет и повеет. Их работы ценны уже тем, что это определенный этап в мировой изобразительной культуре. Известно, что станет важным завтра. Мне кажется, работу вообще невозможно оценить. Может быть, поэтому я не купила бы «Черный квадрат» Малевича. Это то же самое, что купить кусочек чьей-то идеологии или сто граммов чужих мозгов. Здесь суть не в картине (кстати, я не могу воспринимать «Черный квадрат» как картину).

Любая красивая вещь — работа художника. Думаю, что нет определенной границы между красивой вещью и произведением искусства. Кто-то видит произведение искусства там, где другие его не видят. И все-таки красота — она одна и в искусстве, и во всем остальном (в людях, например). Вопрос в том, подходит ли слово «вещь» под это понятие. Мой интерес к другим художникам связан непосредственно с моим творчеством. Если их работы мне созвучны, то я ими вдохновляюсь, а отсюда появляется и интерес. Но я не хочу читать чужие биографии, к тому же сами произведения могут вполне их заменить.

ОЛЕГ КВАДРАТ

Родился в 1972 году в Брянске. Учился в Брянском художественном училище. С 1995 года — студент Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии. Кафедра дизайна интерьера. В 1998 году принимал участие в выставке работ петербургских и московских художников в Брянске.



Имидж и творчество всегда равноценны. Я — художник, поэтому думаю и о своем внутреннем мире, и о внешнем облике. Точка — это совершенство, но квадрат — космос.

Любовь — толчок к работе. Кстати, и в отношениях всегда присутствует некоторая придуманность, борьба имиджем. Я иногда устаю от своего имиджа: выходит, даже квадрат бывает неустойчивой фигурой.

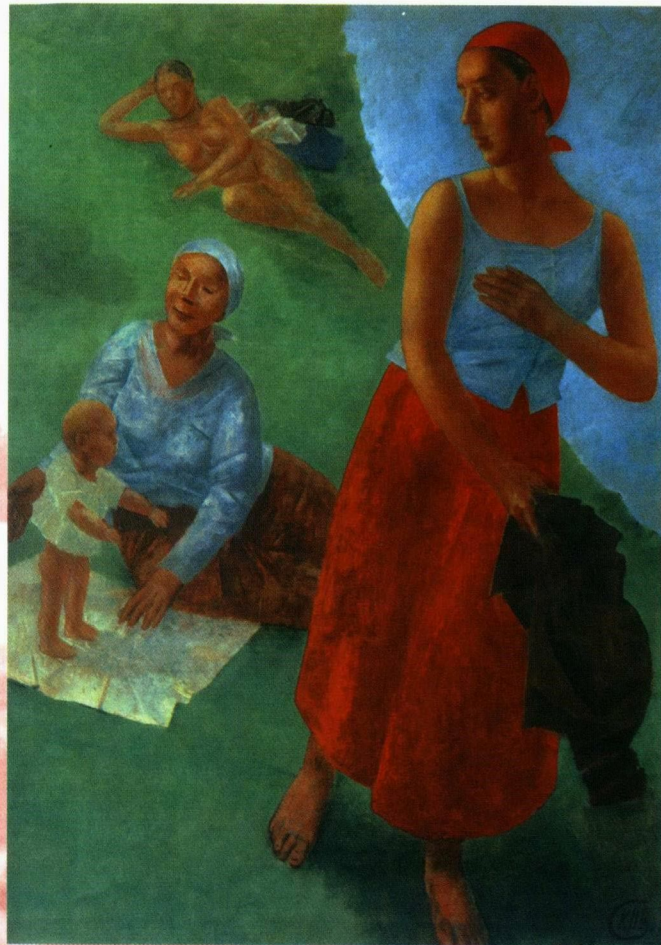
Модные люди — это люди, оказавшиеся в нужное время в нужном месте. Их творчество стало определенным имиджем, бизнесом. Здесь не может быть художественной ценности. Шишкин — ботаник, гурман. Мне больше интересны пиктограммы, из которых создается свои картины Айвазовский. А «новые академики»? Мне все равно, сколько будет стоить их работы через сто лет. Но если дорого, то это грустно.

Любая картина имеет свои границы. Мы не рисуем овальных картин. Квадрат — самая совершенная форма. «Черный квадрат» не мог появиться случайно. Это философия, космическое небо, калейдоскоп. Но пускать он лучше висит в музее.

Общепризнанное можно считать произведением искусства. А красивое — то, что нравится человеку на данном этапе. Все произведения искусства испытываются временем. Шедевр может стать просто красивой вещью и наоборот. Для того чтобы понять художника, нужно стать им. Это человек, способный оценить красоту, а где ей место — это уже дело вкуса. Но всегда нужно «додумать» мысль. Тогда ты художник.



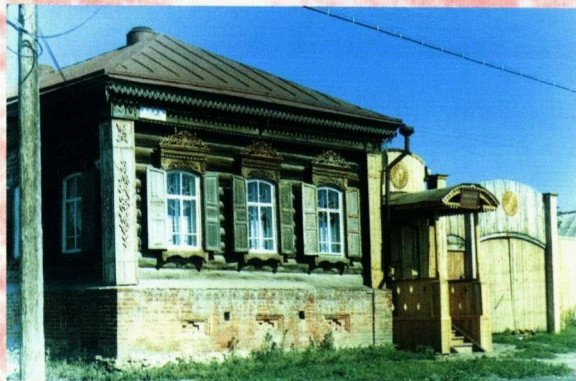
Санкт-Петербург — Хвалы́нск:



Первые шаги. 1925

«Одна лошадь задрала ноги кверху, вскопчила на каменную гору. На ней человек в халате сидит, руками машет...»¹. Человек на лошади — это Медный всадник, увиденный трехлетним Кузьмой Петровым-Водкиным, когда осенью 1881 года он с матерью впервые проделал долгий путь из маленького волжского городка в столицу Российской империи — сначала в телеге, потом на поезде. Четырнадцать лет спустя он снова отправился в Санкт-Петербург, на сей раз самостоятельно, с намерением учиться искусству. Всем теперь известно, что из этого вышло.

Впрочем, что же известно? «Купание красного коня», «Полдень», «Петроградская мадонна», соединившие отечественную древность и современность, ставшие символической репрезентацией русской изобразительной традиции, — это вещи общеизвестные. Живопись Петрова-Водкина представлена в крупнейших художественных собраниях, ей посвящена ог-



Дом художника в Хвалы́нске. Фото Е. Костюк

ромная литература. Широкую известность приобрела автобиографическая проза художника — повести «Хлыновск» и «Пространство Эвклида». А драматургия, а занятия музыкой (он превосходно играл на скрипке), а наука? Архивы Петрова-Водкина не исследованы и наполовину; лишь немногим известно, что он внес еще не оцененный по достоинству вклад в теорию изобразительных искусств, педагогику и психологию, и более всего — в психологию зрительного восприятия (или так называемого визуального мышления). Коллеги, обремененные школьным образованием, недоумевали, зачем художнику держать на рабочем столе объемистый том «Поверхность земной коры» и с чего бы французское астрономическое общество избрало его своим почетным членом. Между тем проблемы космогонии и космологии вполне уживались в его сознании с проблемами построения живописной композиции. Он был мыслителем универсального размаха, но в таком качестве еще не известен.

И сегодня, если пользоваться наземным сообщением, путь от Петербурга до Хвалы́нска занимает почти двое суток. Ощущение такое, будто движешься против течения истории. Хвалы́нск далеко от железной дороги, и по Волге доберешься не скоро (тем более что «метеоры», как говорят, продали в Китай). Но все неудобства искупает красота Поволжья и самой реки; невский житель, с чувством естественного превосходства сравнивающий Сену или Тибр с Фонтанкой, не имеет на берегу Волги.

Внешним поводом для путешествия в Хвалы́нск послужила конференция, приуроченная к 120-летию со дня рождения Петрова-Водкина («Искусство как духовный путь», 21—22 августа 1998). За последние десять лет это уже третья встреча искусствоведов и художников в «родном гнезде» великого хвалынца. Сюда съезжались со всех концов России и из-за границы.

Чего ждешь от Хвалы́нска? Что хочешь там найти? Неужто источник его, Петрова-Водкина, творчества? Но много воды утекло, и нельзя дважды войти в ту же Волгу.

Сказать, что городок изменился, — значит почти ничего не сказать. Он пострадал ничуть не меньше любого другого. Из двенадцати хвалынских церквей с грехом пополам сохранилась одна — город кажется обезглавленным. Не в лучшем состоянии старые купеческие дома и дачи. Гидротехническим строительством изменен и ландшафт: остров, деливший Волгу перед Хвалы́нском на два рукава — собственно Волгу и Воложку, — скрылся под водой.

Но, хвала природе, остался «амфитеатр меловых и песчаных гор, густо заросших строевой и мачтовой сосной со сверкающими среди леса просветами меловых оголений»². Защищенный холмами (у всех есть имена) от ветров с плоскогорья, Хвалы́нск лежит в земной чаше, накрытой голубиной будто покачнувшейся реки и огромного неба — как младенец в люльке, — таков вид сверху. Попадая сюда, веришь в космические открытия юного Петрова-Водкина: «Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь, на отвесных округлостях ее массива, и я сам не лежал, а как бы висел на земной стене»³. Остались незамутненные родники и знаменитые на весь мир хвалынские яблоневые сады. Уцелел и дом, купленный Петровым-Водкиным для родителей; он реставрирован и превратился в музей благодаря героическому энтузиазму Валентины Ивановны Бородиной и немногих ее сотрудников.

Валентина Ивановна — главный хранитель всего, что связано с Петровым-Водкиным в Хвалы́нске; низко кланяюсь ей с этой страницы. Из ее выступления на открытии конференции (ею же организованной, как и две предыдущие) особенно интересно замечание об имени: младенец был наречен Кузьмой (народная форма старого календарного имени Косма, родственного слову Космос); так что все было еще в имени заложено и потом только раскрывалось. Отсюда многообразие форм творческой деятельности Петрова-Водкина, «планетарность» художественного мышления и восприятия, знаменитая «сферическая перспектива», родственная близость древнерусской иконописной традиции, космологизм, которым проникнуто все его искусство.

Как известно, Петров-Водкин много путешествовал, и это обстоятельство немаловажно для понимания его творчества. Не менее (если не более) существенной представляется его склонность к путешествиям иного

К Петрову-Водкину

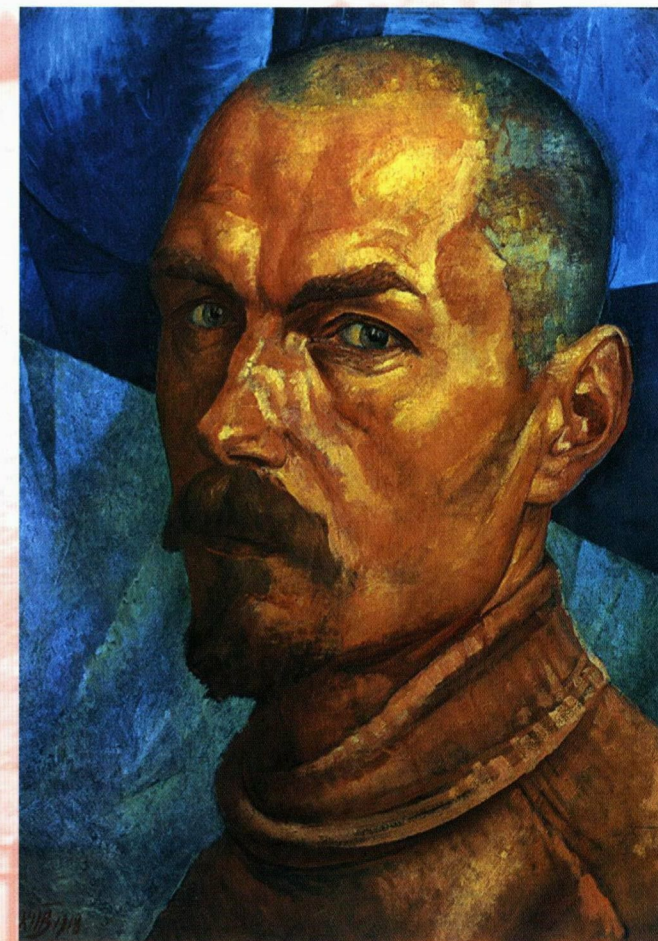
рода — в мире идей. Собственно, речь идет о поисках цельного мировоззрения, то есть о философии, и я прибегнул бы к этому слову, не будь оно, при кажущейся ясности, так обесмыслено расхожим употреблением. Именно поэтому в Хвалы́нске я предпочел говорить о метафизике Петрова-Водкина, имея в виду познавательную стратегию, реализуемую посредством интеллектуального созерцания и ориентированную на усмотрение сущности вещей. Если же кому-то такой подход показался бы слишком отвлеченным, то можно ответить словами самого Петрова-Водкина: «Художники, по моему мнению, теперешние, чтоб не заниматься широким другом о друга, должны быть собирателями человека на Земле, объединять воедино всю разбитую по народностям и странам красоту миропонимания»⁴. (Любопытно, что эта мысль высказана в контексте обсуждения с адресатом планов путешествия на Восток — в Индию и на Цейлон, где художник мечтал «приобщиться к самым культурным по духу людям» и «подышать действительно Землей-планетой».) А тремя годами ранее он писал матери: «... самое трудное в жизни людей, мне подобных, это переход через всю ширину жизни: от Сергея Федоровича (то есть отца. — С. Д.) надо было пройти через многое, что люди веками изучали, копили, над чем мучались мыслями, и к этому еще прибавить свое, и этим всем, нахлынувшим, невиданным, может быть, и моими правдами, овладеть и не захлебнуться, и не стать ни лакеем всего этого, и не разбить в этом что-нибудь ценное, подобно дикарю, впервые увидевшему сложные произведения человеческого ума»⁵.

Так или иначе, сказанное свидетельствует о ключевой проблеме творчества Петрова-Водкина — стремлении обрести цельное мировоззрение, без которого все прочие творческие задачи (живописные, литературные, любые) теряют истинный смысл.

Вообще говоря, убежденность в том, что всяческая рефлексия и отвлеченные рассуждения вредят художнику, возникла сравнительно недавно и связана с ускоренным разделением интеллектуального труда. К тому времени, когда Петров-Водкин достиг творческой зрелости, это разделение труда приобрело характер нормы, и совершенная девственность художников в вопросах философии подразумевалась сама собой (за редкими исключениями). Зато распространилось представление, будто у художника может быть «своя философия», то есть нечто отличное от того, чем занимались Платон, Декарт или Гегель. Художнику, рискнувшему мыслить в прямом и единственно истинном смысле философствования, что значит познавать мир как целое и себя в этом целом, — такому художнику приходилось идти против течения. Таков и был Петров-Водкин.

«В геологии, — писал он, — приняты две группы сил, образующих нашу планету, меняющих ее облик: одна — теллурическая, представляющая деятельность самой земли, энергию ее собственных запасов, и вторая группа — сидерическая — от влияния и действия небесных тел, главным образом нашего солнца и луны, на землю. И мне думается, когда мы видим резко выраженной борьбу этих сил, перевес одной из них над другой, — это нам нравится, это нас бодрит, делает отважными, а следовательно, и продуктивными. И тем это ценнее, чем более глубокую причину, вызвавшую это явление, мы улавливаем»⁶. Совершенно очевидна связь этого рассуждения с тем, как трактует Петров-Водкин взаимоотношения предмета и среды применительно к изобразительной композиции. Здесь взаимодействуют сила воздвижения предмета, который вытесняет собою среду, и сила самой среды, оказывающая сопротивление воздвижению предмета, прессующая его. Проекция такого представления на плоскость холста порождает картину, принципиально отличную от тех, что обусловлены привычными терминами «фигура» и «фон». Для Петрова-Водкина любая картина, независимо от сюжета, жанра, размера, числа предметов и фигур, — есть картина мира, а проблема композиции — «целая философия», и не иначе.

Жаль, но всего, что прозвучало в Хвалы́нске, не пересказать. Безусловно ясно одно: нам еще предстоит настоящее открытие Петрова-Водкина. Вспоминается разговор с художниками, вот уже десять лет приезжающими писать в Хвалы́нск: говорили о судьбе искусства в российской провинции, об ощущении оторванности от современного художественного процесса и т. п. Слушая, я вспоминал из Державина: «Зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть, / С пространства в тесноту, с свободы за затво-



Автопортрет. 1918

ры?...» И честно сказать, многое из того, что делается в сегодняшнем Петербурге под знаменем «современного искусства», следовало бы определить в каких-то иных категориях. Если процесс извлечения некоего яйца из женского детородного органа, зафиксированный фотоаппаратом, или лопату с многометровым кривым черенком нужно непременно демонстрировать в Манеже (а не в сортире и не в клинике), то хорошо бы проявить соответствующую изобретательность и придумать термин, отличающий все подобные экспозиции от выставок традиционных искусств. Предлагаю таковой: постыскусство, а если кому-то не нравится пост-, то еще проще: искусство. Разумеется, и сегодня в Петербурге немало художников, которые не нуждаются в подобной терминологии.

Но, по существу говоря, на территории искусства нет провинций: где художник, там и центр — будь то Петербург или Хвалы́нск. Иначе было бы невозможно объяснить притяжение городка на Волге, и, признаюсь, мысль о том, что нельзя понять художника, не побывав там, где он родился, теперь не кажется мне наивной.

Сергей Даниэль

¹ К. С. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982, с. 121.

² Там же, с. 50.

³ Там же, с. 271.

⁴ Из письма Л. А. Радищеву 23 марта 1909 года: К. С. Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991, с. 123.

⁵ Там же, с. 87—88.

⁶ К. С. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. С. 552—553.

АЛЕКСАНДР АРНШТАМ. ОТКРЫТИЕ

Не хочу говорить, не хочу писать, не хочу, чтобы видели. Не хочу, чтобы имя Александра Арнштама стало привычным на аукционах и в каталогах, чтобы о нем судили и пересуживали эксперты и критики, чтобы галерейщики и антиквары наживались на работах, которые так долго вызывали только чувства любви и благоговения у немногих, кто с ними соприкасался. Волшебная нить парижских встреч в поисках первых объединений русских художников привела меня к истории жизни и творчеству Александра Мартыновича Арнштама, дивного русского художника с детективной судьбой, о которой (вероятно, это секрет) Французское телевидение готовится снимать многосерийный художественный фильм. Можно, впрочем, сказать и так: обыкновенный художник Серебряного века с обыкновенной для участника выставок объединенного «Мир искусства» биографией.

Испытываю чувства кладоискателя: хочется кричать о своей находке, но помню: «Не навреди». Неужто сбываются профессиональные грезы искусствоведа: большой художник, ученик и коллега Константина Федоровича Юона — и никто о нем не знает? Почему-то фамилия кажется знакомой, вспоминается крошечная публикация без комментариев одной из оформленных книжных обложек в монографии о творчестве в революционных Москве и Петрограде¹.

Еще и еще раз пересматриваю литературу. Вот несколько строк в справочнике «Русский Берлин», изданном в Париже². Еще упоминание в сравнительно недавно вышедшем каталоге о художниках русского театра³. Но это лишь эпизоды в жизни и творчестве мастера. Расспросы среди ведущих экспертов по вопросам русского зарубежья и искусства начала века не дали почти ничего.

Только крупнейший коллекционер и знаток русского искусства, филолог-славист и издатель профессор Рене Герра без колебаний назвал имя Александра Арнштама как книжного иллюстратора, работавшего в Берлине в 20-е годы. (Фак-



Александр Арнштам. Берлин. 1920-е

тически дальнейшая судьба художника известна только членам его семьи и коллегам по работе в кино.) Вторым оказался небезызвестный Толстый (Владимир Котляров) — художник, президент парижской ассоциации независимых русских художников, писателей и поэтов имени боярина Ордын-Нащекина, тесно связанный с киноиндустрией, припомнил, что Арнштам действительно в Париже работал, но был одним из самых молодых мирискусников, каких было немало.

Итак, с начала карьеры художника минул век, а он так и остался «молодо-зелено», дожив до 90 лет и оставив сотни бесценных графических, живописных работ, книжных иллюстраций, оформив множество кинокартин и спектаклей. Отчего это имя осталось в забвении? Ведь и сейчас памятники искусства Серебряного века остаются одними из самых дорогих на международных аукционах художественных и антикварных ценностей. Безупречное качество живописных, графических работ и иллюстраций не вызывает сомнений. Уровень работы в кино и театре подтверждается именами ведущих западных режиссеров, работавших с художником. Еще в 20-е годы выходящая в Берлине на русском языке газета «Рубеж» писала: «Ученик проф. К. Ф. Юона Ал. Арнштам в довоенное время завоевал себе репутацию выдающегося строгого графика. Сотни книг вышли с его иллюстрациями и художественными обложками. Мастер портрета, Ал. Арнштам выставлял свои работы в Петербурге в «Мире искусства». В эмиграции Ал. Арнштам работал много в немецких изданиях».

Воспоминания сына, мемуары, судьбы истории и людей — и удивительная биография одного из тех, кого коснулся свет Серебряного века России.

Художника Александра Арнштама.

Дореволюционная Москва, дом Лепешкина на Петровке. Обеспеченная интеллигентная семья. Отец — крупный мануфактурщик, мать — прекрасно играет на фортепиано только явившись к свету пьесы французского композитора Шабрие.

«С семи лет я брал уроки фортепиано, как мои сестры и брат. Вспоминаю, что в День рождения родителей в 8 часов утра я играл маленькую пьесу на рояле... С восьмью лет начинаю заниматься на скрипке с первым скрипачом Московской оперы; сестры его обучаются дополнительно вокалу у профессора Книппер, матери Ольги Леонардовны. «Играли соло, дуэтом и трио. Рояль — моя мать, старшая сестра поет, я — на скрипке. Мой брат тоже играл на фортепиано»⁴.

Музыкальное образование во многом формирует художественные пристрастия всей будущей жизни. Самыми яркими из воспоминаний о годах учебы всплывают школьные спектакли и организованные вместе с друзьями по Московскому университету музыкальная и художественная студии. Первую возглавлял Сергей Рахманинов, вторую — Константин Юон, в мастерской



Сергей Прокофьев. 1926. Бумага, прессованный уголь

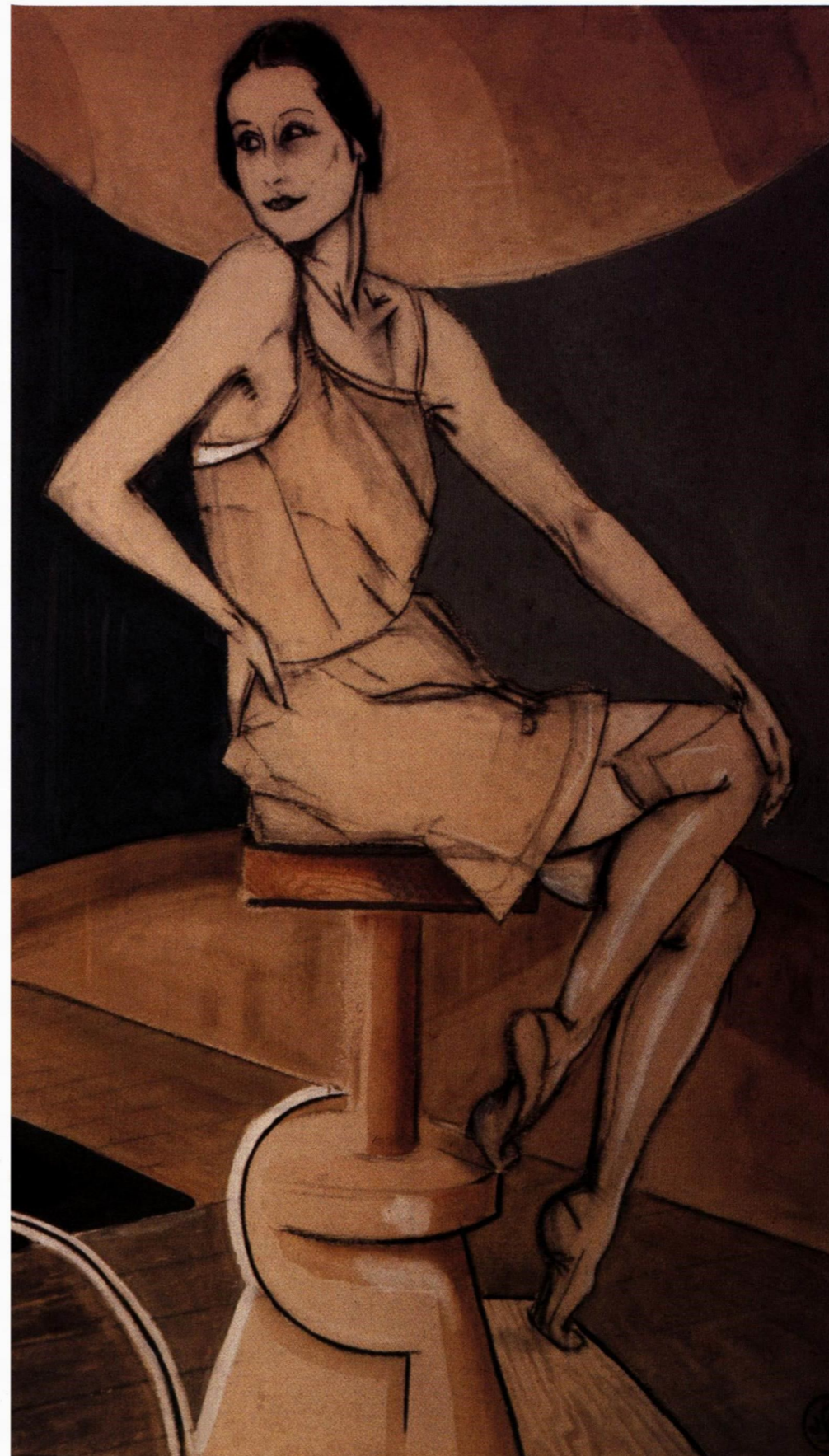
которого на Арбате уже в 16—17 лет Александр выставлял свои первые самостоятельные работы. Впрочем, увлечение искусством не помешало завершить высшее образование в Берлинском, а затем Московском университетах.

