

Новый Мир Искусства

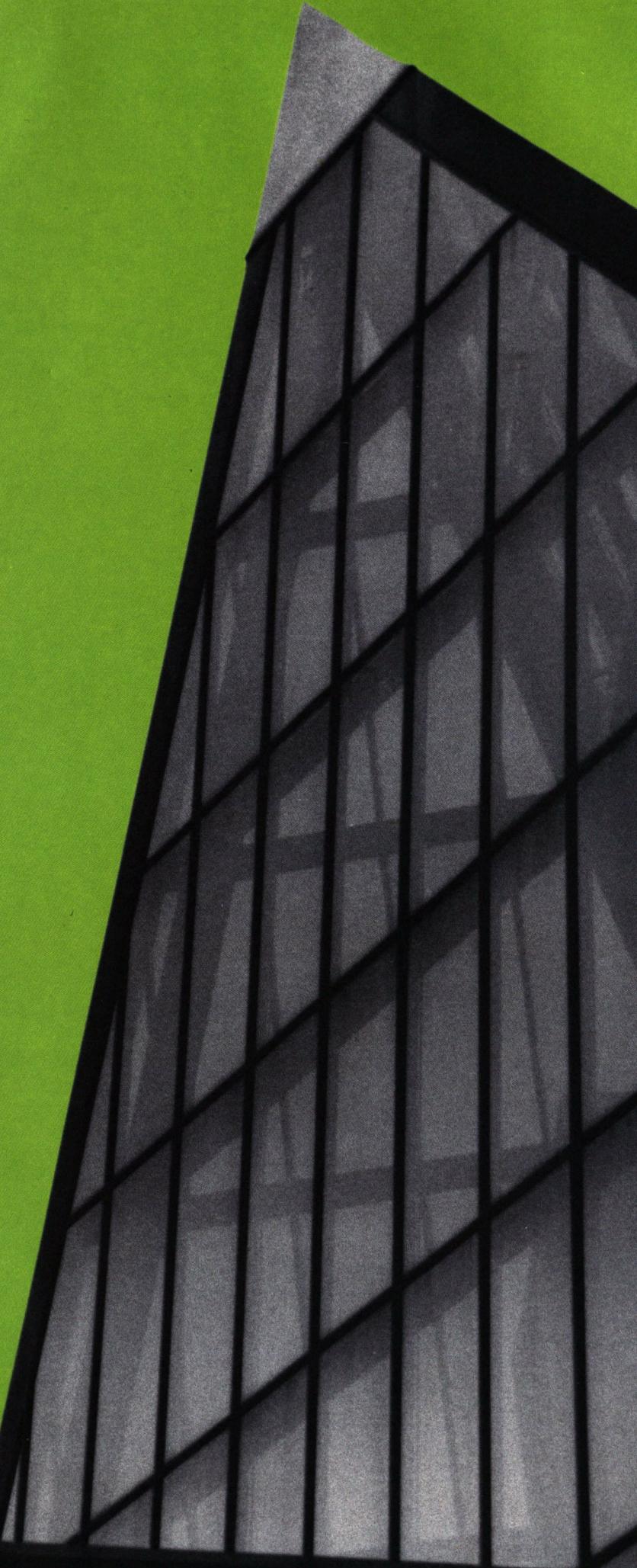
# НОМИ

журнал культурной столицы

The New World of Art

Die Neue Welt der Kunst

5(10) 1999



*in memoriam*

короли нюанса

взгляды

мир музея

1000 приглашений на чашку чая

фил - клюб

параллельная лексика

из книг

красный день

документы

художественная хроника

проездом

1-я страница обложки: Д. Каминкер.  
 Крука Ко. Папуа мама. 1997. Бронза. 250 см.  
 2-я страница обложки:  
 фотограф И. Брякилев.

В оформлении номера использованы работы  
 фотографов: И. Брякилева (с. 5–8),  
 Ф. Донцова, А. Кашицкого, П. Демидова и  
 О. Трубского (с. 33), К. Юрина, С. Пантеле-  
 ева (с. 41), Пьера Адениса из книги «Потс-  
 дамерплац. Крупнейшая стройка Европы»  
 (с. 17).

Выход плакатов — «Лимбус Пресс». Печать — типография  
 «Экстрапринт», Санкт-Петербург. Установочный тираж 5000  
 экз. Цена договорная.  
 © Copyright 1999, «Новый мир искусства». Все права защи-  
 щены. Перепечатка без разрешения редакции запрещена.  
 При использовании материалов ссылка обязательна. Сви-  
 детельство о регистрации средства массовой информации  
 № 017903 выдано 16 июля 1998 года Государственным ком-  
 митетом Российской Федерации по печати

## Цветы и смерть

Несколько слов в память Василия Кондратьева

О фотографировании природы

Каминкер — скульптор?

Мэнстризм как конвенция

Убийственный вопрос

Эта таинственная Горгиппия

Котлован уходит в перспективу

Русское мортидо

Расколотый мир Анатолия Заславского

Об озерах и облаках

Валерий Молчанов: «Высочайшее напряжение...»

«Что сердце — летящая птица»

Алексей Кострома: Художник-миф. Художник-фирма

Дом, который построил Лаушкин

Символика цвета и символика тела

Сохранение верности

Бумажная феерия

Берлин

Тропами культурного туризма: Стамбульская биеннале Олеся Туркина, Виктор Мазин 62

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

Главный редактор **Вера Бибинова**Ответственный секретарь **Светлана Шевякова**Дизайн: **Филипп Донцов, Надя Зубарева**Допечатная подготовка: **Григорий Голов**

Тел./факс редакции (812) 114-5532.

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.

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

Особую благодарность журналу  
 «Новый мир искусства»  
 выражает компания  
**Astra Shipping Agency Ltd.**  
 за финансовую поддержку  
 в подготовке номера.

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.

# цветы и смерть

Смерть познается через цветы. Мы видим, как, еще вчера радовавшие глаз, сегодня они вянут и умирают. Раздавленная кабулом хрупкая чашечка в дорожной грязи, надломленная цветущая ветка, мумии засушенных стебельков в гербарии — это ли не образы смерти? Трепетная невинность сложенных, как крылья бабочки, лепестков превращается в сочное плодовое мясо, которое в свой срок падает на землю, чтобы стать добычей плотоядных червей, — смешивается в их чреве с прахом и прахом становится.

Ева получила яблоко через змия — червя, в своем чреве вынашивавшего смерть. Когда Адам надкусил яблоко, он уподобился черви, вкусив самой смерти, — и смерть вошла в мир. Смерть входит в фауну через флору.

Одно из самых острых впечатлений лета — экспозиция христианских распятий в Варшаве: странная смесь эстетической и эротической напряженности. Несколько огромных залов Королевского дворца заполнены мертвыми телами обнаженных мужчин в болезненно деформированных позах. Дикое порождение фантазии, католический вариант садомазохистского гомосексуализма.

Современное искусство с его шутливо-холодной некрофилией, эти буколические сценки с покойниками, качающимися на качелях и ходящими друг к другу пить чай, — все это не тянет в сравнении с драматизмом средневекового переживания реальности смерти. Юфит и Маслов, разрабатывавшие тему невинного присутствия смерти в природе, — мальчики пред этой кастью безымянных готических художников, которые из поколения в поколение оттачивали образы смерти. Смерть для них была повседневной реалией, о которой постоянно говорили в церкви и которая являлась воочию во время бесконечных феодальных войн и страшных эпидемий чумы, уносивших население целых городов. Трупов было больше, чем живых, которые не успевали хоронить своих покойников.



Джузеппе Арчимбольди. Весна. 1563



Человек Средневековья жил со смертью рядом, и тема этого «пожизненного умирания» была широко представлена в искусстве, достигнув своего апогея в таких сюжетах, как «пляски смерти» — излюбленном мотиве пламенеющей готики.

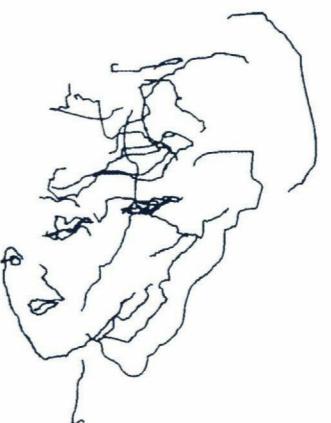
Логотип поздней готики — S-образный силуэт — форма змея, дьявола, смерти. Он прочитывается и в процветшей фауной и флорой архитектуре, где «лепестки» фиалов напоминают жадные вращающиеся языки пламени, и в женских вечно беременных фигурах. Источником «смертоносности» готики был христианский парадокс, трактующий жизнь как смерть, как постоянное к ней приближение, что принимало особенно экзальтированный характер в католической традиции, более склонной к манихейскому радикализму, чем православие. Культ мощей был акцентирован именно в католичестве — паломник мог пройти пол-Европы ради куска мертвого набальзамированной плоти, высушенного, как лягушачья лапка, запястья или лодыжки святого. Этот культ инспирировал возникновение целой отрасли декоративно-прикладного жанра — реликварии, хранительницы мощей, усыпальницы. Могилы сильных мира сего находились прямо в святая святых — в храме (обычай, идущий от раннехристианских агап, сакральных собраний, где молитвы и ритуальные трапезы происходили у гробницы святого).

Одна из самых болезненных фантазий — готическое деревянное распятие, где кровь, сочащаяся из раны Христа, принимает образ пышных соцветий наподобие астр или георгинов. Ее капли и брызги превращаются в пылающие лепестки или виноградные грозды. Слишком просто было бы думать, что это образ будущей жизни. Это цветы, паразитирующие на мертвом теле, пьющие его остановившуюся кровь. Здесь цветок — форма жизни мертвого тела, новый орган, вырастающий для восприятия иной реальности, реальности смерти.

Апофеоз слияния цветов со смертью — один из интерьеров готиче-



понедельник 30



### Несколько слов в память Василия Кондратьева

будут трудны. Человек с юности пишущий, «проживающий», — как он говорил, — письмом», *a man of letter*, один из очень немногих среди расхлябанной русской литературной публики, он, что называется, слов не любил, неизменно поверяя качество написанного (им ли, другими) подлинностью жизненного опыта, отраженного литературой.

Его собственный суд над словами был решителен и не предполагал апелляций. «Я не хочу врать, когда условности литературы грозят стать безответственностью и условностью жизни» — сказанное о себе он относил и к другим, и бескомпромиссность, заставлявшая забывать о справедливости, не могла не вызывать уважения. Культивируя в искусстве, вслед за Кузминым, «интенсивности частных чувств», он выстроил неслучайный ряд пристрастий, в которых был неизменен: от Де Кинси, Солова и Вагинова до Ильязда, сюрреалистов и Marylin Manson.

Ментальный, как и все мы до поры до времени, путешественник, он, на удивление всех, так и остался «петербургским мечтателем», сохраняя верность пространству своего города, кажется, нарочно избегая покидать его и довольствуясь той, как он писал мне в Иерусалим, «бескрайней внутренней панорамой», которая была доступна ему как немногим из нас, плавающим-путешествующим. Сейчас память о нем оказалась болезненно различна в Петербурге, исхоженном им вдоль и поперек и бесконечно грустном теперь без него. Свою нездешнюю по языку и густоте матерьяла прозу он, собрав в книгу, назвал «Прогулки» и умер, погиб, гуляя — оступился на крыше дома, соседнего с домом заветного для него Кузмина. Его замечательную додгадку о кузминских стихах мы обсуждали в последнем разговоре; он успел высказать ее и Кате Андреевой в прозе, сочетающей, как он и хотел, «поэзию и точность факта» (справедливо добавляя: «что, в общем, не в наших традициях») и замаскированной им под письмо, кажущееся отчего-то прощальным.

Читая его книгу теперь, неизбежно гадаешь на судьбу: «Каждую ночь я засыпаю с ощущением падающего... Я барабаюсь, не чувствуя под собой кишащей и серой без дна трясины, а надо мной как недостижимая мечта раскрываются бескрайние зодчие поросли обетованной земли». Или, почти наугад: «Зачем же, сперва поступая из чисто археологического любопытства, потом отступаю в поисках, соскальзываю, так сказать, по ту сторону Луны?»

Я не умею (еще?) понять этих знаков судьбы и писать о них.

Глеб Морев

жити неприятно, но поучительно. Позавчера я гулял по окрестностям Чкаловского проспекта и, набравшись храбрости осознать, как я Вас подвел\*, ощутил в себе мерзкого переростка, которому захотелось спрятаться где-нибудь в темном мокром бульваре и не возвращаться домой. Уже дома мне от ужаса пришло в голову одно четверостишие Кузмина, которое я очень часто вспоминаю в таких неприятных случаях. Это из тех стихов, которые Глеб\*\* когда-то присыпал мне в Петрозаводск. В книге из «Новой библиотеки поэта» это четверостишие изменили, как выразился Богомолов, «для осмыслиенного чтения». Но мне оно сразу же показалось понятней некуда:

«Вселенную! Ну, привольно!  
В клети запел слепой скворец.  
Ты помнишь: «Пэт, совсем не больно!»  
И в ванну падает отец.

Я не знаю, связано ли это, но позавчера, прочитав эти стихи, мне впервые пришел в голову довольно известный анекдот про смерть консула Петра; позволю себе напомнить, что жена, Аррия, уговорила его покончить с собой, проткнув себя мечом в живот с исторической фразой: «Paete, non dolet!». Я думаю, что эта, согласитесь, очень богатая сцена Кузмина нравилась. Стихотворение, из которого я взял четверостишие, окрашено истерическими и характерными для него в 20-е годы мыслями о самоубийстве. К тому же, эпизод, напоминающий подвиг Аррии, имеется в отрывке из писавшегося в то же самое время романа «Золотое небо», о жизни Виргилия. Но все это не интересно по сравнению с образом рыжеволосой матроны с мужественными чертами лица — Юлии, отдающейся вслепую в темных садах? Мессалина? Порция, проглатившая угли? — в котором я, как и усопший поэт, всегда находил какую-то ужасающую ось существования. Кому мы обязаны христианством, потому что сначала они выдумали мистерии и культ Великой Богини, но этого было мало! Вы смеетесь, но тут есть отчего пожилому педику трухнуть перед смертью. С другой стороны, здесь возникает уютный английский



привкус, связанный с прерафаэлитизмом, где тоже существовала живая античность на грани Бедлама. Мужиковатая эгрия, кульп сострадания (единственное, что, кроме пустой любознательности, привлекало меня в половых отношениях) и, конечно же, медиумизм. Однако же это, говоря коротко, зовет соблюдать красоту жизни и речи.

Я не помню, давал ли я Вам читать свой очерк под названием «Роман, которого не было». Там рассказывалось о женщине, которую я очень долго видел во сне, время от времени, начиная с 18 лет. Потом, около восьми лет тому назад, я (честное слово) встретился с ней, как во сне, ночью в трамвае, который шел по Чкаловскому проспекту. Позавчера я заходил на пятачок на стыке с Лахтинской улицей, где это явление растаяло. Дом, по которому я тогда бегал искать его следов, при свете дня выглядит более чем банально для такого случая: типичное строение из прекрасной эпохи, к тому же, окрашено в мой любимый цвет гниющей воды, Ghost Green. В довершение позора, за углом от этого места я когда-то пытался сожительствовать с \*\*\*. Замечательные кварталы, окончательно окривившие меня в осознании того, что заселяющие их нечеловеческое свинство и безобразие совершенно неотделимы от элегантных грез, которыми они руководят. Никогда не терпел этого запаха подворотен и кухонь, но надо же, как приносила к нему где-то очень на глубине самого себя.



\* Н. Н. Грицай. К вопросам иконографии «лавок» Франса Снейдерса... — В кн.: Проблемы развития зарубежного искусства, СПб. 1996.

\*\* Имеется в виду Глеб Морев. (Прим. Е. А.)

ской церкви Санта-Мария делла Концессионе в Риме, где растительный орнамент по стенам и потолку выложен из чепров и костей.

Цветы встречаются и в религиозной нидерландской живописи. В демонологии Босха многие образы связаны с растительностью. Грехи и слуги Ада в его трактовке «Страшного суда» превращаются в усики, чешуистики и лепестки хищно огрызающихся цветов. В литературе подобная параллель существует у Гофмана в «Золотом горшке», где злые силы представлены на одной огородной грядке.

В эрмитажной работе Герарда Давида и Фердинанда ван Кесселя «Мария, обнимающая мертвого Христа» плоды и соцветия образуют подобие венка вокруг центрального образа. Обычай украшать картины малых размеров написанными гирляндами из цветов и фруктов был распространен во Фландрии XVI века (например, «Мадонна» Даниеля Сегера — в картушах, окруженных гирляндами), но сюжеты страстного цикла получали совершенно особое звучание в этих роскошных флоральных рамках. Контраст мертвого тела и цветов подчеркивался и на уровне стилистики — один художник писал сюжетный «средник», другой — декоративно-орнаментальное обрамление. Живопись изначально понималась как разностильная, не принадлежащая одной руке. Здесь цветы исключаются из плоскости центрального изображения, задают виртуальную перспективу для восприятия смерти.

Эта идея так же глубоко переживалась в голландском натюрморте.

Само слово «натюр-морт», «мертвая природа», выражает мысль об умирании, переживании смерти. Этот французский термин гораздо лучше выявляет суть предмета, чем англо-германское определение «тихая жизнь» — «still life», «Stilleben», поскольку натюрморт передает скорее идею тихой смерти.

Особая трактовка натюрморта — в живописи Снейдерса, где на фоне цветов происходят кровавые сцены охоты и поедания одних хищников другими. Хотя некоторые искусствоведы\* склонны видеть в Снейдерсе «жизнеутверждающий пафос», реальность предчувствуемой или явленной смерти в сценах охоты и поглощения красноречиво свидетельствует об обратном.

В нидерландской живописи XVII столетия существовал особый жанр — «Vanitas» (брэнность, тщета), основанный на библейской цитате из Екклесиаста: «Все суета сует», где на фоне цветов, фруктов, предметов, символизирующих человеческую власть и славу, изображены атрибуты бренности и смерти: потухшая свеча, раковина (тоже образ засасывания вглубь, в землю, в чрево), часы, распятие или череп. Здесь цветы и пища — образы греха и смерти, вошедшей в человеческую жизнь после грехопадения. Этот жанр был популярен в конце XVI — XVII веке. Подобные натюрморты характерны для живописи Яна Давида де Хема, Георга Флегеля, Тооропа, Руланта Саверса. За ними тянется длинный след в истории искусства — от художников XVI—XVII века Хуана Санчеса Котана, Антонио де Переды, Филиппа де Шампена, Рене де Сант Андре до XX века — к «Vanitas с черепом и свечой» у Сезанна и «Черепа с розами Калико» Джорджа О'Кифа.

Эти мотивы смерти в нидерландской живописи были восприняты кинематографистом Гринуэя, который в «Поваре, воре, его жене и любовнике» разворачивает действие на фоне роскошных натюрмортов, предрекающих интригу смерти за смерть в finale.

В живописи итальянского Возрождения цветы также верные спутники смерти. Как правило, они трактуются как некий лирический фон. В долине цветов покоится тело вечно юного Адониса и прекрасной Прокриции на картинах Себастьяно дель Пьомбо и Пьеро ди Козимо. На полотне Рафаэля земное тело Девы Марии, вознесшееся на небеса, оставляет за собой цветы, тянущиеся из гроба ей вслед, словно сама смерть хочет ее догнать, но более над ней не властна. Италь-

янцы очень женственны в своей трактовке цветов, показывая их как некое смягчающее и щадящее обстоятельство, как образ мягкой смерти. Да, мы умрем, но наша смерть будет прекрасна — поют их полотна.