Увлечение музыкой, широкий круг знакомств в музыкальном мире оставили след в серии портретов и зарисовок: виолончелист Пятигорский, Сергей Прокофьев, серия зарисовок джазовых музыкантов.

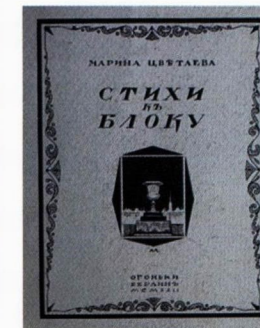
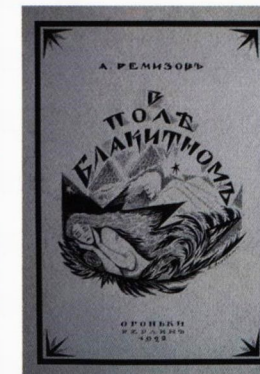
По-видимому, родители Александра поддерживали его увлечение изобразительным искусством, но хотели придать ему более практическую направленность. Так же как когда-то юному Ренуару, ему прочили карьеру художника по фарфору, для чего стоило основательно изучить химию. Местом учебы был избран Берлин, где с 1901 года Арнштам продолжил свое образование в университете, одновременно с химией изучая философию и анатомию. Параллельно все более занимался изобразительным искусством. Несколько лет проходят за границей — в Берлине, Швейцарии, Париже, причем живопись и рисунок постепенно вытесняют остальные интересы.

Сатирический журнал «Сигнал», выходящий под редакцией К. Чуковского, впоследствии — близкого друга художника, публикует его рисунки. В Париже Арнштам активно работает в Академии La Palette (в мастерских Девальера и Жака Симона), сотрудничает в Grande Chaumiere. Пишет и рисует портреты, городские пейзажи, мастерски выполняет наброски и зарисовки. В Швейцарии, восхищенный великолепием и поэзией природы, много работает в жанре пейзажа. Там же в 1905 году вступает в брак. Юношеская влюбленность в Розу Мордохович, длившаяся около девяти лет, перерастает в огромное чувство, прошедшее через всю жизнь. В Швейцарии в 1907 году появляется первенец Георгий.

Не хочу говорить никогда ни о чем...
И. Северянин



Русская балерина. 1926. Тонированная бумага, прессованный уголь, гуашь



В том же году вместе с семьей Александр Арнштам возвращается в Россию, выбрав для жизни любимым супругой Петербург.

И снова — бездна работы. В издательстве «Гриф» оформляет и иллюстрирует книги Волошина, Анненского, Набокова. Печатает рисунки в различных журналах, оформляет книжные обложки. Издательская деятельность сближает его с литературными, художественными и театральными кругами. Оформляет монографии «Чехов и Художественный театр», «В. Ф. Комиссаржевская», «Русская скульптура». Его театральные портреты и зарисовки появляются в журнале «Санкт-Петербургский театрал», газетах «Театр» и «День». Здесь не перечислить (а надо бы!) всех работ этого необычайно плодотворного для Арнштама периода жизни.

Выставляется в лучших салонах: 1913 — «Графическое искусство», СПб,

«Постоянная выставка современного искусства», салон Добычинной,

1915—1917 — на всех вернисажах «Мира искусства», СПб.

Ясно одно: тридцатилетний художник занимает прочное и достойное место в плеяде Серебряного века. Его работам целиком посвящен один из номеров журнала «Вершины»⁵. Еще не-

маловажное событие: в 1911 году рождается второй сын — Игорь, ставший впоследствии серьезным, но уже французским художником.

В 1917 году — революция. Поначалу воспринимает события спокойно, может быть, даже сочувственно. Он — признанный художник, с политикой не связан. Более того, может считаться левым — еще в 1905 году публиковал сатирические рисунки. И правда, все как будто складывается неплохо. Ему даже поручают проект эскиза Государственной печати. Он работает в литературно-издательском отделе Наркомата просвещения, оформляет книги, создает марки новых издательств. А главное — горьковский план массового издания литературной классики открывает, кажется, огромное поле деятельности. Александр выполняет иллюстрации для изданий Пушкина, Тургенева, Кольцова, Роллана, Маркса... В 1918 году к празднествам по случаю первой годовщины Октября оформляет Балтийский завод. Здесь впервые, не считая гимназических спектаклей, в монументальных декоративных работах по оформлению фасада завода и заводской проходной и созданию движущегося макета корабля проявляется его талант художника-декоратора.

В этом же году назначен директором художественной школы на Каменноостровском проспекте.

Короче, есть главное — счастливая семья, любимая работа и возможность продолжать отцовские традиции по достойному воспитанию и образованию детей. В 1919-м появляется на свет третий сын — Кирилл. Именно ему (опять выдаю теперь уже собственные секреты) я обязана основными сведениями о его отце, а главное — счастьем соприкосновения с работами Александра Арнштама.

И вдруг — арест. Хлопочут родные и друзья, пытаются вмешаться Горький и Луначарский. Но у ЧК своя логика: похоже, ни в чем не виноват, но нужен как свидетель — а потому девять месяцев по тюрьмам: на Гороховой, на Шпалерной, потом в Москве, на Лубянке, в Бутырской тюрьме. Занятно, что уже в тюрьме получает — и выполняет — заказ по оформлению революционной «Азбуки». Потом выпускают, даже не мешают работать, но месяцы тюрьмы заставили произвести переоценку ценностей. При первой же возможности семья с латышскими паспортами (благо жена родом из Прибалтики и там остались родственники) покидает Россию навсегда.

Отлекусь. Кириллу Арнштаму, широко известному в Париже иллюстратору романов Труайя и рекламному дизайнеру, получающему заказы на остроумные ролики и иллюстрации ведущих программ Французского ТВ и американского Плейбоя, в момент отъезда было чуть больше трех. И сегодня, проведя почти всю жизнь за границей, он считает себя русским французом. В его русской речи нет ни намека на акцент, которым так быстро обзаводятся некоторые вчерашние москвичи и петербуржцы, не успевшие освоить еще французский...

Итак, Берлин. В 20-е годы это средоточие русской диаспоры, ее наиболее культурной, ин-



Эскиз декораций к балету «Нана».1962. Бумага, восковые мелки, тушь

телигентной части. Здесь, по разным оценкам, около 250—300 тысяч эмигрантов из России. А главное, здесь центр издательской деятельности. Берлинские русские еще не чувствуют себя оторванными от России⁶. Арнштам без труда становится частью этой творческой атмосферы. Участвует в выставочной деятельности, в том числе в Международной выставке книжной графики во Флоренции, сотрудничает в русских издательствах, работающих в Берлине, возглавляет совместно с Е. Грюнбергом известнейшее издательство «Академия». Иллюстрирует книги Ремизова, Цветаевой, Евреинова... Берлинский период оказался едва ли не самым плодотворным в работе художника. Здесь очень важный момент в его биографии, повлиявший на судьбу и будущее: постепенно художник все более вовлекается в сферу молодого искусства — кино.

В конце 20-х политическая и экономическая обстановка в Германии заставляет основную массу русской эмиграции покинуть Берлин. Центр издательского дела смещается в Париж, но Арнштам остается в Германии, все больше погружаясь в мир кино, которое отныне становится главным его делом.

30-е годы. Наступающий фашизм в конце концов заставляет Арнштамов подумать о будущем. Для отъезда представляется удобный случай: режиссер Троц предлагает работу на съемках в Испании. Под этим предлогом в 1933 году семья покидает Берлин и после окончания съемок переезжает в Париж, который встречает художника достаточно холодно.

К тому времени иерархия русской колонии в Париже вполне утвердилась, и места для еще одного художника просто не нашлось (думаю, отсюда и сложилась репутация — «из молодых»). Нелегко было внедриться и во французский мир искусства, где царили Матисс, Пикассо, Боннар, Марке... Несколько лет случайных заработков, прохладных отношений с мэтрами русской диаспоры... Кирилл Арнштам вспоминает, как на прогулках отец раскланивался и обменивался несколькими фразами со встречными, а потом пояснял: «Это Александр Бенуа», «Это Наталья Гончарова и Михаил Ларионов»... «Я все ждал, когда эти красивые интересные господа, о работе с которыми в России отец часто рассказывал, придут к нам в дом...»

После пяти лет неустroенности для Александра Арнштама открывается дорога во французское кино. Его работа художника-постановщика в нашумевшем фильме Мориса Турнера «Катя» стала, по оценке кинокритики того времени, настоящей революцией во французском кинематографе. Но дни третьей республики были уже сочтены. Об эвакуации не могло быть и речи. В начальный, сравнительно несложный период немецкой оккупации Арнштам с семьей остается в Париже. Пришлось, правда, тщательно скрывать от властей берлинский период своей жизни и обстоятельства отъезда. Но немцев все сильнее били в России, а парижское гестапо становилось все более свирепым. Русскому эмигранту да еще с женой еврейского происхождения пора было скрываться с глаз. Они укрылись в провинции, в департаменте Дром, а в 1945-м вернулись в Париж, поселившись в предместье Монморанси. Художнику — за 60, но он полон сил, энергии, замыслов. Вновь много работы для кино и театра, в иллюстрации и оформлении книг — серия «Livre de poche». Сыновья Игорь и Кирилл становятся его последователями и соавторами. Георгий — режиссер, оператор и режиссер монтажа короткометражных фильмов.

«Золотая свадьба» оказалась последним семейным юбилеем — в 1956 году умерла жена художника. От отчаяния спасла работа. Несколько лет жизни целиком посвящены балету «Нана» по роману Э. Золя. Можно лишь поражаться таланту этого человека, которому в постановке, состоявшейся в 1962 году в Страсбурге, принадлежало все, кроме музыки и хореографии: либретто, декорации, костюмы...

Александр Арнштам прожил почти 90 лет, оставив огромное творческое наследие, которым по праву может гордиться Россия.

Марина Магидович

¹ Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917-м. М., 1983.

² Флейшман Л., Раевская-Хьюз О., Русский Берлин 1921—1923. Париж., 1983.

³ Лобанов-Ростовский Н., Буулт Дж. Художники русского театра, каталог-резюме. М., 1994.

⁴ Арнштам А. Воспоминания, неопубликованные.

⁵ Левинсон А. Художник Александр Арнштам, журнал «Вершины», № 31—32. СПб., 1915.

⁶ Об этом подробно написано в кн.: Раев М. Россия за рубежом. М., 1994.

© Кирилл Арнштам. Иллюстрации



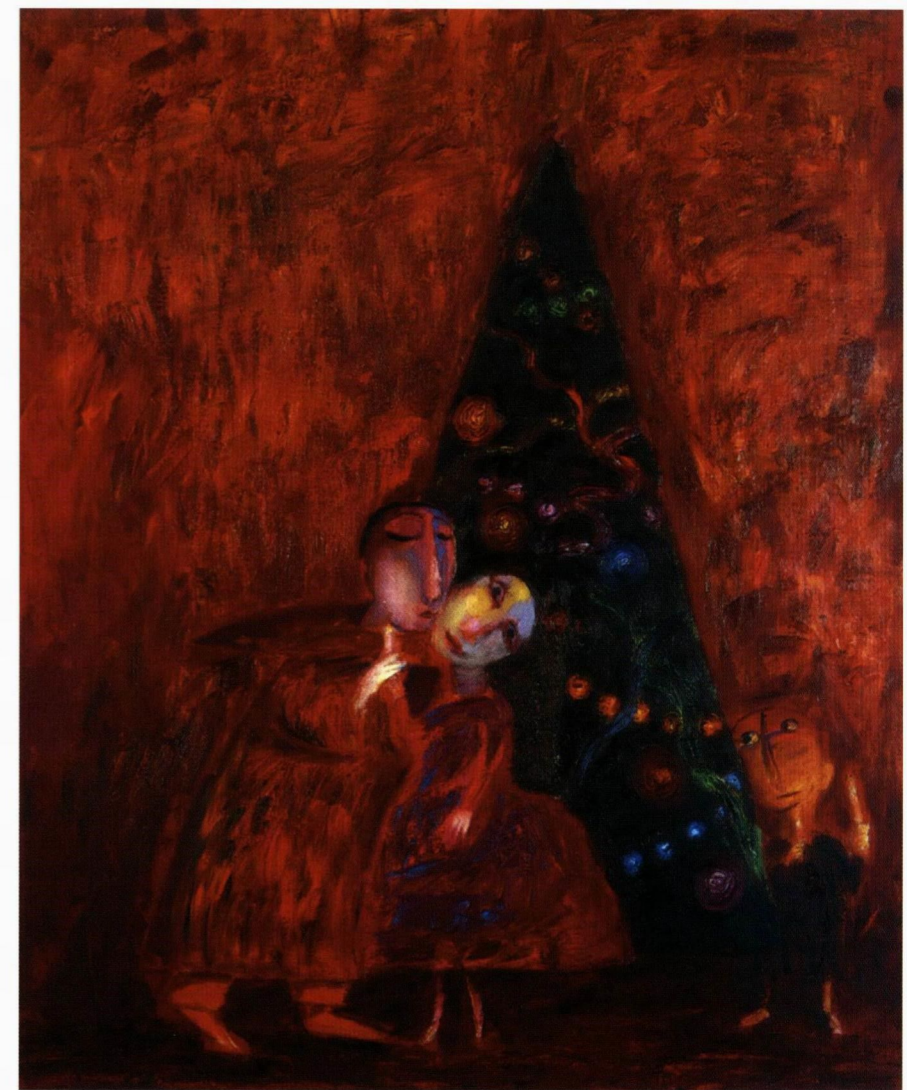
Петр Конников

Писать вообще трудно, писать о живописи трудно вдвойне, а о живописце-современнике, живущем по соседству, — втройне. Живопись требует держаться на известном расстоянии, как пространственном, так и временном. Совершенно не разделяю восторженной уверенности некоторых коллег, будто бы непосредственное знакомство с художником приближает к пониманию его творчества. Скорее наоборот: создается иллюзия доступности того, что не поддается прямому наблюдению или переосмыслению. Совершенно не разделяю восторженной уверенности некоторых коллег, будто бы непосредственное знакомство с художником приближает к пониманию его творчества. Скорее наоборот: создается иллюзия доступности того, что не поддается прямому наблюдению или переосмыслению. Совершенно не разделяю восторженной уверенности некоторых коллег, будто бы непосредственное знакомство с художником приближает к пониманию его творчества. Скорее наоборот: создается иллюзия доступности того, что не поддается прямому наблюдению или переосмыслению.

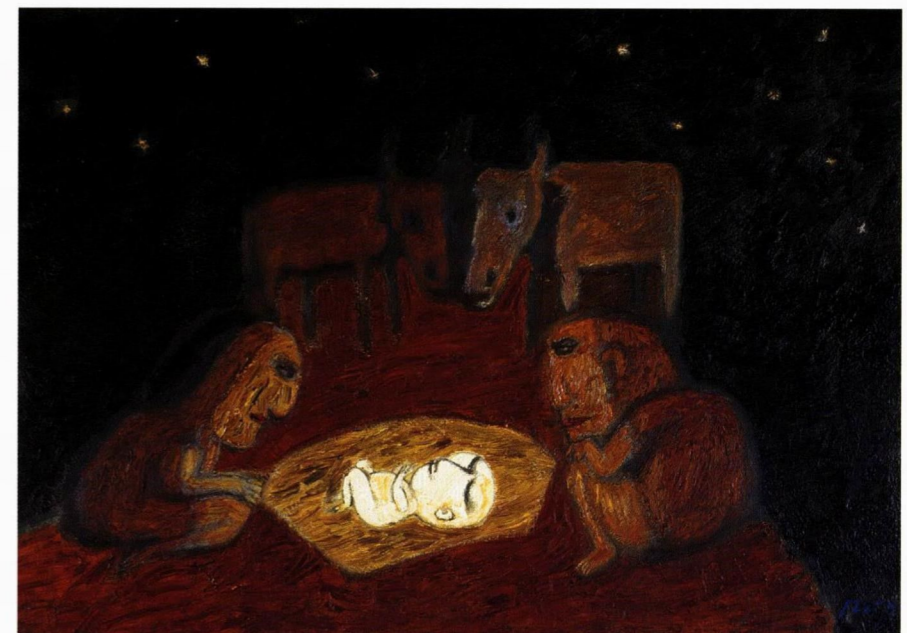
Один замечательный психолог, склонный рассматривать наши восприятия как своего рода гипотезы, назвал картину «невозможным объектом». Действительно, рассуждал он, картины одновременно видны и сами по себе и как нечто иное, нежели лист бумаги или холст; никакой объект не может находиться в двух местах одновременно и не может быть одновременно двумерным и трехмерным, а картины именно таковы. Они парадоксальны!

Живопись Петра Конникова обнажает эту изначальную парадоксальность изображения. Его холсты, сами по себе вещественно-весомые, тяжело нагруженные краской, дают жизнь невозможным существам и тем сильнее побуждают к построению гипотез.

Откуда взялись эти большеголовые чело-вечки с гротескно-преувеличенными чертами лиц, с тонкими ножками и ручками? Когда публика недоумевает,



Поцелуй. 1988. 110×90. Холст, масло



Рождество. 1995. 108×156. Холст, масло

искусство спешит на помощь к искусству. Ближайшим оказыва-ется театр. (Случайно ли то, что Конников преподает в Академии театрального искусства?) По-видимому, так: художник сотворил себе некий кукольный народец или что-то наподобие труппы бродячих актеров, сделал им костюмы и маски и разыгрывает с ними какие-то сказочные истории — главным образом, грустные. И правда, композиции Конникова часто кажутся мизансценами долгого грустного спектакля, где одни и те же актеры выступают в разных ролях. Многие здесь указывают на театр не только внешним образом, но и принципиально: имеют в виду синтетическую природу театра. (Замечу в скобках, что Конников в отношении искусства называет себя «всеядным»; по его признанию, он делал бы все, если бы мастерская — узкая длинная комната в большой коммуналке — позволяла развернуться, и художники ему близки самые разные, будь то Пуссен, Кес ван Донген или Крымов.)

Однако, переводя непонятное с холста на воображаемую сцену, из рамы за рампу, не рискуем ли мы утра-тить чувство живописного как такового?

Другая гипотеза — «детская». Художники особенно привязаны к детству как незамут-ненному источнику творчества. «В детстве все видишь верно, да сказать не умеешь, — говорил Павел Петрович Чистяков. — А если кто научился, да опять одуреть может, как маленький, тот и художник»². О возвращении к чистой экспрессии детского изоб-



разительного языка мечтали Матисс, Вламинк, Фаворский... (перечисление грозит занять слишком много места). Этому стремлению в искусстве XX века неизменно сопутствовал повышенный интерес к архаическим и примитивным культурам.

Но, чтобы преодолеть автоматизм умения, привитого школой, и пойти против течения лет, нужна известная отвага, и Конников безусловно ею обладает. (Из разговора с ним: «Когда мы учились, речи об искусстве не было вообще. Всегда требовалось только умение».)

Нет смысла судить о живописи Конникова по критериям чисто исполнительского мастерства, поскольку нет какого-либо внешнего предмета, который должен был бы отобразиться на холсте. Бессмысленно говорить о «правильности» пропорций фигуры, черт лица, характеристик зримого пространства и т. п. Его фигуры вызваны к жизни из пространства, не видимого извне и определенного неясными границами субъективного опыта, простирающегося далеко в прошлое — до раннего детства.

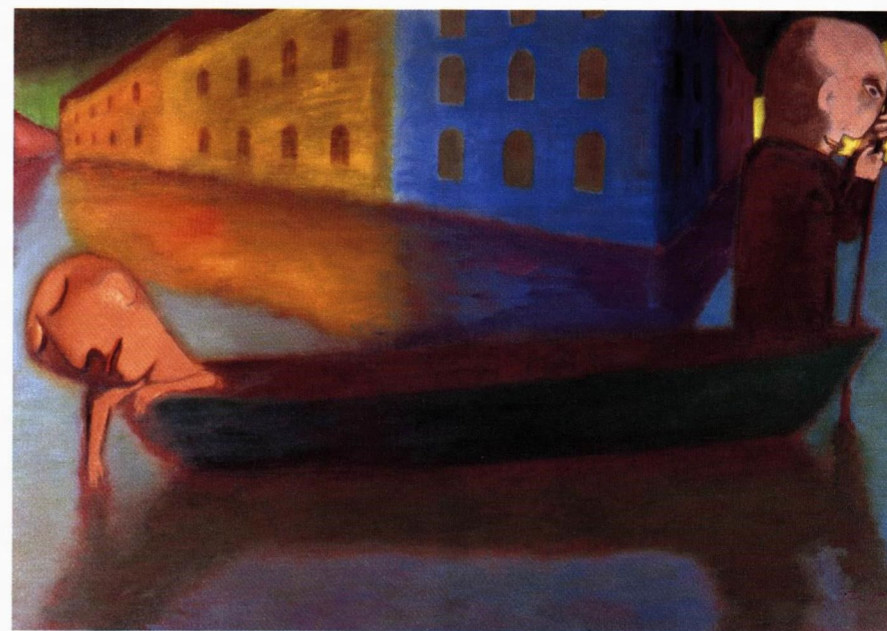
Значит ли это, что живопись Конникова вообще не подотчетна каким-либо «цеховым» критериям и представляет собой некий самодовлеющий мир?

Вот фрагменты разговоров о нем с художниками. Петр Татарников (как всегда, лаконично): «Мощная живопись». Елена Губанова: «Замечательный, чудесный, волшебный художник». Марина Азизян (более конкретно): «Хорошо рисует. Не в академическом смысле, пони-

Пьеро и Коломбина. 1992. 54×40. Холст, масло



Сентиментальная ночь. 1988. 100×80. Холст, масло



Гресьы. 1996. 113×158. Холст, масло

маешь? Хорошо рисует как живописец. Ведь рисунок до работы в цвете — один, а цвет делает его совсем другим. Вот в этом отношении мне стратегия его рисунка очень нравится: рисует, мысля в цвете».