На изображениях Мадонны с младенцем частым атрибутом являются цветы. Они символизируют не только воплощение бога в человеческом теле, но и образ крестных мучений. На эрмитажной картине Леонардо Мария протягивает Иисусу гвоздику с четырьмя лепестками — по образу креста, как бы искупая грех Евы, прятнувшей Адаму яблоко.

У Пармиджанино, в росписи Фонтанелло, цветы украшают фриз путти, создавая свод над сценами гибели Актеона в образе оленя. Собака чуть касается клыками нежной шеи, кровь на ней прорастает побегами — но торжествуют розы, словно мы видим эти сцены жестокости из розовой беседки.

Анри Руссо в начале XX века трактует тему смерти среди цветов в таком же античном ракурсе. Он превращает девственные нетронутые джунгли — декорации парадиза — в площадку для сцен кровавых схваток и умирания: «Голодный лев» (1905), «Битва тигра и буйвола» (1908), «Битва индейца с гориллой» (1910), «Ягуар, нападающий на лошадь» (1910), — во всех этих работах смерть в зубах хищника — незначительное событие. Персонажи уже проглощены пышной расительностью.

Цветы придают завершенность сюжету смерти — они словно бы «хоронят», служат гробом (гроб украшается цветами), «уводят» под землю (цветы используют мертвое как удобрение, как пищу для своей жизни). Цветы — лишь видимая часть айсберга, их корни уходят глубоко под землю. Их красота служит приманкой — они засасывают наше внимание, заставляя соотносить все происходящее на картине с областью подземного, мертвого.

Прерафаэлиты коррелировали образы цветов с миром иным, выстраивая их в орнаментальные задники-ковры — образ некой метафизической стены, отделяющей мир земной от мира иного, или напрямую ассоциируя со смертью. На картине «Beata Beatrix» Данте Габриэля Россетти, написанной на смерть его любимой жены Элизабет Сиддал, голубь приносит смерть ее любимой Елизавете Сиддал, голубь приносит об обратном.

Холман Хант изображает литые черепа на стенах «Горшка с базиликом» (по одноименной поэзии Китса), где лежит голова Лоренцо, возлюбленного Изабеллы, убитого ее братьями. Над нею — цветы базилика.

Офелия Милле покоится в водах ручья, ее волосы сплетаются с водорослями. Кувшинки украшают лучший из праздников смерти. Кажется, что, умирая, она сама превратилась в цветок.

Модерн воспринял идею Бодлера о «цветах зла» — цветы заражены смертью, инфернальны по своей природе. Бесконечные ирисы, нарциссы и орхидеи — самые иррациональные и хищные из всего царства цветов — украшают интерьеры и фасады, напоминающие застывших в камне драконов и змей.

Кровь из мертвой головы Иоанна Крестителя в бердслеевской иллюстрации к «Саломее» О. Уайлда длинной кобры тянется к полу, вползая в лужу на земле откуда-то сбоку, и снова выгибаются вверх головкой белой лилии на тонком стебле. Одним из основных символов модерна стал «Цикламен» Х. Обрист — полуцветок-полузмея. Цветок и смерть, как когда-то в орнаментах римской церкви, снова слились в единое целое. Смерть смотрит на мир из чащечки бутона сквозь полупрозрачные лепестки. Хочется верить, что смерть так же прекрасна и бесплотна.

\* Н. Н. Грицай. К вопросам иконографии «лавок» Франса Снейдерса... — В кн.: Проблемы развития зарубежного искусства, СПб. 1996.

\*\* Имеется в виду Глеб Морев. (Прим. Е. А.)

Д. О.

## О фотографировании природы



В материале использованы работы фотографа Игоря Брякилева

Свет пробивается через листву. Лучи падают на стоячую воду и отражаются от нее. Ничего более обыденного не придумаешь. Необычным вдруг оказывается вроде бы только свет; и это он реорганизует всю природу.

Реальность теперь фантастична, мистична, празднична, а природа света элементарна. Мы понимаем, что взят реальный вид и с ним что-то сделано. Реальность искажена, модуль ее четкости сбит и незаметно изменен на ирреальный. Контрастирует не ярко освещенное с погруженным в тень, а нездешне тусклое с внезапно бликующим.

Захватывает при этом непостановочность: за исходное каждый раз подчеркнуто берется кусок очевидной и показательно доступной всякому реальности. Он, кажется, выхвачен произвольно, пойман случайно. Да, где-то, видим мы, фотограф нашел выигрышную точку; тут приукрасил ракурс, там обыграл углы и «попал» в композицию, здесь иронично выудил из безликой повседневности жанровую коллизию. Реальность обработана и охудожествлена, в нее внесен шарм и этикет любующегося зрителя. Однако ясности художественного приема — «то, как это сделано» — не наблюдается. По всему, господствует тактика случайных попаданий. В снимках ничего не привнесено из технологии процесса — сдвигов и наложений при печати, неравномерности обработки, выборочной коррекции цветов, повышенной или сбитой контрастности; не заметно ретуши. Тактика даже кажется ошибкой, нежданной случайностью: просто заполнил объектив, или был не тот фильтр, или: рекомендуют же не снимать без фильтра против света, снимок просто «не получился». Все за то, что сама реальность здесь портретна, такова, «как она есть»; мимая неудача — на уровне аппарата. Но что-то не так. С реальностью сотворено нечто такое, что очевидно: это уж слишком, в реальной природе так быть не может. И завораживает именно эта граница: «вот ведь оно» versus «но так не бывает!».

Фотографирование проще живописания. Оптико-химический процесс быстрее творческого. Фотографию, которая не вышла, не жалко выкинуть: это не такая трагедия, как необходимость уничтожения картины. Фотография посыпается по почте, а живопись преподносят лично. Ценность фотографии меньше из-за вроде бы недостаточности творческого усилия, большой роли неорганики и спектрометрии и возможности бесконечного тиражирования. Фотограф не сочиняет, а фиксирует; сочиняют в фотографии мы. Технику живописи труднее освоить. Последовательность этапов канонизирована и должна быть осуществлена лично: ее нельзя передать машине. Поэтому живопись более подвластна эксперименту, ее фактура сложнее и разработаннее, она изготавливается дольше. Из долготы — тяготение живописи к вечным вопросам, открепление от репортажности.

Автор снимков, нам кажется, пренебрегает всеми преимуществами своей техники перед живописной. Он вовсе не стремится целиком охватить реальность и рассмотреть ее под разными углами зрения. Он сознательно отклоняет претен-

зии на творческое истолкование повседневности. Докапыванию до ее смысла здесь противопоставляется миф, и это старый миф живописного пейзажного вида. Именно на фактуру живописи делается в нем сознательная ставка. Фотография имитирует отдельные мазки, копирует и грубую, и тщательную проработку. Возникает, например, естественный вопрос: как сделан контрашур — листья написаны на светлом фоне или по сплошной зеленой массе прошлились сверху белилами? На матовой бумаге хочется разглядеть текстуру основы, наложенные поверх лессировки, хочется мысленно убрать мешающий слой лака... Равнодушный материал желает быть одушевлен, но изображение продолжает двоиться, и размытость не пропадает.

Реальность сама постулирует собственную живописность, сочиненность, увиденность. Это бесконечно усложняет ее: любая банальность заведомо поэтизируется. При этом от не-банальности она не отлична — таков закон жанра. Сколько бы фотографически точной ни была природа «Острова мертвых», она из сказки. Парк реален, но по контракту он помещен в рамку рисовальщика и отнят немобильной камерой. И это уже другой парк. На фотографиях реальность природы опосредована, и в какой степени — понять невозможно. От такой природы хочется ждать всего. И бесконечно волнует то, что не найти, чем именно она отличается от примитивного антуража рядовой воскресной прогулки.

В фотографиях Игоря Брякилева нет драмы, если драмой не считать конфликт неорганизованной лиственной стихии с машинной обрезкой кромки. Их деленная простота попадает в самую точку современной жизни, привыкшей к сложности всего на свете и именно самое простое не могущей не усложнить.

Ведь природный вид *an sich* никому по-настоящему не интересен. Натуралиста влекут фрагменты, подходящие для сведения в систему. Природа разбирается им по «живым душам», которые сводятся в виды, роды и семейства; во флоре интересны формы листьев и лепестков, строение семян и т.д., вплоть до лабораторно-микроскопических элементов. Просто гуляющих по парку, нас занимает «природа вообще». Мы ищем удовлетворения собственных запросов на свежее, здоровое и прекрасное, под этим углом мы и видим конкретную природную реальность. Что бы ни попалось на глаза, реакция уже предопределена: «Как же хорошо на природе!» В Павловске едут посмотреть на Гонзаго, полюбоваться видами, но вместе с тем и просто «на природу» ради завтрака на траве в его здоровом, исконном значении. Радость приносит знакомое и ожидаемое. Природная реальность не ускользает: она просто не востребуется как таковая. Багаж культуры восприятия и присвоения парализует активность глаза, а знание последовательно довлеет над свободой воли.

Реальность становится актуальной лишь когда она изображена — зафиксирована или придумана, — когда возникает выбор и вопрос «а можно ли иначе?». Глаз привык потреблять





природу только в виде картины. Не организованную рамой природу мы не видим как художественную реальность, просто не замечаем ее присутствия. «Ах, какой вид! — говорим мы. — Прямо как на картине!» Обрамленное фото реальности предлагает нам именно такую картину.

Фото реальности вовсе не то же, что реальность. «Пейзажная» фотография актуализирует природу, напоминая о ней. Фотография проста, почему и может легко быть нагружена бесконечной сложностью. Снимок фрагмента природы банален, вся его «сложность» порождается не разработанностью фактуры, а интересом к натурфилософии. Сложность и взыскивается не в художественном образе, а в фактуре демонстрируемого. Всегда кажется, что интрига лежит не на поверхности снимка, а в возможном смысле реального мира вообще, причина чего — в пресловутой неразрывности фотографии с собственным референтом. Всем известная оптическая природа снимка отказывает ему в возможности интерпретации реальности, не дает права не поверить, «что так оно и есть». Аллегория, обобщение, любого рода символичность чужды фотографии и противны ее природе. «Сложное» и «глубокое» фотографии есть сложность и странность самой жизни и нашего ее понимания. Фотографа всегда можно подозревать в обострившемся гуманизме. Считается, что он и служит толчком к работе над текстурой снимка.

Изображение природы (всегда пассивной) особенно располагает созерцателя-спектатора к вмещению в нее смысла. Ограничений в этом вовсе не имеется. Для одного в картине природы главное — свобода и ясная радость свежего воздуха; для другого — мучительная тоска по давно ушедшему. Изображение природы щемит сердце больше, чем она сама, или в большей степени оставляет равнодушным. Оно дорого или бесполезно всегда из-за чего-то сокровенно личного. В любом споре между реальностью и ее образом выживает последний.

...Es war kein berühmtes Bild, keine Klasse, für lieblich sah man wenig blühn, schlechtes Papier, keine holzfreie Masse, auch waren die Berge nicht rebengrün, doch kam man vom Lande, von kleinen Hütten, so waren die Täler wohl lieblich und schön, man brauchte nicht Farbdruck, man brauchte nicht Büttlen,

man glaubten, auch andere würden es sehn.  
Es war wohl ein Wort von hoher Warte,  
ein Ausruf hatte die Hand geführt,  
sie bat den Kellner um eine Karte,  
so hatte die Landschaft sie berührt...

(...Мама дурную открытку купила:  
Скверные краски, плохая печать,  
Плыли слова, расплывались чернила,  
Дивным пейзажа никак не назвать.  
Но ведь дорога вилась вдоль хижин,  
Солнышко в полдень пригрело ее,  
Здесь был талант живописца излишен,  
Всякий поймет восхищенье твое.

Возглас священный священного свитка:  
Дивный пейзаж! ...суета, духота...  
Мама у кельнера просит открытку,  
Так ее тронула красота...)\*

В фото природы — вечно нейтральной — свирепость гнева равна тихой мечте, а стихийная необузданность страсти за-просто уживается с высотой духовных категорий. Природа не может сама себя интерпретировать, и неизвестно, каков смысл данного нам в природе реального вида — в нем одновременно есть все и нет ничего. (Чего не скажешь о лице; избегая лиц, многие фотографы не хотят связываться с психологией, которая действительно сложнее на порядок.) Данное обстоятельство облегчает задачу фотографу природы. Любой взятый им в границы объектива вид становится «картины природы» и начинает повествовать, то есть не может не провоцировать истолкования. Его красота или занудность — дело теперь темперамента и воли толкователя, а борьба за художественный образ — уже за пределами нашей истории.

\* Gottfried Benn. Gesammelte Gedichte. Aus dem Deutschen und mit einem Vorwort und Anmerkungen von Wiktor Toporow. СПб., 1997.

Владимир Дрозд

## КАМИНКЕР — СКУЛЬПТОР?



Гребец. Мрамор. 51 x 64 x 72. 1980



Востребована ли скульптура сегодня? Кому и когда она нужна в России? О скульптурах вспоминают, как правило, не в связи с пространством, а в связи со временем. К юбилею — памятник, к моменту увековечения тяжелой поступи гранд-мачальника — монумент, к финалу конкурса на лучшего тенора — приз-статуэтка. Пластика потребна, чтобы отметить точку на оси координаты времени, не более. От этого города по всей стране тяжело «принимают» работы монументалистов.

Они инородны среде, при их создании в лучшем случае подумали об «игре объемов», но о вхождении в пространство в последние десятилетия — никогда. Примеры — от «Ломоносова» до «Гоголя», от «Жукова» до «Петра I», от Калининграда до Владивостока. Место, где скульптура живет полной жизнью, одно — кладбище. Увы, и там она обозначает лишь веху во времени.

Поход скульпторов начала века за признание самоценности пластических опусов и осознание особых языковых возможностей скульптуры как отдельного от всех вида искусства на российской почве завершился тем, что корни оказались обрублены, «древо» усохло. Его дивной красоты соцветия и поражавшие обилием соков плоды засушили и помещены в музейные гербарии. И они ныне лишь свидетельства прошедшего времени. Академическая традиция XIX века, усиленно культивируемая в нынешних художественных школах, уподобилась «городу» с истощенной почвой — в результате титанических усилий возвращаются «статуэтки» разного размера. Скульптурные факультеты переходят в разряд декоративно-прикладных, не заботясь о местах приложения взлеянной декоративности. Ее-то и обсуждают теми же академиями воспитанные искусствоведы, умиясь «неожиданным находитками» скульптора X или скульпторши N — приятных во всех отношениях «мастеров современного искусства».

В известной степени протестом против такого положения вещей можно считать массовое, в недавнем прошлом, обращение к «помоечной эстетике» в инсталляциях, ассамблеях, объектах, то есть в тех видах и жанрах изобразительного искусства, которые претендуют на пребывание в 3-мерном пространстве. Эти судорожные попытки увязать пространственность работы со средой обитания были энергичной, но неосознанной попыткой нащупать утраченную почву, найти новую точку опоры для пластического выражения художественных образов. Лучшие вещи этого ряда нашли прибежище в музейных фондах (единицы), остальное — вернулось туда, откуда и вышло — на помойку. Импульсивное (или конвульсивное) движение поставило вопрос. Но не смогло соединить свой боевой задор с теми основополагающими для пластики законами, которые столь блестательно были проанализированы «отцами авангарда». «Объект» не стал «скульптурой», что позволило многим поставить под сомнение жизнеспособность последней.

На протяжении 70—90-х лучшие из профессионалов от скульптуры пытались оживить ее обращениями к традициям разных времен и народов. Древнерусское дерево, скифский камень, танагрская глина — все подвергалось изучению и переосмыслению. В моду вошла этнография с широчайшим географическим охватом: Сибирь, Черная Африка, Океания, Тибет, индейская Амазония и т.д., и т.п. В результате произошло обогащение арсенала скульптора, необыкновенно расширился диапазон возможностей, оказались преодолены многие догмы академической школы. Но не удалось преодолеть инерцию и поставить скульптуру в ряд так называемых «актуальных» искусств.

При чем же здесь Каминкер? Действительно, пора объясняться, по кому праву его фамилия вынесена в заголовок этих сумбурных заметок. Дмитрий Каминкер — единственный ныне живущий скульптор, которому Русский музей за последнее десятилетие отдал под персональную выставку беспрецедентно обширные экспозиционные площади. Притом в ситуации, когда не он обивал пороги музея, а кураторы сами искали возможности для организации столь массового показа его скульптуры. Почему?

Во многом отвечают на этот вопрос статья куратора выставки Е. Васильевской в каталоге и многочисленные газетные отклики. Конечно же, Дмитрий Каминкер — профессионал, умеющий работать со всеми материалами: от воска и глины до бронзы и мрамора. Он свободно чувствует себя и при обращении к классике (его «Ню»), и углубляясь в историю (Египет и Греция), и удаляясь в экзотические культуры (Индия, Индонезия, Южная Америка, Скандинавия). Он ироничен, он парадоксален. Он... иногда появляется ощущение, что он — почти уже «нашее все».

Но парадокс выставки в том, что Каминкер, оказывается, **не скульптор**. Не скульптор в том смысле, в котором это слово привычно воспринимается благодаря усилиям Союза, академий, правых, левых, прочих. Его путь в скульптуре — путь отрицания собственно скульптурных ценностей.

Свой пластический язык? Полноте. Возьмите несколько альбомов, к примеру, по истории искусства Древнего Египта, Индонезии, Сарматов. Сравните. Парафразы, а иногда и практически полное совпадение. Разница в деталях. У «Суки» — фонарь, у танцующего индийского божества — телефонная трубка, у сарматского лося (правда, сильно увеличенного) — женщина, притулившаяся в ногах.



КруКаКо. Сука с фонарем. Бронза. 290 см. 1995



Безусловная положительность героя скульптуры, на которой настаивают все учебники? Все осмеяно и поругано, сведено к пародии. Не щадят даже греческих богов и героев. Куда же дальше?

Ценность материала? Один и тот же мотив повторяется в бронзе, камне, шамоте, дереве. Все рассуждения классиков искусствознания о важности выбора материала для воплощения образа растоптаны! Работы собраны из заслонок, тележных колес, засовов, запоров, телеграфных столбов, табличек, ведер и веревок. И это «самая величественная и молчаливая из муз»?!

Масса... Веками она была краевым камнем пластики. Последние работы Каминкера — сознательное разрушение и этого принципа, отказ от массы в пользу каркасно-вантовых конструкций. Все состоит из одних ребер жесткости, все просвечивает. Вместо цельности — эфемерность. Идеал — Эйфелева башня. Инженерное решение готово раздавить скульптурность. По признанию Каминкера, часть экспонатов выставки не может оцениваться как самостоятельное произведение пластики. Значит, все перечисленные «грехи» осознаются самим автором? Безусловно. Его любимое выражение, многократно повторенное во время монтажа выставки и растиражированное затем средствами массовой информации, — «довести градус идиотизма до нужной точки». К чему это все?