Пожалуй, комментарии излишни. Разве что добавить, что такую живопись не назовешь инфантильной.

И еще об одном — об отношении к традиции. Мне кажется, Конников вполне равнодушен к тому, вписывается ли его живопись в так называемый «современный художественный процесс». (Одна из его реплик звучала несколько иронически: «Если красками по холсту — значит, традиционный художник».) При известном углублении в творчество такие вопросы перестают волновать художника. Поэтому вряд ли стоит прибегать к терминам, оканчивающимся на «изм» (хотя один из них — экспрессионизм — так и просится на страницу). Здесь о традиции хотелось бы сказать иначе, как размышлял о ней Борис Пастернак в «Докторе Живаго»: «Искусство первобытное, египетское, греческое, наше, это, наверное, на протяжении многих тысячелетий одно и то же, в единственном числе остающееся искусство»³. По-видимому, другого отношения к традиции художнику желать не приходится.

Сергей Даниэль

¹ Р. Л. Грегори. Разумный глаз. М., 1972.

² Цит. по: Ольга Форш. О себе, Петрове-Водкине и читателе. — Вопросы литературы, 1978, № 6, с. 254.

³ Борис Пастернак. Доктор Живаго. М., 1994, с. 223.



ЮДИФЬ

О некоторых особенностях композиции шедевра Эрмитажа

Подвиг еврейской красавицы Юдифи хрестоматийно известен, и поэтому сюжет картины Джорджоне «Юдифь» (ок. 1505 года) в отличие от других его загадочных полотен «ясен и как будто не нуждается в комментариях»¹ — так пишет Н. Белоусова в своей недавно вышедшей в свет книге «Джорджоне. Очерки о творчестве». Автор, тем не менее, уделила картине целую главу. В ней образ библейской героини предстает как вневременной и «удивительно переключившейся» со скульптурой Донателло «Давид»² (ок. 1430 года), созданной на три четверти века ранее. Н. Белоусова предполагает, что Джорджоне мог видеть это творение знаменитого мастера во Флоренции, чем и объясняется композиция картины «Юдифь», где главный мотив — попирање головы Олоферна ногой прекрасной Юдифи — и другие реминисценции так напоминают «Давида». Интересно, однако, раскрыть композиционные особенности эрмитажного шедевра, перечитав внимательно библейскую Книгу Юдифи. Обратимся к Ветхому Завету.

Ахиор, один из предводителей войска Олоферна, расположившегося неподалеку от еврейского городка Ветилуя, вызвал гнев этого победоносного полководца ассирийского царя Навуходносора. На военном совете Ахиор осмелился заявить, что если на данный момент израильтяне не прогневили своего Бога, то воевать с ними бесполезно — Бог Израиля поможет одержать им победу над ассирийцами. «Кто ты такой, Ахиор, что напорочил нам сегодня и сказал, чтобы мы не воевали с родом израильским, потому что Бог их защищает? Кто не бог, как Навуходносор?.. Мы растопчем их; горы упьются их кровью, равнины их наполнятся их трупами; И НЕ СТАНЕТ СТОПА НОГ ИХ ПРОТИВ НАШЕГО ЛИЦА» (Иудифь, 6, 2–4). Это гневное высказывание Олоферна, означающее, что иудеи никогда не победят ассирийцев, стало известно всем жителям Ветилуи. Юдифь, одна из самых богатых и почитаемых жительниц этого городка, тоже в подробностях знала о всех похвальбах Олоферна. Можно предположить, что, убив главного врага, она, спровоцированная им, могла поставить СТОПУ НОГИ СВОЕЙ ПРОТИВ ЛИЦА ЕГО, опровергая тем самым мнение Олоферна о его непобедимости. Обыграв этот психологический пассаж, Джорджоне смог изобразить Юдифь в соответствующей позе, предусмотренной одним из древнейших обычаев военной практики.

В «Книге Иудифи» многократно подчеркивается, что эта молодая женщина

была очень богобоязненна и, несмотря на свои богатства и красоту, очень скромна. К началу описываемых событий она уже три года и четыре месяца была вдовой и все это время на ней были «одежды вдовства ее», на чресла возложено вретиче, к тому же она соблюдала пост. И в героический миг своей жизни, перед мертвым врагом, она сл у ч а й н о или из женского кокетства обнажает бедро и ногу, стоящую на отсеченной голове Олоферна?! Почему так изобразил ее Джорджоне? Историки искусства проходят мимо этой, почти вызывающей детали, считая ее творческим своеволием художника, желавшего таким образом подчеркнуть женственность героини. Обратимся вновь к Ветхому Завету, молитве Юдифи.

Задумав обольстить Олоферна, она отдавала себе отчет в том, что в стане врага все может кончиться ее бесчестием и позором. Моля Бога о помощи в такой ситуации, Юдифь «напоминает» ему историю ее молодой родственницы Дины, дочери Иакова, которая была обесчещена иноплемеником — сыном князя Ханаанского. «Юдифь громким голосом возвала к Господу и сказала: Господи Боже отца моего Симеона, которому Ты дал в руку меч на отмщение иноплеменикам, которые открыли ложесна девы для оскорбления, ОБНАЖИЛИ БЕДРО ДЛЯ ПОЗОРА... Ты сказал: да не будет сего» (Иудифь, 9, 2–6). Представляется, что ветхозаветные словесные формулы — «не станет стопа ног их против нашего лица» и «обнажить бедро для позора» делают психологически обоснованной и композицию картины, и едва уловимую, но такую многозначительную улыбку Юдифи. Глядя вниз на отсеченную голову врага, горделиво улыбаясь, она словно произносит перед ней безмолвный монолог: ты, Олоферн, похвалялся, что стопа ног иудея не станет против лица твоего, но вот я, иудейка, делаю это; возделая ко мне, ты хотел меня обесчестить, обнажив бедро для позора, но теперь ты мертв и никогда не сможешь этого сделать.

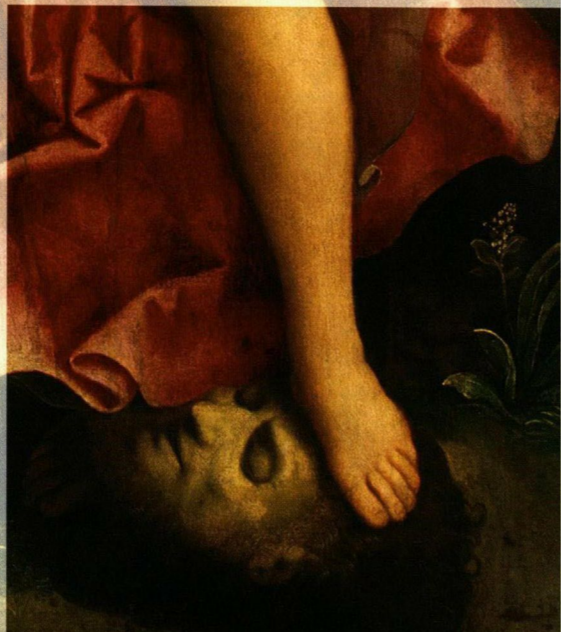
Джорджоне недаром считался мастером «портрета души». Такой тонкий психологизм, такая улыбка сравнимы лишь со знаменитой улыбкой «Джоконды» Леонардо да Винчи. Современники недаром ставили их имена рядом. Идея изобразить голову Олоферна улыбающейся, словно обласканной посмертно касанием красного шелка одежды Юдифи, изобразить обнаженную стопу еврейской красавицы, обласканную мягким касанием бороды Олоферна, — такой сложный живописно-пластический образ «шагнул» прямо в XX век и может быть разгадан, наверное, лишь психоаналитиком уровня Фрейда. Джорджоне изображает момент тихого торжества Юдифи-женщины, своей красотой обольстившей



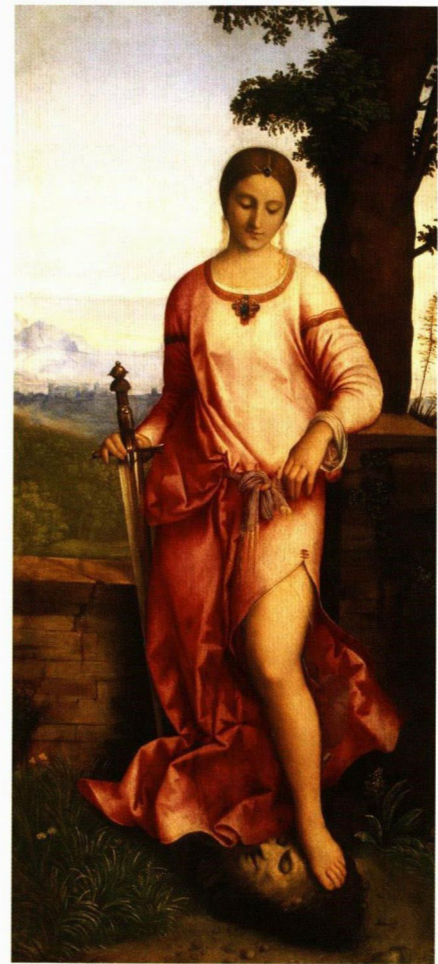
врага и своим умом и хитростью его погубившей.

Размышляя над композицией картины, нельзя не заметить еще одной загадочной детали: Юдифь осторожно касается головы Олоферна БОСОЙ ногой. А ведь наряжаясь «для прельщения его» в красивые «одежды веселия», она «обула ноги свои в сандалины» — и не какие-нибудь: «ее сандалины восхитили взор» Олоферна (Иудифь, 16, 6–9). Почему Джорджоне пренебрег этим эффектным — особенно в композиции попирања ногой — и достоверным свидетельством библейского повествования? Ведь и Донателло, и Боттичелли, изображая разные моменты подвига Юдифи, не забыли эту деталь ее великолепного наряда. По-видимому, у Джорджоне были для этого основания. Обратимся вновь к Ветхому Завету.

Придя во вражеский стан, Юдифь выговорила себе и получила разрешение самого Олоферна совершать в утреннюю стражу молитву Богу Израиля, что и делала от полуночи до трех часов утра в течение трехдневного пребывания в лагере вплоть до роковой для полководца ночи пира. Со служанкой она «выходила в долину Ветилуи, омылась при источнике воды у лагеря и, выходя, молилась Господу» (Иудифь, 12, 6–9). Надо полагать, что на время омовения она снимала свои красивые сандалины и входила и выходила из источника босой. Когда она отсекала голову Олоферна, то со



служанкой «обе вместе вышли по обычаю своему на молитву» (Иудифь, 13, 3–10). И на этот раз Юдифь должна была совершить омовение, чтобы очиститься от скверны пролитой крови и « пребыть чистою». В эрмитажной картине источник не изображен, однако Джорджоне дает намек на его близость: у ног Юдифи растет густая, сочная трава, а на желтоватом песчаном откосе лежат овальные камни типа речного галечника³; отсыревшая кирпичная стенка местами



покрыта темно-зелеными ползучими побегами влаголюбивых растений. Город же Ветилуя и равнина возле него изнывали тогда от засухи, а люди — от жажды, так как ассирийцы отрезали их от «источников вод». Юдифь же стоит среди пышной растительности и перед омовением, уже разувшись, «произносит» над головой Олоферна свой беззвучный монолог⁴.

Если вышеизложенные доводы кажутся приемлемыми, то трудно согласиться с Н. Белоусовой, утверждающей, что в картине «место действия и время остаются за пределами изображения. Перед нами, — пишет автор, — итог события, свершения акта... факт и смысл подвига библейской жены, возвратившейся к народу с головой

врага»⁵. Текст «Книги Иудифи», несмотря на его легендарность и апологетику, помогает определить и время — исход утренней стражи, и место события — источник у лагеря Олоферна. Считать, что в картине изображено «возвращение к народу» и предстояние перед ним Юдифи, нет оснований. Богобоязненная вдова Манассии даже мысленно не могла бы себе позволить принародно попирање голову Олоферна и обнажить при этом бедро и ногу⁶. Но и эта особенность композиции картины не последняя в ряду спорных.

В 1978 году Т. Пиньятти, известный итальянский исследователь творчества Джорджоне, высказал мысль, что голова Олоферна автопортретна. Сходство усматривается благодаря «Автопортрету» Джорджоне (Музей в Брауншвейге) — «почти бесспорному» — quasi indiscusso, как считает другой ученый, П. Дзампетти⁷. С этим мнением согласилась Т. Фомичева — сотрудница Эрмитажа, посвятившая картине «Юдифь» несколько публикаций. Н. Белоусовой «данное утверждение представляется маловероятным, ибо между автопортретами Джорджоне и головой Олоферна мало сходства»⁸.

Действительно, у итальянских художников XVI–XVII веков существовал странный и мрачный обычай запечатлеть себя в образах отрубленных голов Олоферна и Голиафа. Если Джорджоне последовал этой традиции, то концепция картины становится двойственной: кроме ветхозаветного в ней намечается и вполне светское содержание, связанное с фактами биографии самого художника, дешифровать которые вряд ли когда удастся.

В то же время картину можно трактовать вполне в духе библейской или средневековой назидательной притчи: роковая власть женской красоты заставляет мужчин терять голову («многих повергла она ранеными, и много сильных убиты ею»⁹; «кто наслажденья слишком любит, навеки сам себя погубит»¹⁰ и т. д.). Если верить Дж. Вазари, у Джорджоне был большой опыт в любовных делах: молодой венецианец не только писал картины, «с удивительным искусством играл на лютне» и «божественно пел» — он также «неизменно предавался любовным утехам»¹¹.

Вазари и Ридольфи, по-разному описывая причины неожиданной кончины 34-летнего Джорджоне, сходятся в одном — роковой исход этот был связан с возлюбленной художника¹². Психология творчества такова, что гениально одаренные личности в своих произведениях иногда способны предсказать некоторые, но существенные обстоятельства своей смерти. В этом плане картину «Юдифь» можно рассматривать как подобное предвидение.

Нина Лаврова

¹ Н. А. Белоусова. Джорджоне. Очерки о творчестве. М., 1996, с. 64.
² Там же, с. 73.

³ В результате реставрации картины (1968–1971 гг.) камни были раскрыты в своей первоначальной, авторской, форме; до реставрации они выглядели иначе, как вполне случайные мелкие каменные обломки. Травы у ног Юдифи когда-то были позолочены, отчего приняли чисто декоративный характер; в процессе реставрации позолота была снята, и они вновь обрели свою, авторскую, свежесть и сочность; появились, ранее скрытые записями, цветы и обильная, густая зелень на кирпичной стене слева.

⁴ Здесь можно отметить, что в тех немногих картинах, которые считаются достоверными работами Джорджоне, главные персонажи часто изображены перед небольшими речками, затонами, речными заводьями; берега окаймлены густой растительностью, а отдели усеяны галькой. Такие характерные детали пейзажа можно увидеть и в эрмитажной «Мадонне с младенцем», и в знаменитой «Грозе» (Галереи Академии, Венеция), где полуразрушенная речная дамба из кирпича так напоминает инсую, тоже кирпичную, стенку, у которой изображена Юдифь, а густые травы у реки похожи на те, рядом с которыми она, босая, стоит.

⁵ Н. А. Белоусова, там же, с. 72.

⁶ У многих народов с глубокой древности существовало табу — запрет прикасаться к голове мужчины; особенно строго это запрещалось делать женщинам (см.: Дж. Д. Фраер. Золотая ветвь. Исследования магии и религии. М., 1986, с. 222–223). По всей видимости, этим можно объяснить, почему Юдифь касается головы Олоферна так осторожно и «без свидетелей» — отсутствует даже верная служанка. Обычай накрывать макушку головы черной шапочкой-киппой, своего рода оберегом, у иудеев распространен до сих пор.

⁷ V. Zilli, P. Zampetti. Giorgione. L'Opera completa. Milano, 1968, p. 83.

⁸ Н. А. Белоусова, там же, с. 72.

⁹ Ветхий Завет, Книга притчей Соломоновых, 7, 26.

¹⁰ Себастьян Брант. О наслаждениях. — Корабль дураков. М., 1965, с. 147.

¹¹ Джорджо Вазари. Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III, М., 1970, с. 39.

¹² В кн.: Terisio Pignatti. Giorgione. Milano, 1970, p. 10.

Автор статьи приносит глубокую благодарность реставратору Государственного Эрмитажа Алексею Вячеславовичу Брянецеву, который предоставил и прокомментировал материалы реставрационных работ, проведенных им в 1968–1971 годах.



ЧЕТЫРЕ ЦВЕТА

О серии акварелей Олега Котельникова «Времена года»

Примерно в начале 80-х Олег Котельников начал работать над акварельной серией «Времена года» — то есть речь пойдет о том периоде его творчества, когда, будучи еще совсем молодым, ленинградский в ту пору художник был весьма далек от самого понятия концептуальной живописи, скромно тяготея духом к камерному искусству рисунка. Всему безгранично широкому спектру изобразительных средств Котельников тогда предпочел традиционную, «мокрую» рисовальную технику а ла прима — надо заметить, к 80-м годам XX века уже ставшую непопулярной.

ИЗ ВЕСНЫ В ЛЕТО

В этой акварели автор использует четыре основных цвета — желтый, зеленый, синий и красный, ненавязчиво переходящих друг в друга со сведенным до минимума количеством промежуточных полутонов. Манера по-своему скупая и строгая: работа естественным образом сочетает в себе тушь и акварельное пятно.

Ни один из фрагментов композиции не повторяется. Смело используя прежние достижения рисовального искусства, Котельников добивается впечатления нестатичности введением в работу изображения воды как мотива вечного движения. Оцепеневший пейзаж — милые неказистые домишки в окружении деревьев — оживляется присутствием реки и небольшого кораблика, бегущего по ней. Тема временного потока (тема изменения) обозначена художником уже в самом названии — «Из... в...». Стоит, однако, заметить, что мотив водоема в трактовке Котельникова особенный: здесь отсутствует сквозное решение сюжета, что лишает зрителя возможности проследить за дальнейшим направлением русла реки. Налицо художественный умысел: изображенный водоем имеет вполне завершенный характер — а значит, дальнейшего развития событий не последует.

ВЕЧЕР ЛЕТОМ

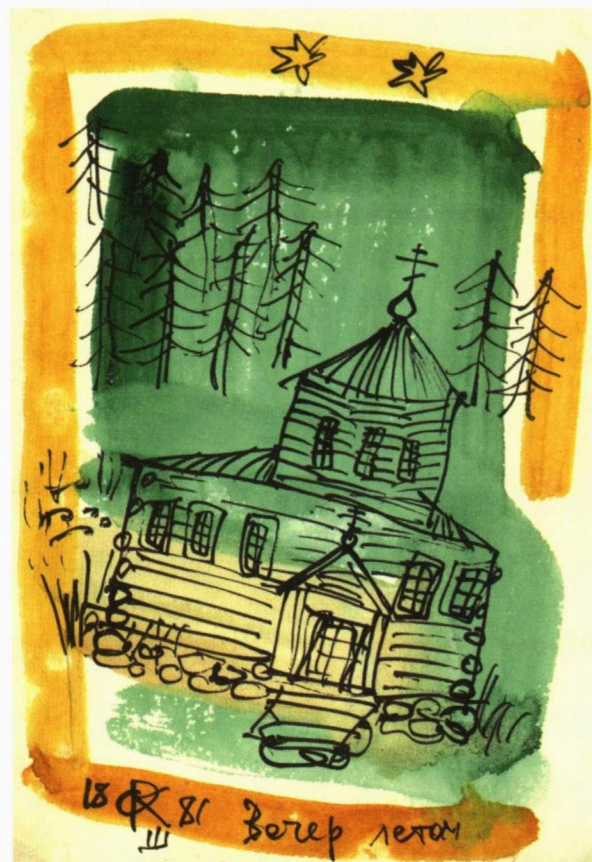
Однако уже следующая акварель серии, знакомящая нас с интерпретацией О. Котельниковым темы лета, представляет собой окончательный вариант наступившего сезона. «Вечер летом» — своеобразный парадокс васнецовского стиля. Автор дает лишь контур изображения, лишь графическую канву потенциального произведения: в работе нет доскональности, кропотливого выписывания деталей — скорее, перед нами предварительный набросок, эскиз к картине, работа над которой впоследствии так и не была осуществлена.

Что касается сюжета, то обращает на себя внимание крест, венчающий купол здания, мотив которого повторяется также и над входом. По всей вероятности, перед нами церковь, подсмотренная художником в лесу в один из летних вечеров. Здание изрядно покосилось: время ли потрудились или же это своеобразный авторский прием — остается под вопросом.

И все же художественное решение изображения самого храма необыкновенно примечательно своим лаконизмом и бесспорной завершенностью. Сама форма здания, напоминающего корабль, трогательные полуразрушенные ступени, ведущие в святая святых, небольшие зарешеченные окна, наталкивающие нас на мысль о допетровском времени постройки церквушки... В ней нет барочной светскости (да и откуда?), но именно такой — непарадной и ненарядной — дорога она сердцу художника. Пожалуй, именно на примере этой работы можно говорить о приверженности Олега Котельникова реалистической живописной традиции.

БЕЗ НАЗВАНИЯ

Следующая акварель оставлена автором без названия. Осень в природе и в человеческой жизни — трагедийность сюжета чутко уловлена и передана художником. Кажущиеся на первый взгляд незначительными, детали уже со второго взгляда как бы возникают сами собой, отменяя подозрение во второстепенности. Красочное цветовое поле наводит зрителя на важную мысль, что осень еще только вступает в свои права. Третий, более пристальный взгляд на картину выхватывает на небольшой плоскости изображения мужчину, сидящего на скамейке. Нам не важно, сколько пуговиц у него на пальто или какого цвета у него носки. Важнее другое: густая борода, этот давний спутник образа художника; параллельные полосы, так традиционно изображающие хорошо знакомую нам скамейку, — все это наводит на мысль о персонаже, предвосхитившем возникновение незабываемого образа митька, небритого и в тельняшке. А людей в осеннем парке нет — Герой одинок... Лишь урна на переднем плане — своеобразная находка художника — и есть молчаливый собеседник нашего героя. Некая метафизическая связь существует между ними: только ей он и может поведать о своем самом сокровенном, что на определенном этапе стало никому ненужным — мусором. Поразительно, сколько боли и страсти в этой акварели, выполненной совсем еще молодым мастером! Тайный смысл диалога двух излюбленных Котельниковым цветов — желтого и зелено-го — лишь усиливает впечатление от глубокого психологизма работы.



ВРЕМЕНИ



СТРАНСТВУЮЩИЙ ОРКЕСТР

Следующая акварель по своей проблематике как бы не имеет ничего общего с рассматриваемыми выше работами, да и вообще, по правде говоря, ставит под сомнение свое какое бы то ни было отношение к серии «Времена года». На самом деле тема ее напрямую связана с наступлением в природе весны. Чем-то вроде саврасовских «Грачей» становится эта работа для Котельникова. В названии ее автором допущено целых две орфографические ошибки. Происходит странная метаморфоза: слово «путешествующий» у Котельникова почти превращается в «тяжелый», «трудный» оркестр. Вполне вероятно, художник просто не знал правильной орфографии. Но уместнее предположить, что работа все-таки называется «Странствующий оркестр», под звуки которого после зимней спячки естественным образом просыпается природа: мотив рождения звучит здесь сначала робко и неуверенно, а затем все громче и настойчивее.

Огромной степени воздействия на зрителя автор достигает путем использования ярких контрастных тонов, весьма успешно используя при этом найденный им излюбленный зеленый цвет. Впечатление новаторства усиливается нетрадиционным для художника переходным тоном, неожиданно вступающим во взаимодействие с вышеозначенным зеленым. На цикламеновом фоне изображена повозка с угадывающимися на ней музыкальными инструментами. (Работа во многом автобиографична и напоминает о былом — музыкальном аспекте творчества О. Котельникова.)