Посмотрим на творчество Дмитрия Каминкера с другой стороны. Молодой, подающий надежды выпускник быстро осваивает «школу», добивается признания у учителей и коллег мастерством в исполнении «обнаженной модели». Но, видимо, тогда же чувствует и всю ограниченность предлагаемых возможностей. По счастью, в его жизнь и работу входит Шувалово — не то город, не то деревня — место, богатое традициями, прошлым, впечатлениями и... «подножным» материалом. Первоначально место провоцирует использование «обломков быта». Так в скульптуру Каминкера, не растерявшую, к счастью, своих пластических особенностей, входят все эти «железки» и «деревяшки», становясь знаками места. Среда вторгается в его работы деталями, заставляя, вероятно, задуматься о сосуществовании внутреннего и внешнего пространств в произведении. Тлен и запустение Шувалова-Озерков, нарушающее бесцеремонным вторжением современности, безусловно, наводят на мысль о диалоге времен. И первоначально скульптор идет по пути разрушения линейности и не обратимости времени. Его затеи с «Греческим мифом русской деревни» или «Обществом советско-древнеегипетской дружбы» — это попытки соединить несоединимое, собрать под рукой рассеянное по реке Времени. Скульптура прошлого приносит с собой несовременное понимание пространственных задач. Они вызывают к жизни крупные по размеру работы, которые уже не только вбирают в себя «милые приметы» среды, но и становятся ее доминантами. Пусть даже в ограниченном пространстве шуваловского двора. Вещи вступают в диалог с внешним миром, «обступающим» или «облепляющим» (если иметь в виду таблички, заслоны, замочки и т.п.) их. Наконец, пространство «прорывает» скульптурную массу. «Памятник Шувалову» — самый выразительный пример того, как работа, посвященная тематически месту, «вбирает» его в себя, растворяется в его пространстве, соединяется с его средой, проникаясь ее воздухом, ее светом, ее дыханием. Пусть в ущерб себе, своей монолитности и самости. Но — в пользу единения и нерасторжимости с окружением: старым вокзалом, вековыми липами, призраками прошлого.

Иной подход исповедует Каминкер, работая в составе интернациональной группы КруКа-Ко (Круль — Каминкер — Колибаба) в Дании. Здание провинциального Культурного центра — безликий параллелепипед из стекла и бетона. Таких по миру — сотни, если не тысячи. И нет между ними разницы — в Дании, Сингапуре, Москве, Чикаго... Этакое воплощение безликости и стандартизации современной урбанистической архитектуры. Художники, оценив широту ареала подобных сооружений, «ломают» его безродность географией. Нарочито часто, чересчур густо они (читай Каминкер) нагружают прямые линии и углы здания витиеватыми пластическими этюдами, имеющими прообразы в культурах индейской, раннехристианской, папуасской, древнеегипетской, греческой, индийской — и так по всему Свету, по всей истории человеческой культуры. При этом, почти отказываясь от авторства, наступая на свои амбиции «творцов», подчиняя художнический эгоизм задаче максимального насыщения среды образностью. Скульптура подчиняет себе заданное пространство, изменяет его в свою пользу или... даже в ущерб себе как отдельно взятой вещи. Если учсть, что установка работ сопровождается фестивальными разными культурами, приездом резчиков, музыкантов, артистов из разных уголков земного шара в заштатный датский городок, доселе ничего подобного не видевший, то можно говорить о влиянии скульптуры не только на пространство физическое, но и на культурную среду, на интеллектуальную и духовную жизнь города. Произведение пластики перестает восприниматься инородным телом, обретает естественность бытования, доказывая собственную неслучайность и необходимость в данном месте на долгие времена.



Жар-птица за забором. Фрагмент инсталляции. Дерево, железо. 1991

Александр Боровский

## МЭЙНСТРИМ КАК КОНВЕНЦИЯ

Сначала — о майнстриме. Это материя конвенционального порядка, некая незафиксированная подразумевающаяся договоренность между наиболее компетентными профессионалами (музейными и независимыми кураторами, критиками, издателями, галеристами и коллекционерами). Предмет договоренности — комплекс идей и имен, представляющихся наиболее актуальными, а не

иными — скажем, коммерчески перспективными, национально идентичными, политически корректными и прочее. Все эти аспекты связаны с понятием майнстрима, но принципиально не определяют его. Более того, попытки давления с этих позиций приводят к обратным результатам: как только, скажем, доля коммерческого начинает играть роль главной составляющей, художник достойно переходит на вполне респектабельные, но не майнстримные позиции — таков путь почти всех живущих ныне поп-артистов типа Розенквиста или Раушенберга. А вот Олденбург актуальность сохранил! Он не беднее — однако не пошел по пути коммерческой эксплуатации найденного. Мне могут возразить: были художники майнстрима, непосредственно актуализирующие коммерческое начало — тот же Энди Уорхол, например. Да, но именно актуализация, а не эксплуатация коммерческих механизмов, тематизация их как технологии искусствосоздания придают и Уорхолу, и Джону Кунсу непреходящую актуальность. Такой же плавный переход происходит, когда ставка делается на внеположенный майнстрим политические аспекты, — поэтому советский андеграунд так и не вошел в майнстрим при всей политблагожелательности к нему (вплоть до создания почетного мемориала в Зиммерли).

Реализация договоренности — посредством профессиональной деятельности тех же людей, ставшей не только моральной, но и материальной силой. Попытки оспорить договоренность практически не предпринимаются в силу описанных выше обстоятельств.

Есть ли в России, при всей ее специфике, люди, в своей профессиональной деятельности реализующие эту конвенциональность, называемую майнстримом? Так сказать, агенты его влияния? Есть, и, как в старом анекдоте про партию, чужда даже знает, как их зовут...

Что делать бедному художнику и куратору, который тоже хочет, как говорил поэт, «...подышать возле теплого тела искусства»? Конечно, знание некоторых технологий и приоритетов майнстрима не помешает. Как не помешает и знание слабостей и приоритетов людей майнстрима... Как и знание некоторых этнокультурных ожиданий: все же майнстрим — живое дело, а в нашей культуре живости хоть отбавляй. То есть элементы конформизма не помешают: например, конформизм языка, когда ты хочешь быть понятым. Но этого мало. Мало разделять конвенцию — надо, чтобы тебя привлекли ее разделять... А вот здесь, скажу банальность, дело за художником. Масштабом его идей, их синхронизацией с идеями времени. Дело за содержанием. Как учили нас в Академии художеств в славное время...

Теперь о немайнстриме. В конце концов, можно жить в другом измерении, в своей иерархии, работать в каком-нибудь Жданов-стриме.

Так живут цепкие мощные институции — Академия художеств например. Что ей Гекуба... Прекрасно живет, новые шапочки пошли.

Или разные подблудные художники — при мэрах например.

Или национальнохудожественники — кони скульптора Клыкова не омочат в майнстриме копыт. Ничего страшного,

только не надо называться современным искусством. И претендовать на место в музее современного искусства не надо. Всему найдется свой музей-заповедник — пишу это без всякой иронии. Более того, всегда возможна возвратная актуализация — скажем, искусство тоталитарного пошиба стало предметом исследования майнстрима уже несколько лет назад. Впрочем, придворные сталинские живописцы могут вызвать серьезный творческий интерес, придворные мэрские —

даже историко-культурного интереса не вызовут: слишком уж вторичен, мелковат и зауряден компромисс.

Здесь перехожу ко второй составляющей немайнстрима. У художника, плюющего на майнстрим, работающего вне конвенции современного искусства, как бог на душу положит, все же есть шанс на актуализацию. Да не возвратную, не историческую, а, так сказать, современную. Я вполне вижу, например, какого-нибудь ортодокса типа Г. Коржевы в новом контексте — по стихийному, неотрефлексированному масштабу он вполне мог бы войти в майнстрим, хотя бы методом от противного. Увы, исторически и человечески это нереализуемо: людей необходимо для этой операции компетентности вокруг него нет и быть не может. А жаль.

Зато я вполне вижу тех, кто ни при каких обстоятельствах не войдет в майнстрим. Они-то как раз из другого лагеря. Они вполне разделяют конвенцию, говорят на языке, потребном для понимания людьми майнстрима. Для внимания людей майнстрима. Для ласкания людей майнстрима.

Словом, появились молодые перевоспитанные люди: организуют выставки, причем чаще всего непростые, называемые биеннале, мастер-классами и фотомарафонами. Пишут о чем угодно и вполне бескорыстно в журналах, также выходящие неведомо на что и незнамо про что. Переводят бодрийяров — пусть и со словарем — опять же бесплатно, единственно из любви. Братаются и брачуются с себе подобными, но западными перевоспитанными людьми. Те особенно счастливы — где еще поучаешься в биеннале, назовешь себя куратором, а то и каким-нибудь профессором перформанса или новой медийности. Здесь — можно! Наши все же не так счастливы. Чаще всего злобноваты и несчастны. По старой национальной традиции, чего-то не хватает. Даже знаю чегоПропуска в майнстрим.

Не выдадут. Не пропустят. Потому что пропуск-то один — результат. Не игра в арт-деятельность. (Как игра в «Зарницу»: — Курсы молодых кураторов построены! Здравия желаю, товарищи юные бойцы постмодернистского фронта! К искусству в Интернете готов! Пароль — киберфеминизм! Отзыв — интерактивность!) Вообще не деятельность, не индустрия. Тем более — не стиль жизни. Только результат. Иначе — повторение пройденного. Иначе — все как у людей. Иначе — вечно вчерашнее.

На Елисейских Полях нынче инсталлирована современная скульптура — этакая аллея героев майнстрима: Дэнни Караван, Даниэль Бюрен, Бэрри Флэнаган, Нам Джун Пайк, покойный Кейт Херинг... Есть и наши — Илья Кабаков, Мария Серебрякова... Хожу, смотрю. С чем-то соглашусь, что-то отрицаю — мои проблемы. С одним проблем нет — с результатом: объекты как влитые ложатся в хрестоматийное пространство, некогда тоже осознававшее себя как майнстрим.

По дороге в Русский музей в который раз спотыкаюсь взглядом о нелепую беспредметную деревяшку прямо за спиной аникушинского Пушкина. Совсем уж отвязный в силу тотальной неизвестности (сколько-нибудь дорожащий именем подумал бы, куда встремлять) автор заставляет кряхтеть и корежиться хрестоматийное пространство. Догадываюсь, откуда что взялось. Очередные гиперактивные организаторы очередного мастер-класса (биеннале, марафона и пр.) убедили мэрию в лице ее главного художника, что это-то и есть современное искусство. Все как у людей. Догадываюсь, почему до сих пор не убрали...



Чем дольше размышляешь об искусстве, тем более вульгарно хочется ставить вопросы. Какое искусство задано стилем современной жизни? То есть — какая живопись на 1999—2000 годы современна, а какая нет? Как станет ясно из дальнейшего, это в прямом смысле убийственный вопрос.



Прежде всего наше время проходит под знаком безответственности. Скучно вдаваться в политические аспекты, они очевидны. В литературе безответственность рождает целый набор феноменов — от эпидемического распространения эссеистики (в эссе, в отличие от статьи, не обязательна логика) до всех форм неконтролируемого самовыражения и борьбы с сюжетологизмом. Стало

быть, чем более неконтролируемым и спонтанным будет живописный процесс, чем более алогичным изображение, за смысл которого автор не отвечает, тем более точно результат будет выражать современность. Не случайно сейчас распространялся своеобразный агностицизм: всякая попытка отфильтровать из художественного продукта смысл сопровождается улюлюканьем. Говорят, что смысл отдельного нет, что интерпретаторы просто выделяют инварианты, что смысл содержитя в растворе самой формы и нельзя его оттуда выпарить. Произведение надо уметь воспринимать целостно, надо говорить о метафизике, энергетике и божественности вполне материального объекта.

Эти методологические ухищрения идеально соответствуют эпохе безответственности и в свою очередь подпитывают авторов, упражняющихся во всех видах искусства, уверенностью, что первично некое выражение, для которого смысл необязателен. Если у Рембрандта, или у Фалька, или у Лактона сама живописная форма ощущимо содержательна, то теперь это должно быть отменено.

Чтобы быть вполне современным, надо быть безответственным и по-честному не знать, к чему все это. Отсюда бесмыслица, отсутствие идеалов, фокусничество, художники, не владеющие техникой рисунка, и т.п. Именно это современно: ничего не знача, быть притчей на устах у всех (Тимур Новиков, Африка и т.п.).

Второй знак времени — беспersпективность. Нет будущего, ибо будущее нагружено смыслом улучшения, но в это уже никто не в состоянии поверить. Ренессансная перспектива отражала присвоение и завоевание человеком пространства. Великолепные перспективы характерны для пародийной живописи соцреализма. Сейчас доминирует ощущение жизни, висящей на волоске жизни, которая обошла стороной, которая «не-для нас». Именно поэтому современная живопись должна быть плоскостной. Она может содержать какие-то иерархии, выстроенные по принципам больше-меньше, выше-ниже, но не должна давать никакой глубины. Третьего измерения не может быть, оно ликвидировано концептуально. Скажем, могут быть квадраты или круги разного размера. Треугольники — один выше, другой ниже. Могут быть фигурки, как у египтян (фараон большой, рабы крошечные).

Что касается иерархий, то они отражают социальную структуру, на символическом уровне материализуя антitezу господства — подчинения, определяющую для современности во всех ее ипостасях. С ее доминированием, кстати, связано широкое распространение сексуальных метафор и аналогий, в том числе и в визуальных искусствах. Новые вопросы, амбивалентные по смыслу — одновременно и социально-политическому, и

сексуальному, — сменили пресловутые «кто виноват?» и «что делать?». Никто не виноват, делать ничего не надо, у кого больше и кто на верху — тот и доминирует навсегда.

Третий знак времени — демонизация денег. При социализме, в условиях дефицита, существовал товарный фетишизм, идеологами названный «вещизмом». Обожествлялся товар, предмет как таковой. Сейчас товар внушиает отвращение, дефицитны деньги. Отсюда может следовать только nonfigurativность живописи.

Мир денег — это мир абстракций, условностей, отвлечения от натуральных сущностей. И одновременно мир, управляемый деньгами, — это мир, в котором господствуют абстрагированные от нормального смысла, от нужд человека цели. Богатство уравновешено смертельным риском, и жизнь осознана лишь как «одна из возможностей», как некая условность (то, что прежде называлось бренностью мира). Демонизация денег (богач, висящий на волоске, — одна из ее реализаций) — это демонизация условности и непостижимости мира, которая нашла выражение в представлениях о виртуальной реальности. Современная живопись должна определять эту непостижимость. Пρоще всего сделать так, чтобы картины было невозможно понять (см. пункт 1).

Четвертый знак времени — античеловечность. На современном изображении человека не должно быть видно, ибо его значимость в социальной и духовной жизни исчезла. Жизнь не ценится вовсе, и потому на плоскости могут быть изображены лишь какие-то куски, фрагменты, остатки. Мир и жизнь предназначены для чего угодно, но только не для самоценного человека. Превращение в электорат — финал деградации. При этом сама электоральная процедура, выборы (тоже демонизированные) становятся центральным событием, люди нужны только для них, но выбором избирателей управляют. Возникает то, что в средневековье именовалось гротеском: орнамент, цветовыми пятнами которого являются человеческие фигуры. Образцы такого «гротеска» оставил Филонов, остро ощущивший антигуманизм раннесоветского времени.

Это очень современно: картина создается из уже готовых знаков, то есть из нас составляют некую «живопись», нас используют как изобразительные кванты некоего другого изображения. В сталинское время это реализовывалось буквально, когда тела мужчин и женщин превращались в мозаику и, например, образовывали слово СТАЛИН.

Современный антигуманизм может быть передан именно таким «гротескным» изображением: готовые знаки используются для создания новой картины, причем собственный смысл этих старых знаков игнорируется, они — ничего не значащие «пятнышки». Логичнее всего использовать куски человека, подобные тем, какие видны на натуралистических фотографиях развалин взорванных домов. Жизнь сама заботится об адекватных визуальных экспликациях. Портрет, автопортрет и все другие прелести — все это безнадежно устарело ввиду своей самоценной значимости и смотрится нынче как пародия на жанр (см. портрет Вяжилева (наверное, работы Глазунова), висящий у него за спиной в его газпромовском кабинете).

Иными словами, в конце XX века в России жить трудно, а современным художником быть очень легко. Собственно говоря, его даже не нужно, и в этом одна из главных тайн живописи нашего времени: все без исключения художники ощущают свою избыточность, необязательность, культурную побочность. Это лишние люди со всеми вытекающими последствиями для психологии. Потому что четыре признака, концептуально обоснованные выше, можно найти на фотографии гигантской мусорной кучи, каковая и представляется лучшей, талантливейшей картиной современной эпохи, созданной ею самой из собственных же отходов. Идеальная замкнутая система, на выходе генерирующая авто-, метаописание.

Михаил Золотоносов  
УБИЙСТВЕННЫЙ ВОПРОС

Нина Лаврова



# Эта таинственная Горгиппия

К 90-летию археологического музея в Анапе

Так храм оставленный —  
всё храм,  
Кумир поверженный —  
всё бог!

М. Ю. Лермонтов

Когда почитатель классических древностей рассматривает сокровища искусства, выставленные на первом этаже залов Нового Эрмитажа, перед его мысленным взором возникает «русская античность» — греческие города-колонии Херсонес, Ольвия, Пантикапей, Нимфей, Фанагория... И как-то незаметно ускользает змейкой из этого «видеоряда» Горгиппия<sup>1</sup>. Между тем именно столичный Петербург, начиная с эпохи Екатерины II и вплоть до конца XIX века, играл важнейшую роль в исторических судьбах Анапы-Горгиппии. Сначала русские императоры почти сорок лет отвоевывали у турок земли, в которых лежал скрытый этот таинственный город и его округа, позже выдающиеся петербургские археологи барон В. Тизенгаузен и профессор Санкт-Петербургского университета Н. Веселовский codeстствовали открытию античной Горгиппии и занимались ее исследованием. Николай Иванович Веселовский передал свою личную коллекцию антиков городу Анапе, что позволило в 1909 году открыть там Музей древности. В период немецкой оккупации 1942—1943 годов все экспонаты пропали, но после Великой Отечественной войны музей возрождается: в его фонды стали поступать археологические комплексы из горгиппийского некрополя. В 1960—1970-е годы Анапа переживала настоящий археологический бум, увенчавшийся в 1975 году сенсационными открытиями<sup>2</sup>.

Результаты более чем двадцатилетних раскопок оказались блестящими. Рядом с дугой Анапского залива, на набережной древней Синской Гавани, появился огромный фрагмент — более 7000 м<sup>2</sup> — античной городской застройки. Горгиппия, о которой было известно только со слов историков Страбона, Полиена, Стефана Византийского, а также по великолепным находкам, возродилась поистине как феникс из пепла. (Достоверно известно, что вскоре после 239 года н. э. город погиб в грандиозном пожаре.) Раскопки, в которых каждый сезон участвовало до 400 человек, проводил Институт археологии АН ССР совместно с Краснодарским историко-археологическим музеем. Руководили экспедициями талантливые московские ученые-археологи И. Кругликова (в 1960—1972 годах) и Е. Алексеева (с 1973-го) и А. Салов. Благодаря их организаторским способностям, содействию Министерства культуры и местных властей в 1977 году в Анапе был создан музей-заповедник «Горгиппия». К слову сказать, в комплектование музея принял участие Государственный Эрмитаж: в 1965 году из его фондов были переданы на постоянное хранение 98 экспонатов. Чернофигурные и краснофигурные лекифы, пелика, кратер, бусы из цветного стекла, сердолика, халцедона и поныне являются украшением экспозиции, размещенной в здании бывшей водолечебницы грека Фамайдиса<sup>3</sup>.