Нижняя часть работы, обильно насыщенная зеленым цветом, представляет собой идиллическую картину пробуждения ото сна двух персонажей. Эти двое убедительно иллюстрируют собой неодновременность выхода из зимней спячки. Один из героев еще сладко потягивается, второй активно шевелит руками и ногами, всем своим видом показывая, что готов вставать. Этот второй персонаж — вероятно, женщина (художник оставляет место для зрительских фантазий), в то время как первый, по-видимому, все-таки мужчина. Весьма интересную интерпретацию получает в работе идея мужского и женского начал. Женское начало отчетливо лидирует над мужским, ставя тем самым под сомнение априори патриархата в быту самого автора. В данном случае подобная трактовка вполне естественна: женщина выступает как синоним рождения, возникновения нового, открытия миру ранее неизведанного.

Используя излюбленный прием сочетания акварели с акварелью взамен более привычной в подобных случаях туши, Котельников добивается особенной характерности в своем графическом почерке, а помещая по верхнему краю картины своеобразные звезды, усиливает и без того отчетливое звучание темы неба. Синего цвета как такового нет, но его полная иллюзия достигается художником по-иному: технически — путем слияния красного и синего, и ментально — просто подразумевая наличие неба в композиции. Кажущаяся, все на тот же первый взгляд, скудость цветовой палитры лишь убеждает в наличии у автора твердого концептуального элемента в этой, как уже было сказано, отнюдь не концептуальной акварели. Тему тотального наступления весны подтверждает сушащееся на веревке белье — оно служит своеобразным символом новой жизни.

В работе над серией Олегу Котельникову удалось угадать единственно верный формат произведения. Выбери его автор чуть меньше, композиции могли бы получиться скомканными, а пейзажи рисковали бы задыхаться в узких рамках листа. Художник сознательно отказался и от больших размеров, удачно сохранив тем самым некоторую интимность во взаимоотношениях со своими акварелями. Еще одна немаловажная особенность серии — это полное отсутствие в ее контексте какого бы то ни было изображения зимы. Действительно: может показаться весьма и весьма странным тот факт, что художник, уделивший столь пристальное внимание переходным временам года, категорически исключил упоминание о зимнем сезоне. На самом деле это не случайность. Работа над образом зимы ведется Котельниковым уже очень давно и, надо сказать, является совершенно обособленной страницей в его изобразительном творчестве.

Итак, еще раз резюмируем все вышесказанное. Мы имеем дело с акварелями, богато иллюстрирующими стихийный процесс создания искусства, происходящий на так называемом бессознательном уровне, когда все происходит как бы само собой. Зачастую создатель не в состоянии дать логического объяснения тому, что было создано им пять минут назад. В данном случае в серии «Времена года» художник Котельников воплотил в изобразительную форму некий образ, существовавший, видимо, в его подсознании, выбрав методы воплощения весьма традиционные. Именно это обстоятельство в значительной степени увеличивает аудиторию художника, сближая его работы с более привычными для нашего восприятия работами выдающихся акварелистов прошлого.

Светлана Россо

КРАСНОЕ и ЗЕЛЕНОЕ



Арбуз. 1996. Холст, масло

Знакомясь с художником, его мастерской и работами — написанными уже давно и стоящими почти всегда на полу, «лицом» к стене, или вовсе новыми, еще на подрамнике, источающими свежий запах краски и новизны, — что составляет наше зрительское впечатление? Каким образом мы бываем вовлечены в игру красок на холсте, спровоцированную фантазией художника, или остаемся вовсе холодны к изощренному замыслу и сложной интеллектуальной игре, затеянной живописцем? Наверное, все дело в честности с обеих сторон: понять себя — не проще, чем смотреть, а тем более «видеть» живопись. Иногда нам хочется свежего воздуха или глотка чистой воды. Иногда — громкой ритмичной музыки или стройных аккордов органа. Мы непостоянны, как сама жизнь. Но, затронув лишь одну из живых «струн» человеческих нервов, настроенную на чистый голос или ощущение радостного озноба новизны, художник уже может рассчитывать на отклик. Если художник вообще на что-то «рассчитывает».

Работы Ашота Хачатряна живут вместе с ним на одной из редких солнечных мансард Петербурга в старом Доме, вблизи по-северному близкой реки и по-южному недостижимого неба. Простор, дощатые полы с половичками и ковром, постановочный натюрморт, букет рябины и горячий запах кофе по-восточному. И все — Армения. В полуразрушенных старинных храмах, монастырях, каменных горных дорогах и пылающих красных горах...

«Сарьян — это мостик между армянской культурой и мировой, — говорит Александр, когда мы заводим разговор о великом армянском живописце. — Став этим мостиком, художник перестал быть «частью» только армянского культурного «берега»; открытия в его живописи стали шире черт национальной самобытности, которые мы все должны перерастить».

Яркие армянские работы: суматоха живописной экспрессии, звучное духоглосие южного темперамента и молодого вина в самой армянской крови и древняя культура — как сама история, почти всегда зовущая к сдержанности и аскетизму воина. Что победит?

Ясный красный цвет любим за его радостную энергию и пылкость, зеленый проявлен цветом печали — например, в вечерних деревенских пейзажах. Или болезни — в темном по цветовой гамме автопортрете с больным ухом. Две эти краски, взаимодействуя на холсте «а капелла» и не «оркестрованные» национальной пестротой всего остального многоголосья палитры, звучат у Хачатряна чище и интереснее, чем остальные. Возможно, это результат его многочисленных вариаций абстрактных работ и эксперимента именно с красным — персональная выставка художника могла бы продемонстрировать и его опыты, и явные открытия.

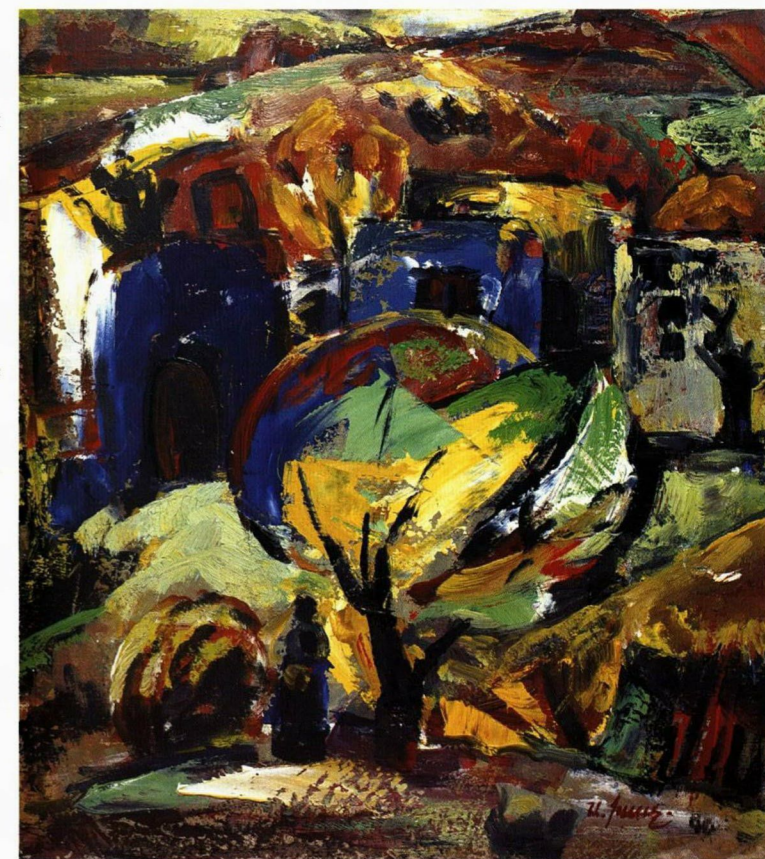
Он пишет аллегорические, полные недосказанного драматизма композиции, в которых рядом и театральность и историческая армянская символика; в его живописных портретах читается склонность художника к обобщению природы и концентрации ее смысла, сосредоточенного в одной, но доминирующей черте характера. Но натюрморты да, пожалуй, и пейзажи... В них нет философии и мудрствования, но есть поэзия и ритм. Бесхитростные и простые, они-то как раз и есть та новая — в две краски и их тысячи оттенков — попытка художника преодолеть то, что уже наработано, что стало умением и даже заслугой. В них рост и неожиданность, они бывают действительно хороши...

Между Ашотом и Арменией тысячи километров, и феномен армянского художника, утоляющего голод по солнечной родине в сыром и сумрачном Петербурге своей живописью (Агабеков, Аршакуни, Бояджан и многие другие), — это и о нем тоже. В том, как все они похожи своей яркостью и необузданностью, — их природа, их «тело», преграда и... слабость, которая не дает возвращенному уже севером духу стать «мостиком» — как Великому Сарьяну.

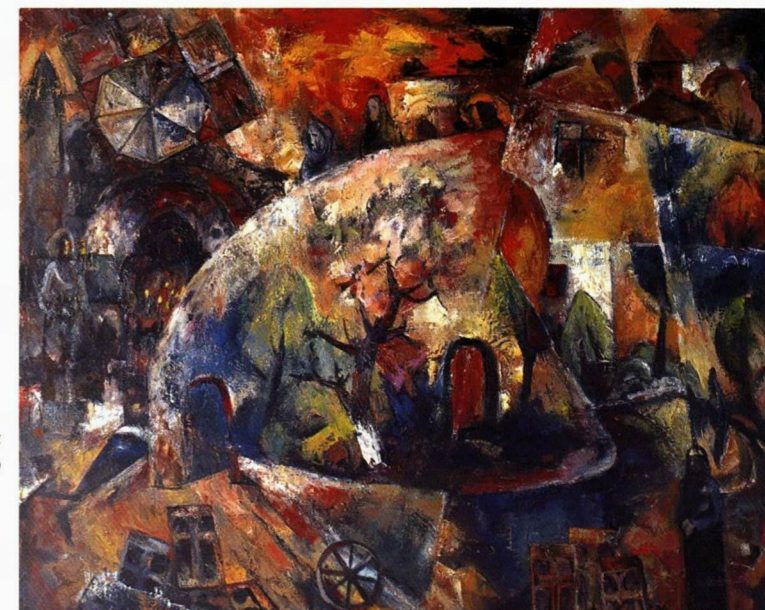
Лиза Вертин
(Идея публикации — Мария Гусарова)



Портрет скульптора Левона Лазарева. 1995. Холст, масло



Весна. Пейзаж. 1991—1992. Картон, масло



От века к веку. 1993. Холст, масло

«...золотые и красные маки надо мной тяготеют во сне...»



Я тогда еще не знала, что останусь здесь навсегда. Мы весело шагали по лугу, и иногда нам встречались чудесные маки невиданной величины с необыкновенно сильным ароматом. Страшила сказал, что если бы у него были мозги — маки, возможно, восхищались бы его больше, а Дровосек — что полюбил бы их, будь у него **обыкновенное** человеческое сердце. Трусливый Лев, радуясь наивной безбидности этих хрупких головастиков — по крайней мере они не выскакивают на тебя из-за угла, — с сожалением заметил: «В моем лесу не было таких больших и ярких цветов, и это навевает грусть». ...А потом **вдруг все** другие растения исчезли под натиском этого буйного пурпура, и перед нами предстало бесконечное маковое поле. Я шла по нему, ведомая сладковатым усыпляющим ароматом, с одной мечтой: упасть в это бархатное великолепие и спать, спать, спать, спать... Но друзья **не дремали**: они твердо намеревались до ночи отыскать дорогу, мощенную желтым кирпичом и ведущую в Изумрудный город. Я же больше не могла ступить ни шагу — закрыла глаза и опустилась среди маков. Последнее, что я услышала, это были слова Льва: «Если Элли останется здесь — она будет спать, пока не **умрет**: аромат этих цветов смертелен...»

Мы были такие маленькие... Мы еще не знали

что **никакой** самый Изумрудный город не сравнится с необозримым колышущимся странным завораживающим коварным маковым полем

что **путь** важнее **цели** (путь — шествие)

что я **действительно** останусь здесь — на вечном маковом ковре

что это не провал во **тьму** — а Сон... Мак... Миг...

Царство мимолетных Состояний. Тревог. Восторгов. Страхов.

Моя душа притаилась среди маков.

Они были такие разные. Маленькие одноплевики — тоненький стебелек, тоньше крыла бабочки лепестки, краткая жизнь. Но откуда... откуда этот безумный, бунтующий на пределе своей силы алый цвет — будто вспыхнувшее сердечко? **Начало?** Когда я впервые коснулась губами макового лепестка — пространство вокруг меня потемнело, стало фиолетово-синим, бездонным и сладким, как сама жизнь. И только один-единственный огромный мак неистово полыхал багрово-крово-красным огнем, а меня мучило приближение сладчайшей боли, и не было желаний, кроме одного — коснуться самоим своим сердцем сердцевины этого загадочного цветка.

А потом наступил вечер. И тишина. И покой. Пронизанные живым вечерним светом, надо мной колыхались высокие белые маки — словно сложенные крылья маленьких ангелов. Я закрыла глаза: хотелось удержать в памяти багровый цвет. И тут кто-то нездешний из ниоткуда ровно и бесстрастно произнес у самого моего изголовья: «*Разгораются тайные знаки на глухой непробудной стене/ золотые и красные маки надо мной тяготеют во сне...*»

Куда-то улетели белые маки. Появились золотистые и припорошенные серебряной пылью — они прекрасны, но среди них холодно и одиноко. Я снова пошла по бесконечному полю навстречу темнеющему кобальтовому горизонту, а маковый яд черных, темно-фиолетовых, с синим отливом цветов ложился мне под ноги — оставляя свой след на моих хрустальных башмачках.

Берегись и ты, милый Лев. Неправда, что эти милые и безбидные создания никогда не выскакивают из-за угла — как саблезубые тигры. Ты видел кровь макового поля? Ты разговаривал с этими страшными черными маками, как разговаривала с ними я? Надо бежать, бежать... Но я — осталась.

Меня разбудил резкий неприятный звук. Художник рубанком соскабливал с холста розовые и оранжевые маки. Он был недоволен их ароматом, ему что-то не нравилось, что-то было явно не так. И он намеревался еще как следует поработать. Художника звали Лев.

Ильмира Степанова



Картины художника Льва Богомольца из серии «Маки»

Лев Константинович Богомолец родился в 1911 году в Сибири, в городе Бишкеке. Закончил Новосибирский зоотехнический институт, работал зоотехником. В 1936 году поступил в Ленинградскую академию художеств, где его учителем стал художник Михаил Васильевич Пестерев. Богомолец закончил



Академию художеств в 1946 году. С 1941 года — член Союза художников. Его работы находятся в Русском музее, Музее Арктики и Антарктики, в Художественном музее города Львова и в картинной галерее им. Айвазовского в Феодосии, в музеях Мурманска и Петрозаводска. Кроме того, в галереях и частных коллекциях США, Израиля, Франции, Финляндии, Германии, Швеции, Швейцарии, Японии, Югославии.



Фарфоровая оттепель



Начать почему — хочется лирически и задушевно. Может быть, оттого, что будущее русского фарфора — это его прошлое, а нераскрашенный пахомовский Филиппок, с сумочкой через плечо идущий в школу, — мой ровесник. Я родился в 1954 году, и Алексей Пахомов сделал первый вариант «Филиппка» для ЛФЗ в 1954 году. Ясно, что к символам собственного детства отношение должно быть трепетным.

Вероятно, срабатывает зрительная память. Память на что? А как раз на визуальный образ «фарфоровой оттепели», внедрявшийся мелкой фарфоровой пластикой, окружавшей и дома, и в любом посудном, хозяйственном или кондитерском магазине. Скульптурки лентой приматывали к сладким изделиям, они шли в подарочном наборе — теперь подозреваю, что просто в нагрузку. Одним из самых знаменитых украшений кондитерских коробок был «Конь» (1956) И. Ефимова — белый, с золотой гривой (роспись Л. Блак). Или какая-нибудь балерина... Конфеты съедались, фарфор оставался стоять на туалетном столике классическим примером «мещанства» и «пошлости», с которыми уже в конце 1950-х годов развернулась идейная борьба. «Идейные» доказывали, что это не красота, а всего лишь ширпотреб, пошлость, китч, сходный с рыночными ковриками, на которых дебелие голые тетки розового цвета плыли по кругу на лебедях; «красивость», которую как можно ско-



рее надо выбросить на помойку вместе с фикусами и олеандрами, пока окончательно не испортился вкус!

«Тоталитарная» по своей типовой тематике мелкая фарфоровая пластика, доминировавшая в 1930-е годы, после войны практически исчезла. Гигантскими тиражами фарфоровые заводы начали «гнать» балеринок, детишек, зверюшек... Взамен «Рабфаковцев»², «Папанинцев»³ и «Часовых»⁴ бесконечным потоком пошли какие-то ненагруженные идеологическими заданиями фигурки, миленькие, трогательные, забавные, но абсолютно безыдейные. Конечно, и в 1920 — 1930-е годы фарфор знал не одни только «политические сюжеты». Были гениальные фарфоровые «ню» Александра Матвеева, были работы Сергея Чехонина; и у той же Н. Данько были «Плясунья» (1930) и «Гармонист» (1930). Но все это оставалось феноменами единичными, «внесистемными». Скажем, произведения Таисии Кучкиной [«Швея» (1937), «Девочка с кошкой» (1937), «Девочка с котенком и собакой» (1937), «Материнство» (1937), «Девочка, кормящая кур» (1938), «Девочка с кроликами» (1938), «Женщина с зеркалом» (1938), «Женщина с коляской» (1939)] либо не имели тиража, либо сам тираж был небольшим и не имел, так сказать, социального звучания, не стал явлением массовой культуры. «Камерным», «частным» сюжетам идеологические власти просто не позволяли иметь успех и делаться общедоступными как газета.

А после войны фарфоровому масскульту почему-то возникнуть разрешили, причем именно как «частному» по своей основной теме. Сталинская система словно дала сбой, словно пожалела и допустила послабление, учтя, что пострадавшим людям после всех катаклизмов и безытийности остро захотелось домашнего уюта и семейного покоя. Символом уюта и покоя как раз и стали фарфоровые вещицы, милые безделушки, смыслом которых было противостояние идеологии и любым «социальным» коннотациям включая «практическую пользу».

Художественные традиции были собственными — прежде всего речь идет о творчестве А. Матвеева и его учеников, в частности о Н. Кольцове и

Т. Кучкиной. Наиболее чуткие художники и до войны ощущали, что «интимизация» фарфоровой скульптуры назрела. Характерный пример — «Юная балерина» (1939) А. Ф. Пахомова, моделью для которой послужила ученица Вагановского училища Таточка Пилецкая (впоследствии ставшая известной киноактрисой).

В фарфоровой пластике конца 1940-х — 1950-х годов первым делом стоит отметить стремление ограничить число воспроизводимых деталей минимально необходимым набором, тягу к обобщению, к отказу от конкретности и индивидуализации. «Маниловы» (1953) И. Воробьева выполнены именно в этом духе: отсутствуют подробности, нет привязки к тексту Гоголя. Это не иллюстрация к поэме, не «Агин в фарфоре», а «мещанское семейство» вообще, абстрактная иллюстрация «мещанского счастья» — сюжет, доступный даже тем, кто не знает поэмы Гоголя и не по-



мнит ничего об образе Манилова и о ее супруге, которая почти всунула Чичикову в рот свою пухлую руку. Тем более в фарфоре нет иронии — наоборот, это воплощение мечты об уюте и вечной взаимной любви, своего рода «анти-Гоголь».

Примерно то же самое можно заметить, если сопоставить балерин С. Велиховой с «Юной балериной» А. Ф. Пахомова. Образцом для Пахомова явно была обычная скульптура (отсюда и натурщица); фигурки Велиховой гораздо менее жизнелюбодны, более «кукольны», условны. И дело тут не в различном уровне мастерства. Велихова точно воспроизводила основные стилистические приметы советского «масскультовского» фарфора послевоенного времени. Главное — программный отказ от установок на выявление индивидуальности (как собственной, авторской, так и изображаемого объекта) и опора на расхожее представление о том, как соответствующий образ должен выглядеть. Скульптор создает не подобие живого (тем паче — конкретного) человека, а фарфоровый эквивалент довольно слащавой «куколки». Движение к ней иллюстрируют два варианта пахомовского «Филиппка»: первый вариант, который массовым закономерно не стал, близок к классической скульптуре обилием деталей, подробно проработанных складок на одежде, воспроизведенной холщовой сумкой на боку — деталью нетривиальной и «этнографической»; второй, раскрашенный, гораздо тривиальнее и

менее детален. «Психология» не нужна, нужна нарядность, праздничность. Я бы даже сказал, что Пахомов не очень понимал, что такое советский массовый фарфор с его специальным типом условности. Пахомов стремился сделать маленькую реалистическую скульптуру⁵.

Но одна из главных черт «фарфоровой оттепели» в том и заключена, что создавались достаточно условные *маленькие куколки*, которые больше похожи на те объекты, с которыми играет ребенок, нежели на серьезные скульптурные произведения. Установка, как я понимаю, была такой: превратить зрителя в ребенка, если не инфантилизировать его, то хотя бы разбудить в нем что-то «детское», иллюзорно вернуть ему детство. Именно с этой целью, как мне представляется, была создана большая серия «Дошкольники» (1950) Г. Столбовой. Приводимые здесь иллюстрации работ Столбовой из этой серии интересны еще и

тем, что две из них — «Мальчик с собакой» и «Лыжница» — воспроизводят (хотя и в существенно переработанном виде) распространенные сюжеты идеологизированной скульптуры 1930-х годов: «Лыжница» проецируется на военно-спортивную мифологию ГТО⁶, а юный собаковод в пилотке с красной звездочкой сразу отсылает к бесчисленному «Пограничникам с собакой», которые лепил каждый третий советский скульптор⁷.

Но у Столбовой оба сюжета перекодированы, всякая напряженная идеологичность снята, все необратимо стало детским, игровым, забавным, милым. Пренная символика кардинально переродилась по смыслу. Это же касается, скажем, работ «Юный садовод» и «Девочка с цыплятами» (работы Г. Столбовой и С. Велиховой, худ. Е. Лупанова): взамен «И. Сталина с детьми»⁸ и «Женской фигуры с гусями»⁹ мы видим детский, «игрушечный» вариант тех же сюжетов. «Юный вратарь» И. Венковой и С. Велиховой уже не готовится к бою, уже не представляет, что позади него проходит пограничная полоса. Забавный мальчуган зафиксирован в той позе, которую так любили фотографы в конце 1950-х — начале 1960-х годов. То же самое относится, скажем, к «Физкультурнице» (после 1955-го) Ефима Гиндельмана: спорт как метафора подготовки к войне остался в прошлом, в войну играют дети, и это именно игра. Никаких психологических ресурсов для новой готовности к обороне и/или

войне у советских людей уже нет. Они устали, им хочется символики несерьезного.

Иными словами, «фарфоровая оттепель» манифестирует концепцию игрового, несерьезного, инфантильного мира, которая присутствовала в советском «коллективном бессознательном» в послевоенное время (конец 1940-х — начало 1960-х годов). Без этого феномен массового фарфора вообще бы не сложился, несмотря на любые ухищрения властей. Глубоко личные чувства переводились на язык формул, внутренним переживаниям было дано соответствие на условном языке визуальных символов. Кто-то понимал, что не стоит этим переживаниям давать заставляться внутри. Нужны были зримые знаки счастья, и именно сказку о счастье и домашнем уюте и покое и сочиняли по заданию властей мастера фарфоровых дел¹⁰. Эта сказка о счастье коренным образом отличалась по стилю от суро-

вой довоенной, хотя тоже возникла в недрах сталинской культуры.

Например, совершенно закономерно в эту сказку проник «маленький Ленин» — очень миленький Володя Ульянов 4 или 5 лет, вылепленный С. Велиховой. Закономерность тут в том, что скульптурка сама была иллюстрацией милой сказки — книги Анны Ильиничны Ульяновой «Детские и школьные годы Ильича» (сразу обращает на себя внимание несуразное именование ребенка по отчеству), в которой глава вторая начиналась сусальным описанием: «*Читать Володя выучился у матери лет пяти. И он и сестра Оля очень полюбили чтение и охотно читали детские книги и журналы, которые в изобилии получал наш отец. Стали они скоро читать и рассказы из русской истории...*»¹¹.