Структура заповедника типична. Он состоит из трех больших разделов: античное городище, музейная экспозиция, где выставлены в основном находки, обнаруженные при раскопках полиса и некрополя (лапидарная эпиграфика, керамика, стекло, скульптура, бронза); третья часть — музей под открытым небом — включает архитектурные фрагменты, саркофаги и обширное собрание надгробий. Такова же примерно структура археологического музея-заповедника в крымском Херсонесе. Однако есть обстоятельства, которые в пределах этой триады делают анапский заповедник вполне своеобразным музеем. Античная цивилизация просуществовала здесь без малого 800 лет (вт. пол. VI в. до н. э. — сер. III в. н. э.), и если в Херсонесе вслед за античным периодом последовательно появились памятники византийско-христианские,



4

раннего и развитого средневековья, то в Горгиппии их очень мало, и они не выставляются. Поэтому во всех трех разделах господствует греко-римская культура, ее материальный и духовный экстракт. Второй особенностью музея является его активная интеграция в структуры современного города, точнее — музей и раскоп находятся прямо в центре курорта на шумной, всегда оживленной набережной. Если такие города-колонии, как Нимфей или Херсонес, давно являются археологическими комплексами, отданными во власть науки — археологии и ее служителям-археологам, то в анапском заповеднике ситуация иная. Античность раскрывается здесь по мере возникновения потребностей города-курорта в строительстве новых или модернизации старых санаториев, гостиниц, пансионатов, в проведении коммуникаций, что требует больших земляных работ. Фактически, только тогда античная Горгиппия приоткрывает нашим современникам свои древние тайны.

Такое положение может не удовлетворять академическую науку и нетерпеливых археологов, однако здесь есть и свой плюс. Находясь в гуще крупного торгового центра, каким является набережная с ее неиссякаемым потоком отдыхающих, музей вольно или невольно притягивает к себе множество людей и в той или иной степени содействует их стихийной «эллинизации» на культурно-бытовом уровне. Античность здесь становится «своей» — и для туристов-приезжих, и для самих анапчан.

Осмотрев заповедник и как бы побывав в домах и в гостях у древних греков, посетитель музея выходит на набережную, где находятся кафе-бар «Горгиппия», летний ресторанчик «Орфей». Дети катаются на маленьких авто с грозным названием «Посейдон»; местные художники-керамисты, вдохновляясь античной керамикой, создают свою, «неогреческую», и, весьма дорогая, она тем не менее находит своих покупателей. Разнообразные копии с музеиных экспонатов, изготовленные под контролем дирекции заповедника, более дешевые, также охотно раскупаются... Складывается впечатление, что Гермес Агорей, бог торговли, чей культ — официальный и домашний — был широко распространен в портовом городе Горгиппия, продолжает покровительствовать городу.

Между улицами Крепостной и революционера Протапова, от Музея краеведения начинается широкий бульвар. Он весь состоит как бы из отдельных рощиц: ленкоранская акация, тута элегантная серебристая, самшитовые деревья, смыкая наверху свои ветви, образуют куполообразные пространства, пронизанные золотисто-зеленым, таинственно-сумрачным светом. Эти рощицы, пустынные в послеполуденную жару, чью тишину и безмолвие нарушает только треск кузничников, при первом их посещении вызвали в памяти онтологические стихи Вячеслава Иванова:

День белогненный палил,  
Не молк цикады скрежет зненный,  
И кипарисов облак стройный  
Витал над мрамором могил...



2

Строфы поэта-дионасийца вспомнились не случайно. Здесь, на бывшей окраине античного города, находилось святилище Деметры и неподалеку — город мертвых, некрополь. При раскопках в сбрасывавшемся святилище археологи обнаружили вотовные терракоты с посвятительными граффити — проптомы Деметры, изображенной иногда с маленькой дочкой Корой на плече. Культ Деметры-Куроптофос (Вскармливающей) был одним из главных. Горгиппийцы не зря так почитали богиню земледелия. Горгиппия была крупнейшим поставщиком хлеба в Грецию — в метрополию и столичные Афины; естественно, что и купцы, занимавшиеся транспортировкой этого, во все времена ценнего груза, и сам полис баснословно наживались на этих поставках. Как известно, земли Прикубанья являются житницей Юга России; похоже, что Деметра покровительствует хлеборобам поныне, и плодородие этих земель не исстощается.

Когда от горного озера Абрау Дюрсо или от святых источников Неберджая дорога начинает спускаться к Верхне-Баканскому перевалу кавказского предгорья, перед изумленным взором открывается панорама обширной долины, бывшей сельской округи — хоры Горгиппии. Только кисть киммерийских визионеров — Максимилиана Волошина и Константина Багаевского могла бы

запечатлеть ее древнюю красу и величие. Олимпийские боги наделили греков поразительным чувством прекрасного, но в не меньшей степени — деловой смеккой и хваткой. Колонисты быстро поняли, что перевозить морем вино в Горгиппию из метрополии невыгодно, и стали разводить виноград в этой красивейшей и плодороднейшей долине. И поныне бывшая хора является собой подлинное царство Диониса. Роскошные виноградники, ярко-зеленые, ухоженные, простираются здесь на километры. Почти полуметровой длины гроздья с ягодами в голубином яйце могут достойно увенчать и самого бога виноделия, и его многочисленную буйную свиту.

Археологи предполагают, что мраморные архитектурные фрагменты коринфского ордера, что хранятся теперь в заповеднике (а один из них — в Государственном Эрмитаже), являются остатками храма Диониса Сабазия. Возможно, он был возведен в хоре Горгиппии. Тогда неудивительно, что серебряная дидрахма с изображением юного Диониса, медные оболы и триболы с изображением этого бога и его спутницы пантеры были найдены в большой загородной античной усадьбе, раскопанной близ Анапы. О том, что кульп Диониса почтится в Горгиппии, подтверждают краснофигурный кратер V века до н. э., украшенный тончайшей росписью — играющие и танцующие менады и селены, терракотовая статуэтка малоазийского божества во фригийском колпаке, вероятно, спутника Диониса, призывающего к груди огромную кисть винограда, и другие. Богиня счастливого случая — Тюхе — дала элинам шанс владеть Горгиппией и ее окрестностями восьмь столетий, и шанс этот был ими использован стопроцентно. Античная «прививка» оказалась так сильна и так живучая, что даже после многих веков генуэзско-турецкой стагнации она возродилась и расцвела в русский период своей истории. Начало ему положил Адрианопольский мирный договор 1829 года.

Судьба античного наследия в России могла бы быть вполне счастливой — настолько органично оно вписывается в русскую культуру. Однако в последние годы заповедник переживает не лучшие времена. Содержание античного городища под открытым небом требует постоянных и дорогостоящих работ по его реставрации и консервации. Но они не финансируются и не проводятся, что ведет к разрушению уникального памятника. Более двадцати лет находятся в Москве в реставрации фрески из склепа Геракла, изображающие его двенадцать подвигов. Конца реставрации этого фриза не видно, а сам склеп в демонтированном состоянии пребывает на территории заповедника. Вряд ли в ближайшее время можно будет увидеть этот выдающийся памятник античной Горгиппии во всей его глубокой сакральной значимости. Не финансируются и не проводятся раскопки. Будущее этого эталонного памятника «русской античности» видится в довольно мрачном свете. Утратив богатейшие музеи-заповедники Крыма, в однотечье ставшие «украинской античностью», Академия наук и Министерство культуры России должны бы теперь сосредоточить свои усилия и поддержать еще оставшиеся в их распоряжении археологические музеи Азиатского Боспора.

\*\*\*

Античность, подобно подземным родникам, пробиваясь время от времени в нашу современную жизнь, волнует воображение и радует душу; она пробуждает извечную мечту о свободе и гармонии, мечту поэта о возврате языческой весны.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Имя города дал Горгипп, сын боспорского царя Сатира I. В период его долгого правления в качестве наместника (IV в. до н. э.) Горгипп пережила экономический расцвет. Этому способствовал дипломатический талант Горгиппа: ему удалось замирить враждующие местные племена синдов и меотов, присоединить их земли к боспорскому царству и содействовать их эллинизации. В 324 году до н. э. на агоре в Афинах по предложению Демосфена Горгиппу при жизни была установлена медная статуя. (См.: Н. Грач. О Горгиппе и некоторых династических особенностях правления ранних Спартиков. В сб.: «Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья». Л., 1968. С. 108—114.)

Этимология имени «Горгипп» несет в себе противоречие, на которое обратил внимание доцент кафедры классической филологии СПб Университета А. Тышков. Три первые буквы ГОР являются аббревиатурой слова «горона», то есть в имени «присутствует» страшная змееволосая Медуза, буквы ГИП означают слово «конь», ставшее синонимом благородства. Таким образом, эпоним Горгипп можно истолковать как «страшно благородный». Культы хтонических богов Деметры-Персефоны и Диониса Сабазия, которые почтились в Горгиппии, ассоциируются с подземным миром, потому змея могла быть одним из священных животных города. Изображения змеи имеются в росписях склепа Геракла (раскопки 1975 года).

<sup>2</sup> На участке богатого некрополя был вскрыт склеп, в нем имелся фриз, состоящий из фресковых росписей с изображением двадцати подвигов Геракла; был также обнаружен саркофаг с захоронением двух девочек в золотых погребальных украшениях и неразграбленное захоронение с очень богатым инвентарем (золотые ножи, гривна, перстни с геммами и другие предметы). — См.: Е. Алексеева и кол. авторов. Горгиппия и ее окрестности. — АО 1975 года. М., Наука. 1976. С. 105—108.

<sup>3</sup> Это и некоторые другие сведения сообщил научный сотрудник Археологического музея Андрей Михайлович Навичихин, за что автор настоящей публикации выражает ему сердечную благодарность.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Профессор петербургского университета Николай Иванович Веселовский (1848—1918 г.).
2. Венок. II — сер. III в. н. э. Некрополь Горгиппии.
3. Браслет. Золото, стекло, бирюза. II — сер. III в. н. э. Некрополь Горгиппии.
4. Фиала. Стекло полихромное, золотая фольга. II — сер. III в. н. э. Некрополь Горгиппии.
5. Бронзовая фигура Гермеса. Первые века н. э. Некрополь Горгиппии.
6. Кратер. Конец V в. до н. э. Некрополь Синской Гавани.
7. Тюхе. Мрамор. III—I в. до н. э. Некрополь Горгиппии.
8. Драхма с изображением Диониса и лани. 100—90 годы до н. э. Серебро. Городище Горгиппии. Государственный Эрмитаж.
9. Курильница. II — сер. III в. н. э. Бронза. Некрополь Горгиппии.