Создалась довольно своеобразная ситуация: властям требовалась некая имитация уюта и отретушированной, отлакированной, тщательно отфильтрованной действительности. Люди же нуждались в этой символике, поскольку устали от идеологии, от ее агрессии. Нужна была эмоциональная разрядка. Фарфор в результате понимался по-разному «наверху» и «внизу».

Фарфоровая сказка, писать которую начали еще при Сталине, в 1960-е показалась нелепой и невыносимо слащавой. Возникла иная эстетика, которая слоников, пай-девочек и мальчиков с мячиками посчитала пошлостью и мещанством.

Экслибрис

большое искусство / малых форм



В августе 1998 года труднопроизносимое латинское словосочетание «ex libris» («из книг») зазвучало в нашем городе так громко и часто, как никогда раньше. Санкт-Петербург на правах хозяина принимал участников и гостей XXVII Международного конгресса экслибриса. Впервые проходивший в России, съезд любителей книжных знаков превратился в грандиозное мероприятие: конгресс собрал около 200 участников из многих стран мира, став мощным координатором сразу нескольких выставок — в Центральном выставочном зале «Манеж», Государственном Эрмитаже, Российской национальной библиотеке, Научной библиотеке Академии художеств, Музее-заповеднике «Петергоф», Доме ученых.

Первый из двадцати шести съездов экслибрисистов, проведенных ранее в 17 странах Европы, состоялся в 1953 году в немецком городе Куфштейн. Затем в 1966 году была организована F.I.S.A.E., и все дальнейшие конгрессы проводились под ее руководством. Местом их проведения становились как небольшие, малоизвестные города, так и многие европейские столицы — Амстердам (1957), Барселона (1958), Вена (1960), Париж (1962), Будапешт (1970), Хельсинки (1972), Лиссабон (1976), Милан (1994). Наконец, в 1996 году в чешском городе Хрудим Россия выиграла право проведения XXVII конгресса экслибриса, и именно Санкт-Петербург в преддверии празднования его 300-летия был удостоен этой чести. Такой выбор вполне оправдан, ибо русский, и в частности петербургский, книжный знак давно пользуется признанием в мировых художественных и коллекционерских кругах.

Что же такое экслибрис? Один из крупнейших русских исследователей этого вида графики, С. Ивенский дает экслибрису следующее определение: «Экслибрис (книжный знак) — это особая композиция, прикладная по назначению, которая либо текстом, либо символическим изображением без текста, либо текстом и изображением вместе указывает на принадлежность книги. Текст определяет принадлежность книги непосредственно; изображение же может быть и ассоциативным, и просто декоративным» (С. Г. Ивенский. Книжный знак. История, теория, практика художественного развития. М., 1980. С. 12).

За долгие годы своего развития экслибрис принимал такие разнообразие и причудливые формы, что, пожалуй, единственной дошедшей до нас неизменной его характеристикой остается привязанность к конкретному владельцу. Однако к владельцу именно знака, а не книги и не библиотеки, поскольку большинство экслибрисов в настоящее время потеряло свое первоначальное предназначение — находиться вместе с книгой и указывать на ее принадлежность: они чаще хранятся в коллекционерских папках, а то и висят в рамках на стенах (владелец при этом вполне может вовсе не быть библиофилом и вообще не иметь библиотеки, так что надпись «из книг» в таких случаях выглядит, мягко говоря, нелепым анахронизмом).

В пору же возникновения экслибриса, которой считается эпоха Возрождения, его утилитарная функция была основной. Личные библиотеки — редкое явление в то время — были объектом особой гордости их обладателей и ценились чрезвычайно высоко. Поэтому почти одновременно с печатными книгами появляются специальные указатели их принадлежности, служащие, с одной стороны, адресом книги и гарантом ее безопасности, а с другой — привносящие в облик издания дополнительные декоративные элементы. По способам использования в книгах они подразделяются на несколько типов. Это суперэкслибрис — тиснение (часто золотое) герба или монограммы владельца на переплете книги; штемпелевой экслибрис, ставившийся в разных местах издания — на форзаце, титуле или даже первой странице; шрифтовой — гравированный или типографский ярлык в декоративной рамке; наконец, гербовое, сюжетное или любое другое изображение с книговладельческим текстом, наклеенное на форзац книги. Все названные типы книжных знаков были наилучшим образом представлены на эрмитажной выставке, приуроченной к открытию конгресса и названной «Экслибрисы на книгах библиотеки Эрмитажа». Выставка продемонстрировала классические образцы экслибриса как графической миниатюры или декоративной надписи, «живущей» вместе с книгой и характеризующей положение, личность и интересы ее владельца. Здесь одинаково интересны были как великолепные издания из императорских библиотек, так и органично украшавшие их книжные знаки именитых владельцев — представителей главных царствующих домов Европы.

Традиционно считается, что первый художественный экслибрис был создан в Германии около 1480 года. Это гравированное на дереве изображение забавного ежика, выполненное неизвестным мастером для некоего Ганса Иглера. В России же приблизительно в то же время на одной из рукописных книг Соловецкого монастыря появился рисунок в декоративно-шрифтовой форме, сообщающий о принадлежности этой книги священноиноку Досифею, основателю монастырской библиотеки. Этим фактом история русского книжного знака XV—XVII веков и ограничивается вплоть до петровского времени, тогда как в Германии искусство экслибриса привлекает к себе внимание не просто видных — лучших художников немецкого Возрождения. В этой области оставили свой след Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший, Ганс Гольбейн Младший и другие знаменитые мастера. Гравированные имиксилографические экслибрисы — это, как правило, достаточно крупные геральдические композиции, насыщенные аллегориями и символами.

В своем последующем развитии европейский книжный знак существенно расширил диапазон художественных форм, техник и сюжетов. Уменьшились размеры знаков, гербовый экслибрис все чаще уступал место ассоциативному,ксилографию сменил более мобильный офорт. Затем наступил упадок: безудержный рост количества личных библиотек и изменение социального статуса их владельцев привели к упрощению художественного экслибриса, вытеснению его шрифтовыми решениями или монограммами. Гербовые и сюжетные экслибрисы ко второй половине XIX века уже владели весьма жалкое существование, став достоянием анонимных ремесленников, пока расцвет изобразительного искусства в период модерна не вдохнул в искусство книжного знака новую жизнь.

Именно с этого времени об экслибрисе уже можно говорить как о полноправной отрасли графики. В России, где экслибрис с некоторым опозданием прошел

тот же путь развития, что и в Западной Европе, его подъем был обусловлен главным образом бурной деятельностью художников «Мира искусства», с которыми и теперь закономерно связывают возрождение русской графики. Вслед за своими иностранными кумирами конца XIX века — О. Бердсли, Т. Гейне, Ф. Ропсом, А. Галлен-Каллела — мирискусники обращаются к экслибрису для решения в малых формах сложных композиционных и декоративных задач. И. Билибин, А. Бенуа, К. Сомов, М. Добужинский, Б. Кустодиев, А. Остроумова-Лебедева, Е. Лансер, Г. Нарбут, С. Чехонин, Д. Митрохин, Е. Кругликова — кажется, ни один крупный мастер начала века не обошел экслибрис стороной, оставив подлинные шедевры миниатюрной графики. Одна из выставок XXVII конгресса, носившая название «Серебряный век русского экслибриса» (ЦВЗ «Манеж»), представила как широко известные, так и практически не публиковавшиеся произведения этих и многих других художников. За редким исключением, техника, предпочитаемая ими для тиражирования экслибриса, — это цинкографические клише с первых рисунков.

Перешагнув через Октябрьский переворот в новую эпоху, искусство русского экслибриса невиданно мощно расцвело в двадцатые годы. Коллекционерский бум послереволюционного десятилетия породил экслибрисные и библиофильские общества, крупнейшими из которых стали Ленинградское общество экслибрисистов (ЛОЭ) и московское Российское общество друзей книги (РОДК). Проводимая обществами выставочная и научно-исследовательская деятельность в области книжного знака привела в умножившиеся ряды графиков-экслибрисистов лучших советскихксилографов, вслед за А. Остроумовой-Лебедевой и И. Павловым доказавших, что торцовая гравюра на дереве способна предоставить наибольшие возможности для выявления книжной специфики экслибриса, сочетания оригинальной гравюрной техники и большого тиража. В Ленинградексилографические экслибрисы создавали П. Шиллинговский, С. Юдовин, Н. Бриммер, Н. Фандерфлит, С. Мочалов, Л. Хижинский. Однако нужно отметить, что на сей раз пальма первенства оказалась у московских гравюров. Именно в столице в 1920-х годах сложилась сильнейшая школаксилографии, почти все представители которой в той или иной степени обращались к прикладной графике. Книжные знаки В. Фаворского, А. Кравченко, Г. Ечевистова, Н. Купреянова, Н. Пискарева, А. Суворова, А. Радищева и др. стали классическими образцами технической виртуозности и сюжетной выразительности. Именно с тех порксилографический экслибрис традиционно является прерогативой московской графики, где после затишья в его развитии в 1930—1950-е годы появились эффектные миниатюры А. Калашникова, Г. Кравцова, Н. Калиты, А. Сапожникова, М. Верхоланцева.

В северной же столице в последние десятилетияксилография используется в книжном знаке нечасто, зато широко и успешно применяются все виды гравюры на металле и литография. Это наглядно подтвердила одна из крупных выставок в Манеже, «Современный петербургский экслибрис», на которой было представлено творчество практически всех наших графиков — как уже маститых и прославленных, так и начинающих. Выставка не потерялась даже рядом с масштабной экспозицией «Мировой экслибрис, 1996—1998», объединившей лучшие графические силы мира.

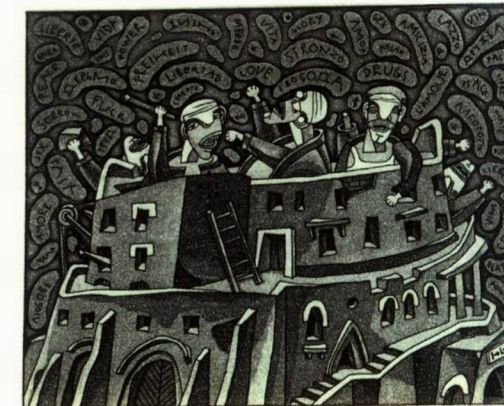
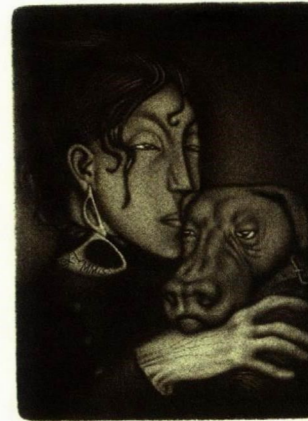
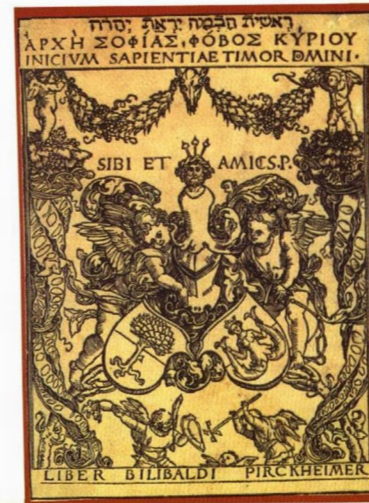
Кого же объединяет петербургский экслибрис? Заслуженный интерес в мире вызывают книжные знаки Юрия Люкшина, выполненные в технике цветного офорта с акватинтой, которая создает незабываемый живописный эффект. Офорты Владимира Верещагина, Юрия Штапакова, Михаила Гавричкова объединяет попытка иронически-озорной трактовки как сказочно-мифологических, так и современных сюжетов. Призер уже нескольких международных конкурсов экслибриса Юрий Боровицкий, работающий в сложной и очень редкой ныне технике «меццо-тинто», продолжает удивлять зрителя нестандартностью композиционных решений. Мастер литографической миниатюры Валерий Мишин создает в своих знаках особый загадочный мир, наполненный строгим ритмом и пластической четкостью.

И все-таки существует определенная категория графиков, о которых нужно сказать особые слова. Это женщины-художницы, плодотворно работающие в области книжного знака. Украшением выставки стали виртуозные офортные экслибрисы Елены Новиковой, тонкие, очень «женственные» работы Елены Киселевой, декоративно-нарядные знаки Нины Казимовой, поэтические миниатюрные литографии Аллы Джигирей и Татьяны Козьминой.

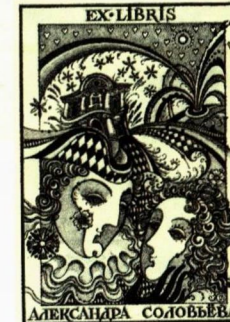
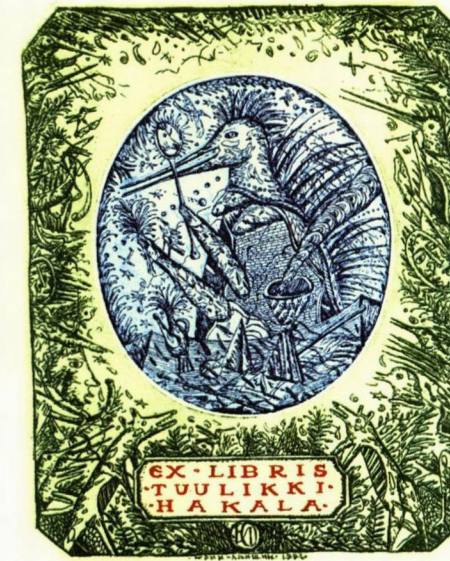
23 августа в Манеже была открыта еще одна выставка — «Pro Memoria» — посвященная памяти двух мастеров экслибриса, недавно ушедших из жизни: петербуржца Александра Колокольцева и москвича Германа Ратнера. Экслибрисы Колокольцева — ювелирно выполненные офортные композиции с тончайшей прорисовкой деталей и тщательной светотеневой моделировкой. Линогравюры Ратнера, созданные в манере «сурового стиля» 1960-х, — это сочетание крупных черно-белых объемов, ориентирующееся на традицииксилографии школы Фаворского. На выставке были показаны практически все книжные знаки этих мастеров.

В дни работы конгресса состоялось открытие еще целого ряда интересных выставок. Российская национальная библиотека порадовала экспозицией «Редкий русский книжный знак (из коллекции В. Савонько)», выставив лучшие экслибрисы, собранные в 1910—1930-х годах бессменным председателем Ленинградского общества экслибрисистов. Научная библиотека Академии художеств представила богатую коллекцию А. Фелькерзама, одного из ведущих русских мастеров экслибриса рубежа XIX—XX веков. В петергофском Большом дворце открылась выставка «Русский геральдический книжный знак», на которой главное место занимали экслибрисы представителей династии Романовых и известнейших дворянских родов России. Таким образом, гости конгресса могли в полной мере ознакомиться с историей развития русского книжного знака — от гравюры начала XVIII века до новейших достижений.

Александр Соловьев



EXLIBRIS ВЪ НАМИНА
ХЪ ДОДЪ



Альбрехт Дюрер. 1500. Офорт
Елена Новикова. 1996. Офорт
Владимир Верещагин. 1993. Офорт

Юрий Боровицкий. 1994. Черная манера
Юрий Люкшин. 1995. Офорт, акватинта
Михаил Гавричков. 1995. Офорт

Юрий Штапаков. 1997. Офорт, акватинта
Юрий Люкшин. 1992. Офорт
Нина Казимова. 1995. Офорт, акватинта



О книге К. К. Ротикова *Другой Петербург* (Лига Плюс: СПб, 1998, 575 стр.)

Перед читателем приятных размеров томик, полный фактов, сплетен и фантазий. Все это плавно перетекает одно в другое, объединенное пером умелым и сильно мотивированным. Книга стилизована под путеводитель, но им никак не является. Скорее мы имеем дело с новой медитацией на классическую тему. Классицизм знал три единства: места, времени и действия. *Другой Петербург* их выдерживает полностью. Место описывается одно и то же, условно разделенное на кварталы. Время течет непрерывно, совершая обычные круги совсем как в жизни или в истории. Действие образцово единое, а воплощено это единство в сексуальной ориентации немалого меньшинства обитателей, в их славных трудах, многообразных днях и однообразных актах.

Чем дальше мы читаем, тем больше понимаем, что предмет наш не более и не менее, как сама природа человека. В местных условиях она проявляется так же, как в любых других. Она, известное дело, полна греха и взывает к наказанию если не богов, то читателей. А все же она такая милая, знакомая и домашняя. К тому же, как нам с очевидной заинтересованностью напоминает автор, эта часть человеческой природы столь же здорова и, не побоюсь тавтологии, натуральна, как все другие. Однажды Николаю I доложили о распространении педерасти в кадетских корпусах. Военный министр князь Чернышев устроил разнос начальнику военно-учебных заведений Ростовцеву и в гневе высказался в том смысле, что здоровье мальчиков страдает от сего порока. Ростовцев же осмелился доложить, что и он этим делом занимался в бытность свою в пажих — и ничего, здоровье устояло. Чернышев в ответ расхохотался. Жалко, нам не рассказали о реакции Императора на всеподданнейший доклад.

САНКТ-ГОМОГРАД

От автора, зачем-то скрывшегося под псевдонимом, мы узнаем десятки подобных историй. Откуда они взяты, кто их ему рассказал? Ссылки на источники в этой книжке, набитой парными комбинациями известных и неизвестных фамилий, напрочь отсутствуют. Иногда автор невзначай, но довольно злобно проходит по адресу профессиональных пушкинистов, кузинистов и прочих славистов: не так уж редко, впрочем, он повторяет их ученые заключения. В этот странно большой нарратив на равных правах входит все: цитаты, в кавычках и без таковых, из мемуаров и прочих документов эпохи; сведения из устной традиции, которые имеют значение фольклора, очень немалое, и такую же достоверность, очень сомнительную; лирические реакции автора на темы музыки и архитектуры, живописи и поэзии и вообще всего, что создано питерскими гомосексуалами или теми, кто в этой склонности подозревается автором.

Помимо обширности своих познаний и подозрений неведомый Ротиков обладает вкусом и стилем, а временами восхитительным даром слова. Полнее всего этот дар реализуется тогда, когда речь идет совсем не о фактах и документах. Ну вот например:

Влюбой дуэли [...] есть нечто гомозротичное. Эти тнущиеся друг к другугуэволы, вздымание это пистолетов, нацеливание, томительная разрядка... ах! совсем не этак следовало бы разрешаться взаимному влечению.

Ах! тут к автору приходится отнестись с полным доверием. Когда же он ведет свое дело к более конкретным сюжетам — что, надо отдать ему справедливость, происходит часто, — ради столь красивого словца ему приходится и передегергивать. К примеру, он рассказывает о том, как питомцы психоаналитического детского дома, созданного в ранние годы Советской власти, под руководством своих аналитиков занимались групповой мастурбацией. Мало того что дело было не в Питере, что московские аналитики не были гомосексуальны и, наконец, что в известном мне источнике (а я подозреваю, что из моего *Эрота невозможного* сведения и взяты) всякие указания на групповой характер занятия отсутствуют. Важнее, что обвинение трехлетних детей в мастурбации было сформулировано во враждебном документе, иначе говоря — доносе. Верить на этом основании, что факт имел место, все равно что верить на основании материалов инквизиции, что ведьмы сношались с дьяволом в виде козла, или считать на основании московских процессов, что большевики травили друг друга, посылая шторы ядом.

Важнейший из источников самого Ротикова тоже выполнен в жанре доноса. Этот документ 1889 года публикуется в книге в отрывках и безо всякого уважения к тем полезным условностям, с какими делаются подобные вещи любителями архивов. Что ж, будем надеяться, до него дойдут еще неусыпные, но так часто опаздывающие заботы архивистов-профессионалов.

Насколько можно понять, в анонимке перечисляются 70 заметных в обществе человек с поименными характеристиками того, «кто, как и чем любил заниматься»: кто с солдатами, а кто с подростками; кто сзади, кто в ляжку, кто втроем, кто целиком рестораном и, так сказать, т. д. и т. п. Займемся вопросом принципиальным. Как вообще быть с доносами? Порядочный человек, и в частности порядочный чиновник, должен на них внимания не обращать. И в самом деле, этому конкретному документу хода не было дано: упомянутые в нем люди, как показывает сам Ротиков, остались служить на местах. Этот анонимный донос хранится в бумагах министра государственных имуществ, а одним из обличавшихся «теток» в нем был назван начальник отделения того же министерства, А. А. Гусев. И что же, восторгается наш автор либерализмом 1889 года, Гусев остался на месте. Не свидетельствует ли это попросту о том, что донос не выдержал проверки?

А все же документ, слов нет, интересный. Как же быть с доносами порядочному историку? Новая ревизия исторической науки их не только не избегает, но склонна придавать им обратную силу. Карло Гинзбург прославился анализом одной маленькой группы ведьмовских процессов. Он показал, что данные ведьмы действительно существовали. Они хот и не летали на шабаши, но бредили во сне в духе времени, а потом судачили между собой о своих фантазиях, образовав нечто вроде секты. Аркадий Ваксберг в недавней книге придает вполне серьезное значение материалам московских процессов. Они, по мнению историка, разоблачили действительный заговор элиты против Сталина.

Но все это требует работы несколько иного характера. Летописцу гомосексуального Петербурга

должно быть очень неудобно, когда он, цитируя эротические фантазии неведомого стукача и не имея возможности подкрепить их независимыми свидетельствами, на этом шатком основании пишет историю гомосексуального поведения как такового. Похоже, наш историк странно сочетает нетрадиционность своей темы со вполне традиционным подходом к ней. Он хочет писать историю того, что и как делали, а не того, что и как говорили и думали. Ротиков демонстративно чужд методологическим хитростям и не помнит ни Фуко, который вообще многим мог бы помочь, ни дискурсивного анализа. Очевидные сомнения наш автор игнорирует с наивностью, которая кому-то может казаться очаровательной, а кому-то неподозрительной. Мне она кажется безвредной, но старомодной и, в сравнении с доступными альтернативами, уж очень неэффективной, вроде моноколя или ночного колпака.

Но будем судить автора по законам, им самим над собой признанным. Большая часть материала, который нам сообщают, представляется мне достоверной в том смысле, что автор не высосал его из пальца (не поимите меня неправильно), но мог бы сослаться на источники, если бы захотел. Однако в обосновании этого заключения, очень доброжелательного по отношению к автору, рецензент остается беспомощен. Не повезет и тому, кто будет пытаться опровергнуть сообщаемые сведения, если таковой найдется. А жаль. Читая эту яркую, с любовью сделанную книгу, которая по прихоти автора очищена от всяких способов подкрепления его мысли, по-новому осознаешь значение ссылок, сносок и прочего надоевшего аппарата. Все это нужно не само по себе, а для продолжения разговора. А что, господа, спрошу я независимо от вашей ориентации, есть ли что в нашем деле более важное?

Читать эту книгу легко, перечитывать трудно: в ней нет именного указателя, что является дурной традицией именно питерских изданий. Мало помогает делу и подробное оглавление. Книга структурирована, как путеводитель, по городским районам и райончикам. Но в данном случае читателя куда больше интересуют персоналии. Переезд героя с квартиры на квартиру ведет к перерыву изложения; через несколько глав герой всплывает в новом районе. Понятно, что среди сотен имен питерских гомосексуалов у Ротикова есть любимые. Главным героем этой книги Михаил Кузмин. Он то и дело появляется в тексте, возникая из-за углов знакомых улиц во все новых главах и нарушая самопровозглашенный ритм прерывистого движения от одного гомосексуального квартала к другому. Как ни обидно это для нашего автора, но кузиноведение сегодня оказалось вполне продвинутой областью русских исследований, так что Ротикову мало что удается сказать совсем нового. Даже его фирменная интонация — всегда теплая, а в данном случае откровенно влюбленная — применительно к Кузмину скорее кажется заезженной. Дягилев своим сочетанием организационного размаха с личной бесталанностью как-то слишком привлекает нашего повествователя. Интереснее читать в этой книге о людях, о которых слышал, но мало что знаешь: например о Кукольнике. Братья Чайковские и обильная кучка их музыкальных и поэтических спутников предоставляют благодатный простор для медитаций. Почему-то интересуется и Чаадаев, которому наш автор, обычно стремящийся к фактам, вынужденно приписывает нечто вроде латентного гомосексуализма. Но есть и те, кого Ротиков не любит, и вовсе не из-за принятых ими способов получать наслаждение. Например, он недолюбливает Сомова, и хоть старается отдать ему должное, это не удается. Несправедливо жесток он и к Гумилеву, которого безо всяких оснований зачисляет в потенциальные активисты сталинского культурпросвета. Его столь же бесосновательное недоверие к Акимю Волинскому

вдруг перерастает в дурного вкуса филиппику против интеллигенции как таковой. Понятно, чем ему не нравятся Мережковские, но и эти странницы книги вовсе лишены проницательности. Очень не любит он и Юсупова (и хоть сочувствует Распутину, не идет здесь дальше общих мест). Вообще негативные характеристики в восторженно-гомофилический нарратив Ротикова не вписываются. Идиосинкразия нашего автора, которая помогает ему находить острый ракурс на множество интересных фигур, подводит его, когда проблематика уж совсем не имеет отношения к сексуальной ориентации. А ведь бывает, право, и такое.

Ротиков начал заполнять нишу, в которую уляжется еще не один десяток таких кирличей. Русская традиция бедна трудами, имеющими отношение к философии, психологии, истории гомосексуализма. В академической науке абсолютным исключением является жизненный труд Игоря Кона, суммированный в его последней книге *Лунный свет на заре*. Единственным содержательным опусом в отечественной классике является книга Розанова *Люди лунного света*, давшая крайне враждебный, к тому же тенденциозно расширительный анализ явления. Сегодня тема вновь приобретает актуальность, но все еще трактуется в неаккуратном розановском ключе. Борис Парамонов в недавних эссе решил объяснить ключевую загадку отечественной истории — саму русскую революцию — латентным гомосексуализмом ее вдохновителей. На это или на что другое Ротиков отвечает так: «Гомосексуальность, как правило, лояльны к любому строю и совершенно не склонны лезть против рождна». Что касается Розанова, так «о реальном практическом гомосексуализме автор не имел ни малейшего представления, но видел в этом свойстве некую интеллектуальную перверсию». Что ж, практический опыт имеет значение во всяком деле. Важнее, как мне кажется, тельный интерес к предмету изучения. А он может расти как из опыта, так и из его отсутствия.

Все же вернемся к теории, а точнее — к истории. Среди российских геев были кто угодно — консерваторы и радикалы, эстеты и политики, развратники и однолюбы. Вспомним самых известных: Виглельм и Мещерский, Чайковский и Дягилев, Кузмин и Чичерин... Были великие князья, темные баншички, несчастные поэты, счастливые горбуны, юные кавалергарды, стареющие проститутки и вообще кто угодно по темпераменту, профессии, таланту и политическим взглядам. Гомозотризм есть биологическая особенность, о которой мы знаем очень мало, но одно ясно: корреляций между сексуальной ориентацией и прочими свойствами личности нет. Гомосексуальность бывает так же замечательно разнообразна, как гетеросексуальность. Или даже более разнообразна, потому что их меньшинство. В тихом омуте черти водятся, а в частично изолированной части человеческой популяции всякие интересные особенности чаще созревают до мыслимого предела. Вот и книжка интересная в этом узком кругу откуда ни возмись появилась; а в кругу более широком только и разговоров, что о кризисе и упадке.

Но другого Петербурга не было и нет. Выдумки о двух культурах неизменно предлагают экстремистами в своих кастовых интересах. По Ленину, две культуры, буржуазная и пролетарская, не имели между собой ничего общего. Нынешний черный расист Фаррахан говорит о двух культурах, белой и черной. Клубы знакомств могут быть разными, а культура одна. Гомосексуальный Петербург ничем не отличается от гетеросексуального, кроме единственного их отличия. Общими видами любви занимаются в одних и тех же дворцах и коммунальках. И музыку мы слушаем одну. И книги одни читаем.

Александр Эткинд



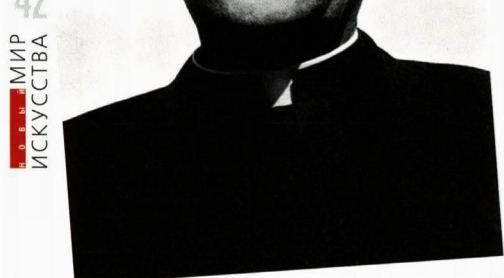
Сообщение ТАСС: «Внимание, внимание. Закрывайте окна и двери. Черная рука пролетает над первым домом.»
Истории для детей

люди в черном



НАУКА
Цветоведческая наука, преподаваемая в художественных школах, делит цвета на монохромные и хроматические. К монохромным наука относит черный и белый, к хроматическим же — все прочие. Белый цвет классифицируем наукой как цвет, объемлющий все цвета. Подтверждается этот закон простым опытом вращения цветового круга. Итак, простым опытом вращения цветового круга — а белый цвет есть полный спектр или радуга — а белый цвет есть радость. Противоположный белому — дуга есть радость. Противоположный белому — дуга есть радость. Противоположный белому — дуга есть радость. Противоположный белому — дуга есть радость. Противоположный белому — дуга есть радость.

МИФОЛОГИЯ
Первобытный человек боялся ночи. Ночью человека подстерегала опасность. Архаический страх темноты навсегда запечатлен в нашем генетическом наборе.



Древние греки, люди художественно одаренные, оформили первобытный страх в стройный ряд мифологем и развернутых метафор. Космогоническая система эллинов включала в себя подземное царство Аида, где берет свое начало христианский ад, со всеми вытекающими последствиями и страхами. Поэтическая фантазия древних населила Аид сонмом хтонических богов черного цвета. Бог смерти Танатос реял в черном плаще и на черных крыльях. Трехголовая богиня колдовства Геката (судя по всему, родственница многоголовой индуистской богини смерти Кали) в безлунные ночи выгуливала на перекрестках дорог черных стигийских псов — предков черного пуделя, явившегося Фаусту.

Под черными парусами скорби повез Тесей на съедение Минотавру группу афинской молодежи. Следовательно, для греков, как и для нас, черный цвет обозначал смерть, колдовство, скорбь. Или, говоря современным языком, деструктивность, иррационализм и депрессию.

ПРЕАМБУЛА
Поскольку мы быстро и подробно завершили обзор науки и мифологии, перейдем к интересующей нас теме: кто одет в черное и с какой целью? А priori выдвинем следующие идеи:
Герметизм — то есть замкнутость, отдельность, символически обозначает группу или индивидуума всему остальному миру.
Эзотеризм — владение знаниями и тайнами, неизвестными толпе непосвященных — профанов.
Герметизм и эзотеризм — взаимосвязанные явления. Их объединяет стремление к власти.
Аскеза — самоограничение.
Агрессия — влечение к смерти (см. З. Фрейд «Введение в психоанализ»).

Скорбь и декаданс — которые следует понимать как депрессивные душевные состояния. Выдвинем еще одно важное положение: человек в черном не всегда герметик, эзотерик, мистик, аскет, депрессивный, агрессивный. Он — человек играющий. Homo ludens, преодолевающий страхи в игре.
А теперь я буду приводить примеры, доказывающие или иллюстрирующие все без исключения положения и связь их с наукой и мифологией.

ПАССАЖ 1. ГЕРМЕТИЗМ
Отделенность элитарной социальной группы первыми в Европе догадались обозначить черным цветом одеяний испанские аристократы, одолеваяемые гордыней и мистицизмом локальной версии католичества. Испанские гранды, чьи высокомерие и надменность вошли в пословицу, подчеркивали эффектным контрастом не только белизну кожи и, стало быть, чистоту породы, не спороченную примесь мавританской крови, но также и христианскую аскезу, являясь католиками больше, чем папа римский. Отметим отчетливую агрессивность испанской знати, выраженную в войнах, захвате территорий, крещении индейцев, а также в перманентной борьбе за истинную веру посредством образования института инквизиции.

В этом смысле весьма похожи на испанцев мистики III Рейха, грубо извратившие немецкий романтизм. Иррациональное и садистическое стремление



к чистоте германской расы и мировому владычеству (Германия превыше всего), приведшие к мировому конфликту, доблестные швабы выражали черным военным костюмом и тотальным использованием черного цвета в символике.
В смягченной, ослабленной, подчас игровой форме те же качества, агрессию и конфликтное противостояние с внешним миром, обозначают черным цветом одежды современные социальные группы: анархисты, байкеры, «люди ночи» — апологеты



наркотической музыкальной субкультуры, лимонницы, коммун-патриоты и просто подростки. Причем все они сплошь считают себя эзотериками, знающими истину, неизвестную непосвященной толпе.

ПАССАЖ 2. ЭЗОТЕРИЗМ
Эзотеризм связан с мистикой, колдовством и служением культуре. Тайные знания дают эзотерикам власть и гордое самоудовлетворение. Служители разных и часто враждующих культов предпочитают черные одеяния.
Жрецы науки — профессора университетов и жрецы закона — судьи традиционно носят черные мантии. Они служители культа Знаний и культа Государственности.
Христианские священнослужители, собственно, тоже жрецы, носят черные сутаны и рясы.

В такие же черные одежды одеты и сатанисты, служащие черную мессу, что лишний раз иллюстрирует амбивалентность человеческого сознания. Ученый, алхимик, каббалист, доктор Фауст, волею Гете наряженный в черное платье, обладал знанием, дающим власть над сатаной.
Герметизм, эзотеризм, агрессия, стремление к власти — явления близкого порядка: деструктивные, иррациональные, которые, пользуясь языком мифологических образов, следует отнести к ведомству Танатоса и Гекаты.



ПАССАЖ 3. АСКЕЗА

Символизирующий аскезу черный цвет имеет материалистическое, научное, рациональное обоснование.
Что есть аскеза? Аскеза есть самоограничение, самоуменьшение, самоотрицание, самоуничтожение, последовательное и постепенное самоистребление. Аскеза есть агрессия, направленная на себя, путь перехода из Нечто в Ничто. А что есть Ничто? Пустота, невидимость, черный цвет, дыра, как известно из цветоведения.

Поэтому монахи — смиренные схимники и праведники, отказавшиеся от мирских утех и соблазнов, умертвители собственной плоти, носят черные одежды. Такое же символическое, но не столь добровольное значение имеет паранджа. Мусульманская женщина перед лицом и по воле Аллаха — пустое место, черная дыра. И черная паранджа материализует волю Аллаха.

Идея черной дыры, открытая цветоведением, находит изящное воплощение в антиэзотеризме — дионисической идее маскарадного домино и маски Баутты. Черный камуфляж создает видимость невидимости, а подсознательный страх смерти достигает катарсической разрядки в смехе карнавального действия. Игровой сатанизм карнавала и пассивное влечение к смерти аскетов вновь напоминают нам о хтонических богах Аида.

ПАССАЖ 4. ДЕПРЕССИЯ

Со времен тесевых парусов в человеческом сознании черный цвет обозначает скорбь и горечь утраты. Черные каталки, черные одежды могильщиков и траурные одеяния выражают депрессивные душевные состояния. История знает периоды, когда умонастроения эпохи, стиль и моду определяла депрессия. Такими периодами можно назвать романтизм с его готическими ужасами, ароматами склепа, Франкенштейном и эпигонствующий декаданс с аналогичной поэтизацией тоски, демонизма и разложения. И здесь имеет место игра.

Черный плащ Байрона, пребывающего в вечном унынии, демоническом одиночестве и конфликте с прозой жизни, — символ целой эпохи и образец для подражания.

Одинокая и печальная Незнакомка, создание поэтического вымысла, в черных, упругих шелках, в шляпе с траур-

ными перьями, с тонким станом (монахиня ли, изуренная постом и покаянием? продажная ли девка? ангел ли смерти?) предстает как элегантная картинка из модного журнала.

Углубляя тему моды и несколько отвлекаясь, я хочу выдвинуть предположение. Не тот ли контраст между эротикой и аскезой, со всей однозначной ясностью воплощенный в образе Незнакомки, провоцирует мощный сексуальный импульс, впоследствии растиражированный модой на дамское черное белье?

А теперь, воспользовавшись словесным триумфом, скажу, что Танатос обернулся Эросом, и позволю себе начать разговор о главной цели затеянного исследования.

ПАССАЖ 5. HOMO LUDENS

Мы будем называть их кутюрье. Это слово звучит для русского уха загадочно и веско. Хотя и означает вполне прозаическую профессию — портной. Удивительно, но факт: многие кутюрье предпочитают черную одежду на каждый день и в звездный миг выхода к публике. Разумеется, есть исключения, но лишь подчеркивающие общее правило. Готье — носитель пиратских серег предпочитает полосатые свитеры, наш Вячеслав Зайцев заменяет при случае черный темно-синим. Тогда как Гальяно — творец великолепного карнавала в Гранд-Опера и Пако Рабанн — упорный кователь кольчуг, оба, имеющие вполне мейфистофельскую внешность, оба испанцы, обожают черный цвет.

Петербургские кутюрье — обитатели города-интерверта, чуть ли не поголовно щеголяют в черном. Причина предпочтений кроется в специфике профессии. Кутюрье — человек играющий. Эзотерик, фессий, аскет. Смысл его жизни — маскарад. Он — мистик, аскет. Смысл его жизни — маскарад. Он — эзотерик, оттого что знает Великую Тайну Одевать к Лицу. Он мастер метаморфоз, жрец культа Красоты, медиум и проводник Моды. Толпа, жаждущая чуда преображений, охотно признает его власть. Он — аскет, Господин сияющей мишуры, приводящей в восторг непосвященную публику, кутюрье романтично и гордо, как Байрон обедом, пренебрегает ею. Сказывається и профессиональная пресыщенность. Так повара часто не имеют аппетита.

Одетый в подобие черного домино кутюрье-невидимка управляет феерическим маскарадом. Он выглядит таинственно. Он мистифицирует. Он — иллюзионист, кукловод, престижджитатор, из рук которого льются послушные реки шелков, бархата, страво, перьев и всяких невероятных штук. Кутюрье — творец соблазнов, змей-искуситель, сатана. Черный цвет для его платья самый подходящий.

КОДА

Балерина, вышедшая на склоне лет на пенсию, продолжает называться балериной, хотя не танцует и давно ходит с костылем. Так и я, давно не занимаюсь дизайном одежды, по привычке называю себя модельером.

Мой любимый цвет красный, особенно в сочетании с зеленым. Хорошо, когда зеленый с металлическим отливом, как крыло жука. Если бы случилось волею судьбы мне когда-нибудь выйти на поклон, я бы вышла ни в красном, ни в зеленом, ни в черном. Я бы вышла в голубых джинсах, лучше в сильно поношенных. Можно в рваных. Во-первых, это мой стиль. Во-вторых, очень хороший цвет у джинсов. Кроткий, ангельский по сути. Цвет созидательного труда и естественной жизни на лоне природы.

Соня Азарки



Странное обаяние *ушедшего*

Не столь давняя выставка парижского художника Бориса Заборова в петербургском Манеже прошла как-то тихо и незаметно — на мой взгляд, не по масштабам этого незаурядного и к тому же очень известного мастера. Деля выставочное пространство с другой выставкой — «Диалоги», Заборов, занимая центральную часть помещения, являл разительный контраст со всем, что заполняло остальной воздух этого огромного выставочного зала. Манеж развлекался перформансом: вся эта необязательная забава с ее смехом, спонтанными речами и выкриками в сопровождении радостных хлопков открывающегося шампанского несколько теряла в масштабах своего пестрого запала на фоне тихой и какой-то удивительно сосредоточенной, слегка отгороженной от всего прочего «территории» Заборова. Каков художник — такова и атмосфера, что тут скажешь...

Нынешний свой стиль Заборов вырабатывал уже в зрелые годы и в значительной мере осознанно, если не вынужденно. Хороший иллюстратор книг на своей родине, он, оказавшись лет пятнадцать тому назад во Франции, должен был в значительной мере «встряхнуть» свой профессионализм, чтобы обрести свежие силы для совершенно новых и работ и себя.

Источник заборовского стиля виден сразу, да художник его и не скрывает: это старые, очень старые фотографии. Они утратили от времени свой первоначальный цвет — выгорели или побурели, а люди на них — то ли в красивых, то ли в уже смешных костюмах, — с отрешенной серьезностью глядящие в объектив, из живых и тепловатых персонажей превратились в бесплотные тени. Не более того.

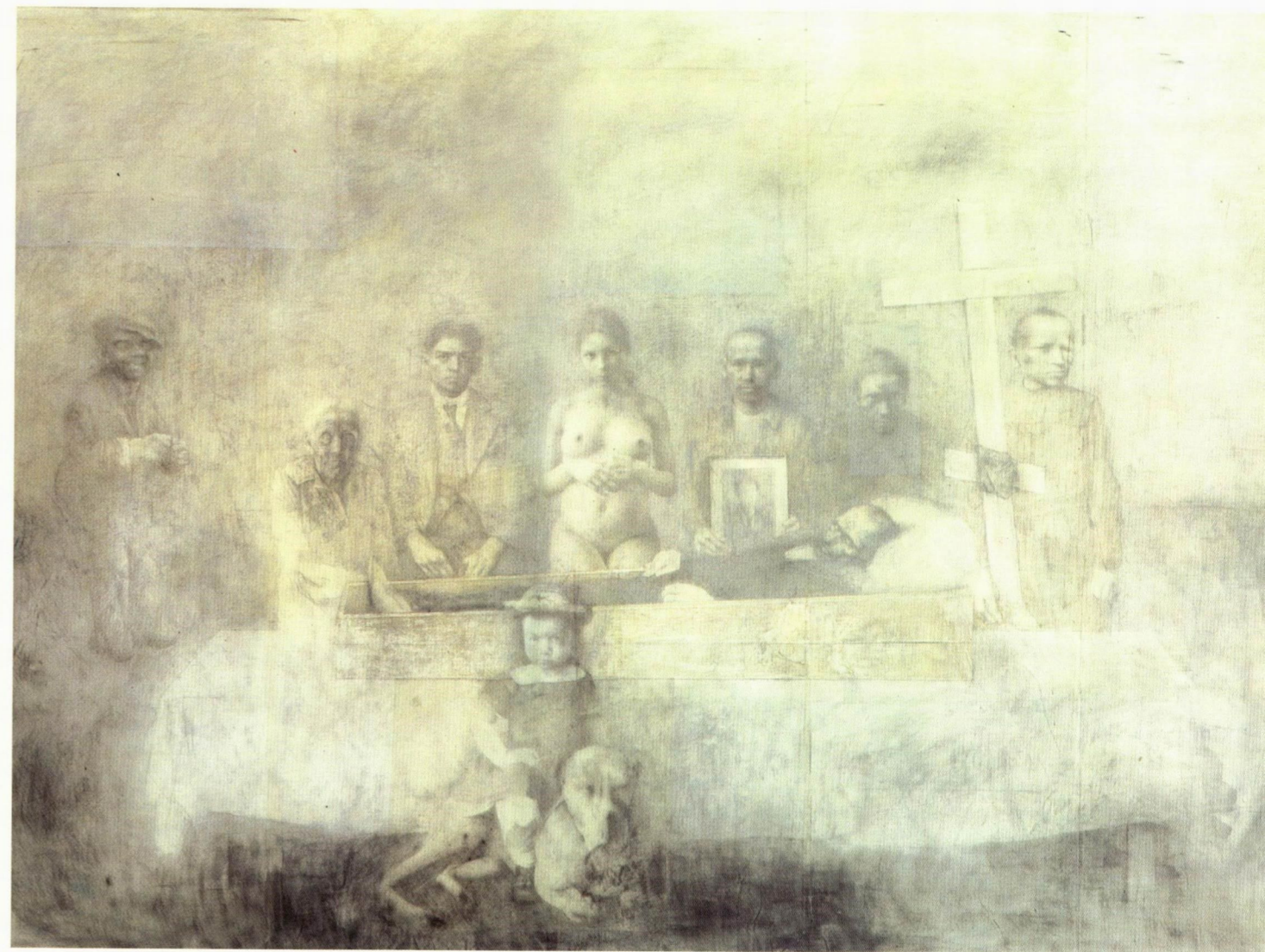
Заборов не столько имитирует фотографию, сколько подражает ей, фантазирует на ее тему. Его живопись в этих работах легка и свободна, не следует манере дотошного объектива, а создает лишь общее — обманчивое — ощущение фотографичности. Прямое подражание иногда сменяется новой игрой: возникают неожиданные сопоставления людей с предметами и одних людей — с другими: скажем, молодых обнаженных натурщиц — со старухами, что привносит в картины оттенок иронического абсурда. Таковы «Автопортрет с обнаженной и кошкой» или «Групповой портрет», представляющий собой в сущности фантастическое видение.

Персонажи Бориса Заборова некрасивы и сумрачны. Их бедная и грубая одежда ничем не напоминает об эффектной до причудливости моде начала века — обычно такой соблазнительной для художника. Глубоко провинциальные, они кажутся даже трогательными в своей неловкости и неуклюжести и являются, несмотря на свою очевидную принадлежность Франции, естественным «выходом» для ностальгии художника — его воспоминаний об оставленной родине с ее вечной российской (и белорусской тоже) провинциальностью и простодушием.

Странное обаяние старой фотографии, усиленное масштабами художественных полотен, вновь приближает атмосферу, казалось бы, безнадежно удаленной и даже навсегда утерянной фотографической реальности. Это некая «та» жизнь, а мы —



Семейный портрет с собакой. 1983. Холст, акрил



Групповой портрет



Маленький пейзаж. 1986. Холст, акрил

«тут» и можем вглядываться в нее с болезненным и сочувственным вниманием, а вот понять — уже никогда.

Эти люди и эти бесконечные постройки — бревенчатые, крытые соломой или камышом сараи, амбары, риги, клуны, гумна... — все как бы троекратно отмечено касанием смерти и тлена. Сначала старели они, оставшись лишь тенью на фотоотпечатке, затем — фотографии, обламываясь углами и крошась по краям, с болезненной сыпью поврежденной эмульсии. К этому разрушению художник добавляет свою иллюзию образной смерти: неровный, подобный грубой штукатурке грунт, рельеф которого где-то совпадает с рельефом изображения, а где-то оспаривает его; неровные хаотические царапины, нанесенные на его поверхность — от всего этого не покидает ощущение хрупкости и недолговечности, неумолимости времени... Даже цвет, возникающий кое-где, несет на себе отпечаток угасания — он бледен и топч: это скорее тень былого цвета.

«Групповой портрет» — центральная работа прошедшей выставки, соединила в себе многое, что только заявлено другими холстами мастера, с завидной последовательностью. Люди — разного пола, возраста, времени — уравнины и соединены фактом чьей-то или их собственной смерти. Предстоящая смерть для всех и вся у художника не мрачна и не отвратительна — конец облагорожен художественным артистизмом и элегией.

Цельность в самом деле сильная сторона искусства Бориса Заборова. Но и слабая. В нем неощутимы те колебания, которые обычно сопутствуют благой внутренней неуспокоенности художника. Вот почему отличные сами по себе работы, собранные вместе и в немалом количестве, производят впечатление монотонности и повторности, словно они на разные лады иллюстрируют одну и ту же мысль автора. И замкнутости — в них не угадывается перспектива дальнейшего движения, которое увело бы от продуцирования однажды так удачно найденного.

Являясь художником западным — а Борис Заборов, живший в Минске, обучавшийся в Ленинграде и Москве, именно таков, — готов к тому, чтобы его оценили: вот почему он является публике в непроницаемости своего совершенства, глубоко пряча даже от проницательного зрителя все свои колебания. Возможно, он еще совершит резкий, но тщательно просчитанный поворот в сторону чего-то совершенно нового, как это уже случилось с ним при обращении к старой фотографии. Или, может статься, сумеет изобрести какой-то технический прием, не меняющий сути, но обновляющий форму выражения — вроде того, который он уже изобрел как-то, введя в обширное живописное пространство картины графитный карандаш.

Эраст Кузнецов



145
 авторская фотография
 © Заборов Борис Леонидович, 1983, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025
 Все права защищены. Любое воспроизведение без разрешения автора является нарушением.
 В 1948 году поступил в институт искусств.
 В 1949 году переехал в Париж.
 В 1950 году начал преподавать в школе искусств.
 В 1951 году переехал в Париж.
 В 1952 году переехал в Париж.
 В 1953 году переехал в Париж.
 В 1954 году переехал в Париж.
 В 1955 году переехал в Париж.
 В 1956 году переехал в Париж.
 В 1957 году переехал в Париж.
 В 1958 году переехал в Париж.
 В 1959 году переехал в Париж.
 В 1960 году переехал в Париж.
 В 1961 году переехал в Париж.
 В 1962 году переехал в Париж.
 В 1963 году переехал в Париж.
 В 1964 году переехал в Париж.
 В 1965 году переехал в Париж.
 В 1966 году переехал в Париж.
 В 1967 году переехал в Париж.
 В 1968 году переехал в Париж.
 В 1969 году переехал в Париж.
 В 1970 году переехал в Париж.
 В 1971 году переехал в Париж.
 В 1972 году переехал в Париж.
 В 1973 году переехал в Париж.
 В 1974 году переехал в Париж.
 В 1975 году переехал в Париж.
 В 1976 году переехал в Париж.
 В 1977 году переехал в Париж.
 В 1978 году переехал в Париж.
 В 1979 году переехал в Париж.
 В 1980 году переехал в Париж.
 В 1981 году переехал в Париж.
 В 1982 году переехал в Париж.
 В 1983 году переехал в Париж.
 В 1984 году переехал в Париж.
 В 1985 году переехал в Париж.
 В 1986 году переехал в Париж.
 В 1987 году переехал в Париж.
 В 1988 году переехал в Париж.
 В 1989 году переехал в Париж.
 В 1990 году переехал в Париж.
 В 1991 году переехал в Париж.
 В 1992 году переехал в Париж.
 В 1993 году переехал в Париж.
 В 1994 году переехал в Париж.
 В 1995 году переехал в Париж.
 В 1996 году переехал в Париж.
 В 1997 году переехал в Париж.
 В 1998 году переехал в Париж.
 В 1999 году переехал в Париж.
 В 2000 году переехал в Париж.
 В 2001 году переехал в Париж.
 В 2002 году переехал в Париж.
 В 2003 году переехал в Париж.
 В 2004 году переехал в Париж.
 В 2005 году переехал в Париж.
 В 2006 году переехал в Париж.
 В 2007 году переехал в Париж.
 В 2008 году переехал в Париж.
 В 2009 году переехал в Париж.
 В 2010 году переехал в Париж.
 В 2011 году переехал в Париж.
 В 2012 году переехал в Париж.
 В 2013 году переехал в Париж.
 В 2014 году переехал в Париж.
 В 2015 году переехал в Париж.
 В 2016 году переехал в Париж.
 В 2017 году переехал в Париж.
 В 2018 году переехал в Париж.
 В 2019 году переехал в Париж.
 В 2020 году переехал в Париж.
 В 2021 году переехал в Париж.
 В 2022 году переехал в Париж.
 В 2023 году переехал в Париж.
 В 2024 году переехал в Париж.
 В 2025 году переехал в Париж.

«сумеречной зоны» к «седьмому небу»



Венера. 1995. Гипс, шелкография

Леонид Ламм покинул Советский Союз в 1982 году и является одним из представителей той плеяды русских художников, которые сформировались и созрели в последние годы сталинского режима и в периоды оттепели, гнета и застоя, последовавшие за смертью тирана. Их называли диссидентами и нонконформистами, но это определение слишком общее. Лишь немногие из них, в первую очередь Леонид Ламм, вышли потом за пределы чисто политического искусства и коснулись в своем творчестве общечеловеческих проблем — соотношения свободы и порядка, структуры и гнета, прогнозов на будущее в нашем быстро меняющемся современном мире.

Интересны собственные высказывания художника о себе и времени, его сформировавшем:

«Наше поколение художников росло и училось в трудное время. Студенческие годы пришлись на конец 40-х — начало 50-х, последние годы эпохи Сталина. То был период репрессий власти против любого отклонения от официального «соцреализма», против любого маломальского отклонения от официального понимания этого «соцреализма». Даже В. Серов и И. Левитан именовались «гнилыми интеллигентами». Казалось, время было насильственно остановлено, являя собой как бы иллюстрацию к теории о возможности его останавливаться и двигаться в различных направлениях и с различной скоростью.

Но мне где-то повезло: я начал учебу в Архитектурном институте в Москве, где проблемы формы были не последними. Да и встретил я на третьем курсе Якова Чернихова (было это в 1946 году), затравленного, забитого великого архитектора-фантаста и теоретика архитектуры 20-х — начала 30-х годов».

«...В работах 50-х годов я старался передать свою иронию к своим предшественникам-авангардистам, с фанатически-религиозным экстазом уверовавшим в счастливое коммунистическое завтра. ...Я думаю, что моя ирония в определенной степени спровоцирована самим Черниховым. Хотя он прямо в наших беседах никогда не выражал внутренних сомнений; в его архитектурных фантазиях текст всегда составлял внутреннюю оппозицию изображению и вся его работа в целом приобретала противоречивое и двойственное значение».

Размышления художника о свободе, будущем, целях жизни привели его к сознанию того, что в условиях советской действительности выразить свои творческие идеи он не сможет. Подав в 1973 году прошение о выезде, Леонид Ламм в результате ложного обвинения был арестован и три года находился в советских тюрьмах и лагерях. Освобожден он был только в 76-м.

Тюремный опыт, тяжести заключения для Ламма — это не только психологические и физические следы. Именно они побудили художника переосмыслить формальную, «художественную» сторону тоталитарного режима, его стиль, его символы и, пожалуй, его метафизику. Этим творчество Леонида Ламма отличается от творчества многих и многих художников нонконформистов, центром внимания которых оставались физические и моральные страдания человека в условиях политических репрессий.

Что же собой представляют инсталляции Леонида Ламма? Постараюсь описать некоторые из них, хотя чисто физическое их воздействие трудно поддается словесному описанию.

В 1985 году в галерее Файербэрд в городе Александрия около Вашингтона состоялась выставка работ Леонида Ламма под общим названием «Воспоминания из сумеречной зоны». Сумеречная зона — это, конечно, тюрьма и лагерь. Экспонаты на этой выставке можно было разделить на две категории — более-менее реалистические зарисовки тюрем-

ного быта (заключенные, камеры, охрана, параша и т. д.) и свободные абстракции биоаморфных и космических форм, говорящих о желании художника изобразить недоступную ему в данный момент свободу. «Кандинский назвал бы их поисками духовного спасения», — писала в обширном предисловии к каталогу выставки искусствовед Маргарита Тупицина. Но и реалистические зарисовки художника не просто сценки из тюремной жизни. Дверь камеры, лицо вертухая и даже автопортрет самого художника снабжены измерениями — от подборка до макушки столько-то миллиметров, ширина лба, скул — столько-то. Символика вполне ясна: человек в заточении измеряем, он укладывается в систему цифр, он не живая индивидуальность, а чертеж.

Диалог между мертвой геометрической формой, как бы содержащей в себе элемент ограничения и насилия, с одной стороны, и свободной фантазией и духовными поисками — с другой, развивается художником и в последующих его выставках. Такой, например, как «Седьмое небо», где безликие Адам и Ева и даже всадник из Апокалипсиса имеют алгебраические обозначения. Пустые их овалы напоминают мне «Нелицо» Райнера Марии Рильке — das Ungesicht. Человеку, писал Рильке, дано определенное количество лиц. Сносил одно, он надевает другое. Но когда изнашивается последнее, человек остается с Нелицом, с пустотой, лишенной черт. Никакие измерения не заменят их.

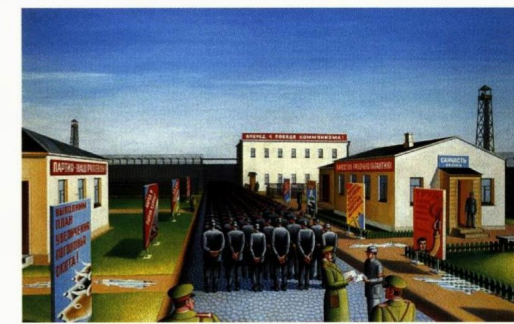
В плане абстрактной символики Леонид Ламм воспринимает квадрат как образ тоталитаризма. Его равные углы вызывают у художника воспоминания о квадратной решетке Бутырсской тюрьмы и о квадратных кафельных плитках ее пола. Сатирически-философский ум художника не перестанно анализирует всевозможные ситуации и события, стараясь не только вникнуть в их смысл, но и найти им формальный эквивалент или символ. Так, например, Леонид Ламм создал скульптуру из двух серпов и молотов. Поставленные друг на друга, они образуют знак американского доллара. Трудно представить себе более драматический символ перехода советской экономики к рыночной, капиталистической. Именно эта способность Леонида Ламма видеть окружающую нас действительность как некое действие с масками и символами, объясняющими нам что было, что есть и что может быть, делает его чрезвычайно своеобразным художником.

Недавно Леонид Ламм был приглашен в город Кассель (Германия) на симпозиум, посвященный вопросу о «русской идее и русской действительности», где художник выставил свои фотомонтажи. Общая тема симпозиума называлась «Инситуации», в процессе которых выявляется правда. Эта правда для Леонида Ламма заключается в преемственности: идея России как Третьего Рима превратилась в идею Третьего Интернационала. Художник видит глубокое несоответствие, громадную пропасть между великой русской культурой и доисторичностью современной русской цивилизации. По словам Ламма, «это несоответствие оказалось настолько сокрушающим, что не могло не подорвать мессианские русские амбиции, с одной стороны, невероятно привлекательные, чтобы от них освободиться, с другой — утопические, чтобы не раствориться в своем утопизме»...

В заключение приведу следующие слова художника: «Для того чтобы воспринять эмиграцию не так, как ее воспринимали традиционно — трагедией, — а как средство ж и з н и, ушли годы. Надеюсь — продуктивные. Впрочем, имея, с одной стороны, формальную возможность номинации американского художника, а с другой — возможность возвращения в родные пенаты, арт-мир, можно было бы изменить свой укорененный статус эмигранта, если бы он не стал той привычкой, что является второй натурой».

Сергей Голлербах

Утро нашей Родины. 1976—1987. Холст, акрил



Работы Леонида Ламма находятся: в Музее Соломона Гуттенгейма и музее Метрополитен в Нью-Йорке, музее Стеделик в Амстердаме (Голландия), музее Джейн Ворхиз Циммерли при штатном университете Ратгерс в Нью-Джерси (работы Ламма находятся там в двух коллекциях — Нортона Доджа и Георгия Рябова), Еврейском музее в Нью-Йорке, в музее университета Дюк в г. Дурхэме штата Северная Каролина, Институте современной русской культуры в Лос-Анджелесе, штат Калифорния, Нью-Йоркской публичной библиотеке, Центре изобразительного искусства в Вашингтоне. А также в Третьяковской галерее в Москве, в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге, Литературном музее в Москве, Музее Достоевского в Санкт-Петербурге, а также в художественных музеях городов Тарту (Эстония), Омск, Тверь, Саратов, Тбилиси, Баку, Новокузнецк.



Доллар. 1990—1993. Латунь, алюминий, эмаль



Редакция приносит свои извинения автору за вынужденные сокращения.

Я, я, я... 1964. Акварель, темпера

СОЛОМОН *Россин*



Фондом информации и культуры совместно с галереей «Арт-коллегия» с 3-го по 26 сентября в Петербурге была проведена выставка работ художника Соломона Россина, живущего с 90-го года во Франции. Предыдущая персональная выставка этого художника в России состоялась десять лет тому назад в ДК им. Я. Свердлова.

Она же была и первой для Россина (чей опыт творческой работы к тому времени уже составлял четверть века), которую все-таки увидел зритель. Начиная с 1965 года выставочная деятельность художника явно «не складывалась». Экспозиции, как правило, закрывались, не успев открыться, — что-то без конца не устраивало власти. А тут успех — и какой! Та персональная выставка образца 88-го года, когда эйфория от перестройки и гласности дурманила всем нам головы, была названа мудрым Соломоном «Ключи от рая». Сегодня же, когда только за последние годы у художника прошло более 16 персональных выставок в различных городах Франции, Швейцарии, Англии, он вернулся к нам спустя десять лет, чтобы показать свои работы, объединенные названием «Глазами Хрюка».

Жизнь во Франции не изменила пристрастий художника, и тема, выбранная им для служения, все та же — Россия. Кому-то это может показаться странным, ведь жить за границей, тем более во Франции, и писать о России — не самое «лучшее» решение для творческого благополучия художника-эмигранта. Но работы, представленные на выставке и написанные Россиным за последние два года, не дают ни малейшего повода для сомнений именно в подлинности и открытости чувств автора, а главное — поражают отвагой быть всегда верным России, оставаться русским художником. И все же «Глазами Хрюка» на смену «Ключам от рая»?.. Земное «человеческое» прочтение жизни пришло на смену восторженным мечтаньям? Когда я спросила Соломона, почему он так назвал выставку, он ответил очень просто: «Старые учителя учили смотреть на природу глазами животного, так как только животное, считали они, обладает истинной мудростью».

Но одноименная работа, давшая название всей выставке, изображает процесс разделки туши свиньи, и голова хрюка на переднем плане с затуманенными смертью глазами вряд ли может быть «прочитана» зрителем как символ объективного ценителя жизни. Возможно, художник, наделенный высшей прозорливостью, предлагает нам провести исторические аналогии и вспомнить о традициях голландских натюрмортов и о том, какой смысл вкладывали художники в изображения изобилия овощных и мясных лавок (вспомним Питера Аргена, Иохима Бекелара и других). Изображенное съестное богатство, кишмя кишение снеди и легко и трудно отнести к плотским искушениям, а за

«поеданием», «пожиранием», «поглощением» всего и вся можно усмотреть грозный и вечный закон жизни как смерти — закон бесконечного обновления.

«Дабы исполнить свое назначение и напитать человека, домашнее животное должно претерпеть заклятие — так в свою очередь и Господь поступает с человеком, возжелав извлечь из него пользу».

Ассоциативно сопоставляя этот средневековый текст с работой Россина «Глазами Хрюка», поражаешься контрасту вульгарной обыденности, с которой изображена эта сцена, и мистического озарения, словно тлеющего изнутри, в созданном художником образе. Скорее, в многочисленных образах, так как состояние жертвенности — исконно русское качество и чувство — присуще многим персонажам, порожденным воображением художника. Соломон Россин с большим вниманием относится к названиям своих работ: «Про квас», «Выхожу один я на работу», «Великий русский диван» — словно названия маленьких новелл, интригующая игра со зрителем, но вовсе не социальное разоблачение, не укор и не подхихикивание над жизнью. За этими названиями — глубина и трагедия и в то же время — добродушная ирония, любовь, сострадание. Полнота и емкость, холод и жар, смех и слезы — сама жизнь.

Русский человек в живописи Россина — это поэт и творец, дитя и мечтатель. Это самый детский народ в мире, доверчивый и чуткий к потаенным ценностям жизни.

На мой взгляд, человек, уезжающий из страны, становится на долгое время хранителем образов и привычек покинутой им земли. Он словно увозит время, чтобы хранить его — быть может, чуть идеализируя. Для него обостряется то, что было рядом и осталось неувиденным и недостаточно оцененным из-за близости восприятия. Еще совсем недавно персонажи работ Россина казались и цельными и осмысленными, но все же уже ставшими частью прошлого России. Но так ли это — вот вопрос. Скорее всего, они проверены временем и существуют вне него — так явно и неожиданно вновь проявляются в нашей жизни до боли знакомые персонажи художника. И снова «Бомж» — мечтатель на жердочке, или «Ягодка» — состарившаяся девочка с печальным взглядом, или порыв творческого созидания, запечатленный в холсте «Выхожу один я на работу»... Целый мир Россина — мир России — трагический и радостный, полный очарования и высшей мудрости, открытой святой отваги и простоты.

Ольга Томсон



Глазами Хрюка. 1996. Холст, масло



Про квас. 1996. Холст, масло

география тела

Полнокровная и даже теплокровная живопись... тяготеющая к графике. Это первое впечатление от знакомства с работами молодого русского художника Игоря Акимова, уже несколько лет работающего в окрестностях Ниццы, местечке Beer-les-Alpes, что на французской Ривьере. Родившийся во Владимире в 68-м году, художник учился в Ярославле и Москве, но, «попав на карандаш» французскому коллекционеру Рене Герра, неравнодушному к проявлению любого русского таланта, был приглашен братьями Аленом и Рене Герра во Франко-Русский дом. Там он сейчас и работает и живет.

Французы усматривают некое фольклорное начало в работах Игоря — вероятно, намекая на утрированно пышных красавиц, уютно расpiraющих своими цветущими щеками и тугими бедрами рамки акимовских холстов. Отмечают тонкий юмор и легкость интонации письма. И здесь же точная, чуть ли не математически выверенная нюансировка деталей — как раз в тех же работах, где, казалось бы, ничто не оторвет взгляда от господства богатой «натуры» на листе или в рамках живописной композиции, которая достаточно забавным образом действует на зрителя.

Взгляд неожиданно «цепляют» мелочи — например, игрушечные грабельки на покое или травинка в зубах героини в работе «Урожай». Передний же план, явленный мечтательной и мягкой женской фигурой, дышет настроением отнюдь не трудового полдня, а скорее — полуденной неги. Яркие фрукты и груша у сочной груди модели в «Эпикурейской ночи» круглы и веселы по цвету и также спорят — невзирая на явный акцент на прелестной линии бедра девушки — за внимание зрителя. И не проигрывают! В его работах все так по-хорошему «сочитано» и если и напоминает ремейки с сочных полотен знаменитых французов и не менее известных русских, так ну и что! Как не «согрешить» на земле Гонкуров и великого Сезанна.

Работа молодого художника идет явно по двум направлениям: одна ее стезя пытается следовать интеллектуальному плану великих предшественников — здесь и сдержанность, почти лаконичность в построении «рассказа» на холсте, и четко выверенный «графический» рисунок живописной композиции — работа «Татьяна». Другая линия уводит его в сторону самого метода изображения и связанных с ним богатых выразительных средств: природность и яркая импульсивность особенно видны в натюрморте.

Беззаботность и счастливая солнечность Лазурного берега всегда благоприятствовали свободному дыханию свободного человека. Вот и Игорю Акимову явно на пользу воздух французской Ривьеры. Возможно, мы увидим его еще и в России — ведь познакомились мы с ним все-таки в Москве, этим летом, на презентации журнала «Новый мир искусства»...

Лиза Вертин



Эпикурейская ночь. Холст, масло



Татьяна. Холст, масло

проездом

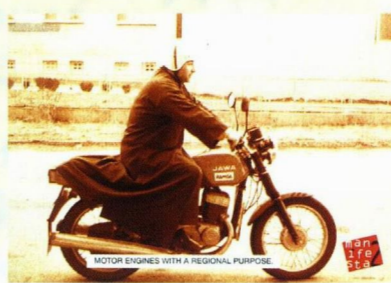
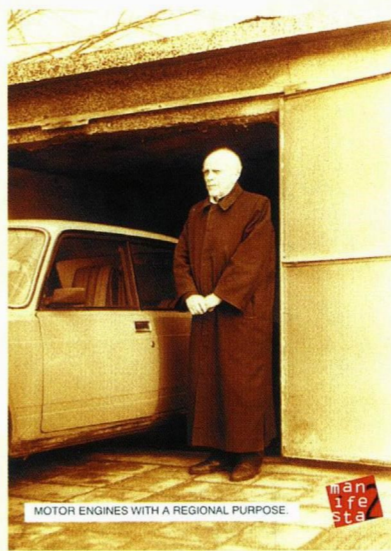


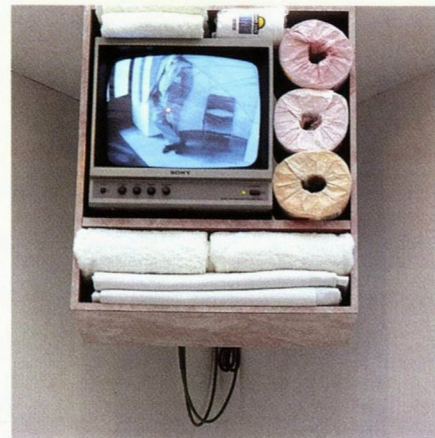
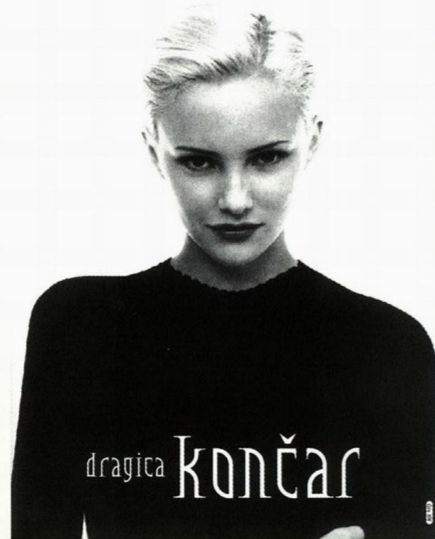
ЛЮКСЕМБУРГ

С 28 июня по 11 октября в Люксембурге проходила вторая Манифеста — биеннале современного европейского искусства (первая состоялась в 1996 году в Роттердаме). От двух других выставок аналогичной ориентации — Венецианской биеннале и кассельской Документы — Манифеста отличается принципиально. Это путешествующая выставка, подобно тому, как бывают путешествующие иконы. Она перемещается из одной маленькой европейской страны в другую, демонстрируя новую Европу, состоящую из безграничной европейской культуры, истории и, главное, современности. Поскольку подлинными гражданами ЕС, или Европейского Союза, отождествляющими себя с понятием «современность», являются именно молодые люди, в том числе и художники. Самая заслуженная художница из представленных на Манифесте — хорватка Саня Ивеквич пятидесяти лет, кажется, включена в состав участников специально, как женщина, как бывшая гражданка Югославии, как пионерка видеоискусства 1970-х, чтобы символизировать точку отсчета современной ситуации, градус социальных и художественных завоеваний, а также нерешенные проблемы, вокруг которых и существует современное искусство. Все остальные художники принадлежат к поколению, родившемуся в 1960—70-х годах. Современная Европа этнически весьма разнообразна: на Манифесте экспонируются модные турецкие художники, македонцы, скандинавы. Случайное отсутствие русских (приглашенный из Москвы автор в последний момент не поехал) в нынешних обстоятельствах выглядит символически. Географический принцип воплощен последовательно и демократично: в каталоге присутствует специальный раздел «Страны», где на двух-трех страницах описаны перемены, происшедшие в современном искусстве всех европейских государств с 1987 по 1997 год.

Один из кураторов выставки, Роберт Флек в статье «Искусство после коммунизма?» пишет о том, что впервые после 1920-х годов мы можем говорить о децентрализованной Европе. Моделью отношений в этой Европе для него служит Музей современного искусства в Лодзи, старейший музей такого рода в нашей части света. Он был основан польским художником Стржеминьским, который был связан как с советской, так и с парижской авангардной школой. Стржеминьский обратился с просьбой к знаменитым конструктивистам и абстракционистам 1920-х годов подарить по одной картине Лодзи, что и было сделано. В 1981-м, в самый разгар политических волнений, независимую Польшу через символический авторитет музея Лодзи поддержал Йозеф Бойс, который приехал туда на своем микроавтобусе и устроил неожиданно для всех выставку. В этой истории Роберту Флеку интересна не только возможность в одночасье сообщить импульс революционного современного искусства небольшому промышленному городу, далекому от столичных культурных экспериментов, что, собственно, и является одной из целей Манифесты. Важно и указание на единый художественный стиль, который был в европейском авангардном движении 1920-х годов, как это и обнаружил Стржеминьский своей экспозицией идеологически весьма разнообразного искусства. Роберт Флек считает, что вторая половина 1990-х открывает новый интернациональный стиль современного искусства, в котором уже ничего не напоминает о восточноевропейской постсоветской эстетике конца 1980-х — начала 1990-х. В результате политические события более не являются непосредственной темой художественного комментария, даже произведения югославских художников не связаны напрямую с темой войны или экономического эмбарго.

Действительно, по сравнению с первой Манифестой, где акции восточноевропейских и особенно московских художников отличались нарочитой агрессивностью (один из художников, смиренно становясь на колени, развязывал гражданам шнурки, так что они лишались возможности свободно передвигаться, а другой, как обычно, кусался и лаял), агрессия, указывающая на шоковую политическую ситуацию, в экспозиции второй Манифесты как бы ушла под почву. Зато появилось много работ, которые исподволь организуют смысловое и соматическое пространство неопределенности, неловкости, неприятных переживаний и прочего в том же роде. Так, литовский художник Деймантас Наркевичус комментирует в девятиминутном видео пафос присоединения Прибалтики к новой объединенной Европе: фильм называется «Европа 54°54' — 25°19'». Камера показывает улицу в Вильнюсе (бульвар Добровольцев, раньше — Красной Армии), затем такие же маловыразительные, как эта новостройка, лесные пейзажи. Оказывается, все это — географический центр Европы, который находится на территории Литвы и представляет собой идеологическую конструкцию, подпольно существовавшую в национальной литовской мифологии советского периода и до сих пор очень влиятельную. Атмосфера скандала окружает работу болгарского художника Галентина Гатева, врача по образованию. Он экспонирует изображения священников, едущих на мотоциклах или собирающихся сесть в автомобиль, как плакаты с бессмысленной на первый взгляд надписью: «Моторные двигатели с региональными целями». Именно надпись и логотип Манифесты оказываются подвохом в этих вполне невинных и скромных изображениях: зрители невольно сравнивают «плакаты» с рекламными и дальше естественно переходят к напрашивающимся аналогиям между церковной агитацией, миссионерством и рекламным соблазнением потребителей. Извращение отношений человека и природы демонстрирует падуанец Маурицио Кателан. В каталоге его биографию сопровождает умильная цветная фотография болонки, спящей, свернувшись клубком, возле батареи. Ясность в эту викторианскую картинку, теперь сплошь и рядом встречающуюся в коммерческой рекламе, вносит подпись «stuffed dog», что означает одновременно «откормленная собачка» и «чучело собаки». На выставке в Казино, основном экспозиционном пространстве Манифесты, Кателан показал гигантскую инсталляцию, состоящую из живого оливкового дерева, вырезанного из холма вместе с трапезной почвы высотой метра в два с половиной. Зрелище этого одинокого и обреченного живого существа, напоминающего своими очертаниями барочный памятник, было жутким и величественным одновременно. Оно подвергает сомнению возможность выжить в системе





Екатерина Андреева

природных и социокультурных резерваций, которую расчетливо выстроило постиндустриальное общество. Цинизм условных ценностей культуры и прекрасного, принятых в хорошем обществе, обличает шотландская художница Кристина Борлэнд. Ее инсталляция называется «Китайский костяной фарфор» и представляет собой полочку для посуды, на которой расставлены фарфоровые черепа с росписью в манере «китайщины» или «шинуазри» XVIII века. Художница сопровождает свой проект репродукцией картины Хогарта «Семья Вулэстон», на которой изображено мирное богатое семейство за чаем, дамы держат чашечки костяного фарфора. В контексте произведения Борлэнд семья Вулэстон — это компания вампиров. Дело в том, что костяной фарфор, особенно популярный тогда в Англии, изготавливается с использованием костной золы. Варварское отношение к останкам, черепа как материал, претворенный в прекрасные изделия прикладного искусства и «скрытый» в этих изделиях, в сущности вторично похороненный. Все это напоминает об ужасах колониальной политики европейского общества на территориях других культур (в Китае или Индии), которая до недавнего времени объяснялась нуждами прогресса. Другая экологическая катастрофа — катастрофа памяти — стала темой одной из работ Сани Ивекевич. Как и Гатев или Кателан, Ивекевич работает с образами, порожденными масс-

медиа. На ее плакате из серии «Поколение XX» (что можно прочитать и как цифру 20, обозначающую столетие, и как дважды повторенный знак X, указание на двойное неизвестное) изображена молодая женщина, ее имя написано на груди — Дражика Кончар; в строке наверху значится, что она была замучена в Загребе фашистами в 1942 году в возрасте 27 лет. Но это сознательный обман: на плакате портрет одной из моделей Дома Шанель, и художница предьявляет зрителям катастрофическое смешение всего со всем, которое порождают в восприятии средства массовой информации. Чтобы хоть как-то разрушить стену бесчувствия и амнезии, образованную привыканием современного человека к катастрофам на экране, Ивекевич продает через музейные магазины открытки с женскими именами в пользу приюту в Загребе для женщин, подвергшихся насилию. Моя неизвестная тезка и ровесница, хорватка, мать двоих детей была спасена работниками этого приюта. Теперь ее портрет, точнее — маска, с присохшими к гипсу бинтами, не скрывающими сломанного носа, стоит в ряду еще двадцати таких же женских гипсовых лиц—судеб в инсталляции Ивекевич. Эта инсталляция удостоверяет тезис Роберта Флека, что социально-критическая направленность сохраняет в современном искусстве важное значение. Однако теперь, в отличие от прошлых лет, она связана не с утверждением всеобщих истин, но исключительно с личным опытом.

Другая тенденция искусства 1990-х, отмеченная в статье Марии Линд, коллеги Роберта Флека по совету кураторов Манифесты, — возвращение картины как отправной точки европейской художественной культуры. Оно понимается достаточно широко: новая картина представляет собой или постановочную фотографию, или проекцию на экран, или инсталляцию, которая реконструирует некое кино. Ближе всего к этому мейнстриму видео голландских художников Йерозна де Река и Виллема де Роя «Я вернусь домой через 40 дней», в котором ничего не происходит, как на пейзажной фотографии, и зритель в течение 15 минут наблюдает ледяные утесы через камеру, установленную на палубе неизвестного судна. Инсталляционный вариант представлен работой Энн-Софи Сиден «Кто сказал горничной?», которая находится в подвальном помещении Казино возле общественных туалетов, имитируя какой-то служебный закуток в отеле, где на мониторах видно все, происходящее в комнатах постояльцев, наподобие того, как это происходило в известном американском триллере.

Единственный недостаток почти всех образцов этого грамотного новейшего искусства, технически безупречно работающего с модными и важными концепциями, с насущными общественными проблемами, заключается в том, что оно не производит никакого художественного образа. Исключение на всей этой достаточно большой выставке составляет, пожалуй, только минималистское видео голландцев благодаря стильному естественному пейзажу, не испорченному съемкой, и инсталляция Кателана, которому нельзя отказать в пластическом чувстве формы, свойственном итальянцам. Между тем именно эта проблема — поиска критериев, позволяющих отличить искусство от всего остального, — по-прежнему волнует публику. Как показала дискуссия «Для чего нужны музеи современного искусства», в которой меня пригласили участвовать организаторы выставки, посетители все еще задаются одиозным вопросом, как распознать искусство. Интересно, что, столкнувшись с этим вопросом, один из устройств выставки сказал: «Настоящее искусство — это всегда нечто волнующее и неожиданное. Вот например...». И тут он внезапно стал рассказывать собравшимся о прекрасной картине художника Россо Фьорентино, принадлежавшего к школе Фонтенбло, «Венера, Марс и Амур», которую можно увидеть в музее Люксембурга по соседству с инсталляциями Манифесты (мы с ним обсуждали ее перед началом общего разговора). Так что без классических эталонов нам никак не обойтись.



Провинция, которую мы потеряли

Наступила пора особой убедительности фотографии. Петербург поддался общемировой моде легко, без напряжения. На фоне очевидной ненужности живописи и явного бессилия концептуальных проектов все сделанное фотокамерой смотрится хорошо. Хорошо смотрелись и прерафаэлиты в Инженерном, и Николай Пунин в Фонтанном доме, и немецкая фотография рубежа веков в Музее истории города, и даже фотовыставка «Стопкадр» («Известия»-«Саноп») в Доме журналиста. Мода — явление массового психоза и требует для своего осмысления усилий не критика, а социолога и психиатра. Более всего нынешнее повальное увлечение фотографией напоминает прихоть беременной женщины, которой захотелось соленья, и тут уж все равно чего — черной икры или огурцов по пять копеек. Доверие вызывает материал как таковой, поэтому можно уверенно предсказать массовое появление на рынке фотограмм (изображений, полученных реактивами без камеры). Пример тому — выставка Александра Кигаева «Игра в бутылочку» в галерее «XXI век». Мечта фрейдиста: элегантно механистичное ручкоделие, многократно опосредованное технологией, внезапно оборачивается эротическими видениями, почти горячечными в своей иллюзорности.

Беглый опрос, проведенный среди коллег, показал, что черно-белое фото вызывает больше доверия, чем цветное, а простодушная фиксация природы — больше, чем технологические «фокусы». Интерес к документальности можно считать реакцией на попсовый «конвейер грез», развернутый в тотальной победе заведомо лживой компьютерной графики. Симпатию к фотографии можно описать и как новую тягу к реализму — посмотрим, как далеко она заведет.

Если говорить о расположении сил на городской культурной сцене, то за последние пару месяцев тут случились большие перемены. Возродилась Пушкинская, 10, открылся новый культурный центр на Васильевском и закрылась (будем надеяться, временно) галерея «Палитра».

На Пушкинской активной выставочной деятельности пока нет — четыре галереи и музей, окопавшиеся там, копят силы к предстоящему сезону, а художники увлеченно вьют гнезда в новых помещениях.

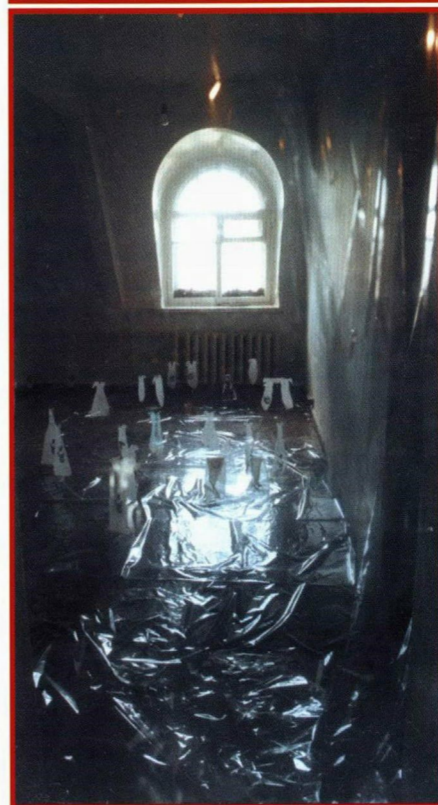
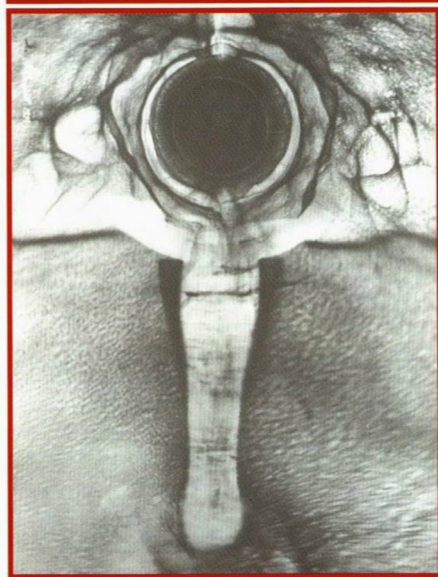
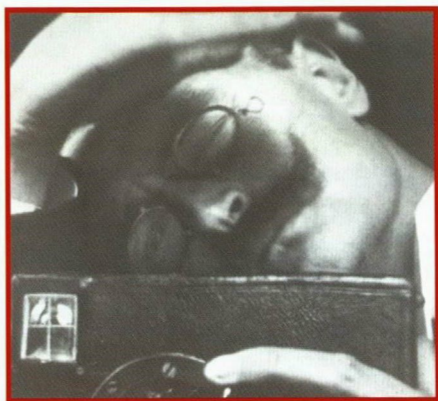
«Палитра» дала прощальный бенефис — большую выставку в Манеже. То ли это демонстрация достижений, то ли укоризна — «что имеем — не храним, потерявши — плачем». Позицию этой галереи принято было комплиментарно называть «респектабельным модернизмом». Что вполне понятно, если там проходит выставка, ска-

жем, Игоря Орлова, и совсем непонятно при виде экспозиции в Манеже. «Левый ЛОСХ» попеременно с «правым андеграундом» изо всех сил делают нам красиво. Лучше было бы называть все это «приличным салоном». Что совершенно не упрек — если и теплится в городе какой-никакой арт-рынок, то именно за счет продажи холстов «под цвет обоев». К сожалению, даже этот жанр находит все меньше спроса.

После «Палитры» в Манеже развернулась большая выставка декоративно-прикладного искусства. С точки зрения администрации, затея вполне резонная — народ красоту сильно любит и на такие выставки ходит. Хотя, конечно, столько красоты разом — зрелище не для слабых. Декоративное искусство уже пережило бум на излете брежневской эпохи. В художественных вузах самые большие конкурсы были на специальности керамиста и текстильщика. Стильные дамы имели «своего» (обычно полуподпольного) ювелира и домашнего модельера, а тусовки керамистов по обычаю 30-х годов шепотом назывались «группировками». ДПИ казалось последним прибежищем «чистого искусства» — и, кстати, верным куском хлеба насущного. А журнал с таким названием считался вестником художественного прогресса. Объясняется это легко: «содержательные» жанры были безнадежно скомпрометированы советской пропагандой. Поэтому чем меньше «идей» было вложено в произведение, тем больше их там находили, прозревая в печеных горшках и лоскутных ковриках вечные истины (никто, кстати, не спорит — они там имеются).

Ситуация изменилась: идеи обесценились, бездействием тем более, а амбиции гончаров и камнерезов делать «большое искусство» остались. Судя по манежной экспозиции, амбиции выражаются в основном в масштабах: одеяло, которое можно положить на кровать, — всего лишь одеяло, а которое не влезает ни в одно помещение, — уже шедевр. Есть упорная иллюзия, что прикладное искусство, которое ни к чему не прикладывается, обретает самостоятельную ценность. Развезть эту иллюзию легко — если придать выставке естественный для этого жанра статус ярмарки. Вульгарная купля-продажа в момент вернет в приемлемые масштабы и размеры произведений, и претензии их создателей.

«Борей», несмотря на общую летнюю расслабленность, в минувшие месяцы трудился усердно. Из многих прочих запомнился проект Дмитрия Шорина с полемическим названием «Выставка картин художника». На вернисаже было немногочисленно — кажется, молодой автор в последнее время выпал из всех тусовок. А жаль: действительно — картины, действительно



МАКСИМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ГОРОСКОП ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ

ПОДГОТОВИЛ ИВАН ГОВОРКОВ



Образование — это движение, движение к конечному продукту. В художественном образовании этот конечный продукт — художник, с него и начнем. На сегодняшний день я вижу четыре пути образования, так как существует как минимум четыре основных вида жизнедеятельности художника: 1. Искусство в жизни (стихия — земля). 2. Жизнь в искусстве (стихия — вода). 3. Искусство как жизнь (стихия — огонь). 4. Жизнь как искусство (стихия — ветер).

ПЕРВЫЙ ПУТЬ — ИСКУССТВО В ЖИЗНИ

Стабильность, твердость, уверенность. Что такое художник, выбравший этот путь? Академическое образование для него необходимо. **Мотивация** — художник как профессия. **Границы** — от Ренессанса до Сезанна. **Плоды** — умение работать в жанрах: портрет, натюрморт, пейзаж, картина (историческая, психологическая, религиозная, социальная). **Цель** — безопасность, материальное благополучие, служение обществу. **Тип** — визуальный. Вижу — рисую. Все видят одинаково, и правильно. **Достоинства** — как правило, хороший семьянин, может зарабатывать, в ладу с властями, sentimentalен, здоровый патриот, любит своих учителей и их работы. Берется за любую работу и может сделать ее хорошо. **Недостатки** — часто нетерпим к людям, получившим другой тип образования (отношения между АХ и Академией им. Мухомовой). Категоричен в суждениях, не любит размышлять, не умеет слушать других, не знает и не интересуется ничем, кроме своего круга (и правильно). Объединяется в большие организации, где добровольно выбирает себе подобных в руководители. **Творчество** — часто точно повторяет манеру и мысли своих учителей. **Образование** — ДХШ, СХШ (при АХ), Серовское (Рериховское) училище, АХ. Работа по образцам, изучение на уровне искусствоведения почти всех стилей развития изобразительной формы от легкой информации до тяжелой критики. **Стиль** — Китайская стена. Отгораживает себя от всех и всех от себя. **Программа** — чтобы поступить, надо уже все уметь. Учить плохих — до хороших, средних — до отличных, гениев лучше не брать (Ван Гога мы бы в АХ не приняли). **Способ обучения** — награда и наказание (оценки). **Проблемы неопыта** — часто не задумывается о конечной цели своего обучения, страшился всего нового, привязан знаниями к определенной культуре и тра-

дициям. В середине долгого обучения нередко теряет к искусству всякий интерес. **Стремления, цели** — сделать «как тогда» (Веласкес, Эль Греко, Джотто и т.д.). Вряд ли ему это по силам — тогда и берет со шпатель надо носить. **Недостатки обучения** — чем дальше тянешь лук, тем дальше летит стрела. Но есть опасность перетянуть тетиву. **Образец учителя** — знает и учит не только конечному результату своего знания и умения, но и последовательному пути его достижения (А.Королев, профессор, основал свое направление рисунка в Институте им. Репина; Готфрид Баммес, немецкий художник, анатом, педагог). **Учителя** — все преподаватели набираются из бывших студентов того же института, замкнутая система. Все, кто приходит в АХ, на самом деле не приходят в нее, а появляются из нее, как листья на дереве. Для такой системы возможен только такой путь. **Тенденция** — не разбираясь, осваиваясь от крамольных коллег (Генри Мур был уволен в 1931 году как подающий плохой пример своим студентам).

ВТОРОЙ ПУТЬ — ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ

Образование необходимо. Во время обучения чаще требуется вмешательство скорее психолога, чем учителя. Больше удивляет учителей, чем учится. **Мотивация** — художник как судьба. Открывает новое. **Цель** — слава мировая. **Характер** — нетерпелив, не слушает, тяготеет к одиночеству, любит, когда хвалят, тяжел в семье до 45–50 лет, потом успокаивается и тихо творит. **Достоинства** — все знает, все поглощает, любит искусство, ценит учителя. **Недостатки** — все знает, много корня — цветка нет. **Тип** — эмоциональный. **Последующее творчество** — проблема удержаться в рамках изобразительности. «Соскочить с плоскости» мешает все то же образование и любовь к искусству прошлого. **Стиль знания** — учиться только тому, что хочешь реализовать. **Образование** — проблемы не образования, а наоборот, потакания недостаткам ученика и его жажды открытия нового. Создание среды, а не догм. Много зависит от окружения, биографии. **Способ образования** — изучение всех стилей искусства в их последовательности не только на уровне искусствоведения, но и практики. Любит дополнять официальный курс обучения самообразованием. **Опасности образования** — часто с трудом находит свою нишу, так как слишком обременен знанием и пони-

манием (большинство выпускников АХ 1970–80-х годов, так называемый «левый ЛОСХ»).

ТРЕТИЙ ПУТЬ — ИСКУССТВО КАК ЖИЗНЬ

Девиз — чем меньше искусства, тем больше искусства. Академического образования не требуется. Если творчество рождено знанием — то это не творчество. Здесь творческая личность является, но не создается усилиями учителя. **Тип** — интеллектуальный. В детстве портил все групповые игры, смахивал фигуры с доски, бегал в лапте в другую сторону, в футболе хватал мяч руками. **Цель** — слава мировая. **Правила** — старые меняем на новые. **Образование** — чаще всего, самообразование «чему-нибудь и как-нибудь» (анатомия, химия, ботаника, математика, балет, театр, ценил и т.д.). **Творчество** — искусство не украшает жизнь, не домашняя и не религиозная утварь. Искусство само стремится стать жизнью.

ЧЕТВЕРТЫЙ ПУТЬ — ЖИЗНЬ КАК ИСКУССТВО

Художника «узнают в лицо» только самые близкие друзья — искусствоведы. Родственники перестают относиться с уважением. **Стиль знания** — сводится к самому постулату «жизнь есть искусство». Кто его разделяет, тот и есть художник, любое проявление деятельности есть искусство. **Тип** — интеллектуальный, эмоционально-инстинктивный. **Недостатки** — совсем не умеет рисовать, лепить, писать красками в «нормальном» смысле этого слова. **Творчество** — все есть художники своей жизни, жизнь всех — искусство. Скорей подписывай все. Последняя надежда утвердиться в сознании зрителей — подписать фломастером тех искусствоведов, которые вас еще узнают. **Средства существования** — фонды, симпозиумы, Сорос или дружба с А.Боровским. **Образование** — в академическом не нуждается, поэтому в АХ не поступает никогда, но может закончить, например, Лесотехническую академию. **Главный двигатель** — интуиция, энергия заблуждения. **Результат** — появление своеобразного просветления, которое говорит нам, что обычное и обыденное — странно, невероятно и даже как-то жутко.

Заключение. Пора прекратить жить, опираясь на принцип «нравится — не нравится». Надо учиться видеть объективно, жить самим и давать жить другим и помнить, что любое отождествление только с одним из четырех путей — это всего лишь замкнутость на самом себе.



НОВЫЙ МИР ИСКУССТВА: МОДНЫЕ ЛЮДИ — БЕДНЫЕ ЛЮДИ

На высоченную башню папского дворца в Авиньоне во всем блеске своей увядающей жизни карабкаются 90-летние старухи с европейским, азиатским и прочим разрезом глаз. Кажется, добравшись до просмотровой площадки этого великолепного памятника XIV века и окинув взглядом с восхитительной высоты лилово-солнечную скатерть Прованса, они готовы жизни сказать «Прощай!». Но нет. Эти героические женщины спускаются вниз и пьют веселые вина — за красоту, любовь и почивших пап, а молодость образца 98-го года, отодвинув просмотр романских фресок на потом, лениво слоняется по площади, слушая дешевых музыкантов, распевających от скуки на палящем солнце то ламбаду, то «Подмосковные вечера»... Знают здесь и русских, потому что туризм — великое дело, потому что театр на авиньонских подмостках открывал миру не только Жерара Филипа, но и «Современник», и Додина, потому что наш мир искусства, как оказалось, не лыком шит. Во Франции плюют на моду, но никогда — на красоту и талант.

Новая рубрика в нашем журнале «Молодо-зелено» удивила и нас самих тем, как серьезно отвечали на наши несерьезные вопросы — тоже о красоте и таланте — совсем еще молодые художники, вчерашние выпускники или все еще учащиеся Академии художеств и Мухинского училища. Они тоже плюют на моду. Пока плюют. И ценят талант и чистоту собственных рук — пока — выше всего. А то, что еще вчера казалось модным и престижным в нашем городе, — для них, оказывается, пустой звук. Потому что любят «не за то». А просто — любят.



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,
Центральный выставочный зал «Манеж», Исаакиевская пл., 1.

Москва:

Государственная Третьяковская галерея,
галерея Аллы Буланской — ЦДХ, Крымский Вал, 10/14, зал 47-В,
галерея «L», Октябрьская ул., 26,
магазин «Гилея», ул. Большая Садовая, 4.

Если Вы наш новый подписчик, покупатель, рекламодатель или распространитель, мы будем рады любым Вашим предложениям и инициативе.