5



6



7



8



9

15

К  
О  
Т  
Л  
О  
В  
А  
Н  
У  
Х  
О  
Д  
И  
Т  
В  
П  
Е  
Р  
С  
П  
Е  
К  
Т  
И  
В  
у

Марина Колдобская

Великая берлинская стройка — Потсдамерплац — сегодня самое модное место в Европе: любознательный человек не должен упускать шанс стать свидетелем создания главного города новой европейской империи. Страна на глазах превращается в выставку и даже в музей — красный параллелепипед на курьих ножках висит посреди Потсдамерплац ради синхронной фиксации истории, вершащейся на глазах. Кабаков, воспевший русскуюстройку-помойку, отдохает.

Прореха между Востоком и Западом, полвека зиявшая посреди Берлина мерзостью запустения, теперь зашивается чем-то похожим на Нью-Йорк (я обнаружила даже непременную деталь нью-йоркского пейзажа — скульптуру Кейта Херинга). Но в отличие от главного города Америки, где так любят украшать небоскребы репликами классической архитектуры, здесь они отсутствуют начисто. Поскольку любая реплика отсылает к историческим прецедентам, а любой большой стиль, будь то ампир или готика, сомнителен с точки зрения политической корректности. Так что искусство цитирования здесь не в чести: в угар эпохи постмодернизма на Потсдамерплац господствует стерильный «международный стиль» — мечта, выношенная тремя поколениями функционалистов-утопистов.

В отсутствие «красоты» новостроек презентативность осуществляется игрой технологических мускулов — здесь glass & metal, лестница в небо, висячие сады Семирамиды, демонстративное пренебрежение законами гравитации и горделивое сознание, что сегодня при желании можно построить что угодно (и почему угодно найти экономическое обоснование). Вкус осуществляющейся утопии не только в чистоте стиля (или бесстиля, как хотите), но и в масштабах: коммерческий центр Берлина — это Магнитка, Кузбасс и ДнепроГЭС вместе взятые. Аппетит приходит во время еды, и чем больше строят, тем больше закладывают нового — котлованы уходят в перспективу вплоть до Лертербанхофа, где возводится дворец хрустальный, супервокзал третьего тысячелетия.

Все это великолепие называется «новая скромность».

Говорят, некоторые в Берлине хотели бы, чтобы было попышнее. Попышнее получится Москва: рядом с Берлином она выглядит людоедкой Эллочкой, которая состязается с проклятой Вандербильдхой. Но не состязаться не может: на российском посольстве (сталинский ампир с поправками на местный вкус) приделали золоченые фонарики — это наш ответ сияющему куполу Рейхстага.

Автор проекта реконструкции Рейхстага сэр Норман Фостер (очень тонко было пригласить для этого дела автора из страны-победительницы) заявил своей главной идеей «уважение к истории». «Уважение» обходится дорого, но стоит того: камень вычищен до блеска, фасады и часть внутренних объемов (весьма красивых, кстати) сохранены, декоративные элементы представлены как археологические образцы. Удирающие Рейхстаг произведения современного искусства — будь то истерика «новых диких» или флуоресцентные квадраты Гайера — столь же неприятны, сколь патетичны, и наводят на мысль, что искусство — не удовольствие, а суровая гражданская обязанность. В историческую архитектуру, как сияющий протез, имплантировано современное оборудование — этот подход последовательно проводится по отношению ко всем важным историческим зданиям Берлина. Только очень вульгарные люди могут называть это капремонтом, люди чувствительные вспоминают фильмы типа «The Thing» — неизвестное будущее захватывает прошлое изнутри и живет до поры до времени в его оболочке.

В день открытия Рейхстага толпы народа создали проблемы для дорожного движения: редкий поп-аттракцион может похвастаться таким успехом. Очевидно, что публике предъявлено не столько само здание (хотя оно и стоило около 100 млн. DM), сколько образцово-показательный подход к истории, продукт достигнутого общественного согласия о том, как обходиться с национальными травмами. Лучше всего этот подход демонстрируют граффити советских солдат, нацарапанные на Рейхстаге в мае 45-го. Вопрос: как с ними быть? — послужил предметом большой дискуссии. В итоге граффити оставлены, а если честно, нанесены заново: на вычищенной поверхности камня бледно-серый след, подобный теням после бомбардировки Хирошимы. Для сохранения в вечности выбраны те, что поприличнее, без мата. (Я искала подпись своего деда — не нашла.) Историю не цензурируют, ее обезболивают. Шрам не прячут — его носят как украшение. Еще до начала работы Рейхстаг превратился в музей самого себя — музей великого социального проекта, где отредактированное прошлое проецируется вперед, чаемое будущее — назад, а надежды возводятся в ранг произведения искусства.

Если стройка превращается в музей, то музей — в стройку.

В Мартин Грюпнер Бау проходит выставка в честь 50-летия Германии. Здание обновляется, но еще не вполне готово, процесс реконструкции открыт взору посетителей и впечатляет не меньше, чем суперсовременное экспозиционное оборудование (ценой и размером с небольшой небоскреб).

В центральном зале, посвященном воссоединению Германии, я надолго застыла перед светящимся стеклянным зиккуратом, на ступенях коего были разложены банки консервов, бутылки с лимонадом, сухие смеси в пакетиках и т.п. — продукция «новых земель» (бывшей ГДР). Архитектура древних восточных деспотов и новейшие экспозиционные технологии сошлись, чтобы сделать скромный натюрморт провинциального супермаркета бессмертным историческим фактом. Ровно так же в золотые годы московского ВДНХ ампирные павильоны и барочные статуи придавали смысл священных реликвий поросатым, матрешкам, станкам и валенкам.

Грандиозную выставочную программу, в которой задействованы основные берлинские музеи, объединяли две плавно перетекающие друг в друга темы: подведение итогов столетия и обустройство объединенной Европы как его триумфальный итог. Любая выставка — от «Культурных контактов в Европе» в Далеме до «Духа и материи» в Новой национальной галерее — пронизана одним и тем же пафосом: «сквозь тернии к звездам».

В Альтес музее выставка «Сила (или насилие?) искусства» собрала лучшие имена западного мира (в основном германского), от рубежа веков до «новых диких». Экспозиция устроена тематически и хронологически, по разделам: «путь к силе и красоте», «эстетика власти», «апокалипсис», «мифы нового начала», «новый мир — новый человек» и т.п. В такой подаче искусство выглядит не насилием, а заложником — кураторов и времени. Кураторов, поскольку используется как инструмент для иллюстрации исторических коллизий и социальных проблем. Времени, поскольку неизбежно разделяет все мифы, надежды и разочарования уходящего века.

У нас до сих пор принято считать музей мемориалом, почетным захоронением искусства, способом инсталлировать в вечности любимые вещи. В этом смысле идеальным музеем был Мавзолей — но где теперь его былое величие? Теперь это посмешище под вечной угрозой разорения и уничтожения главного экспоната. Драма в том, что любимые вещи продолжают существовать, а вот существует ли в информационную эпоху вечность — большой вопрос.

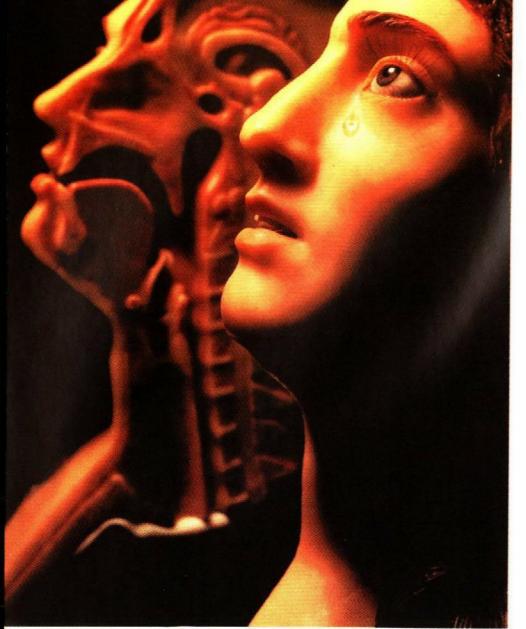
Западные музеи переживали эту коллизию последние несколько десятилетий. После романтического периода массовых закупок произведений contemporary art, реконструкции королевских дворцов под евростандарт и переоборудования под музеи старых фабрик и вокзалов возник закономерный вопрос: что делать с новообретенными горами техногенного плаха? Фабрики и вокзалы не спасли: количество творцов растет в нормальных демографических пропорциях, их требования к предоставляемому пространству, технической оснастке, инвестициям все возрастают — музеи захлебнулись и волей-неволей нашли другую концепцию.

Стало совершенно ясно, что современное искусство сопротивляется презентации по протоколу «шедевров». Его качество — прежде всего качество идеи, а качество идеи — актуальность. «Модное» вытесняет «нетленное», чтобы через год уступить другому «модному». Все, что может сделать музей в таких обстоятельствах, — фиксировать «важное». И предъявлять его обществу как «важное». Музей — гарантия не бессмертия, но статуса.

У нас не случилось ни фабрик, ни вокзалов, ни даже простенькой, но постоянной экспозиции отечественного contemporary art. Для объяснения причин такого позора обычно ссылаются на объективные обстоятельства: нехватка средств, грамотного персонала и даже самого современного искусства (последнее неправда). Это не убеждает: на важные вещи (вроде чеченской войны или выборов) деньги всегда найдутся. Возможно, не получается потому, что музей типа «мемориал» не отвечает более духу времени, и все смутно чувствуют, что нет смысла лезть из кожи вон, чтобы устроить для современного искусства мавзолей, раз в жизни выстроиться в очередь и причаститься (то есть напиться с друзьями на вернисаже). Мы пропустили эту студию, пропустили безнадежно и теперь должны решать: то ли пытаться догнать ушедшего поезда, все больше отставая, то ли сказать: «Умерла так умерла» и принять концепцию музея, побеждающую во всем мире.

Хотя на самом деле вопроса нет: выбор между безнадежным делом и делом, имеющим шансы, сделан на небесах.





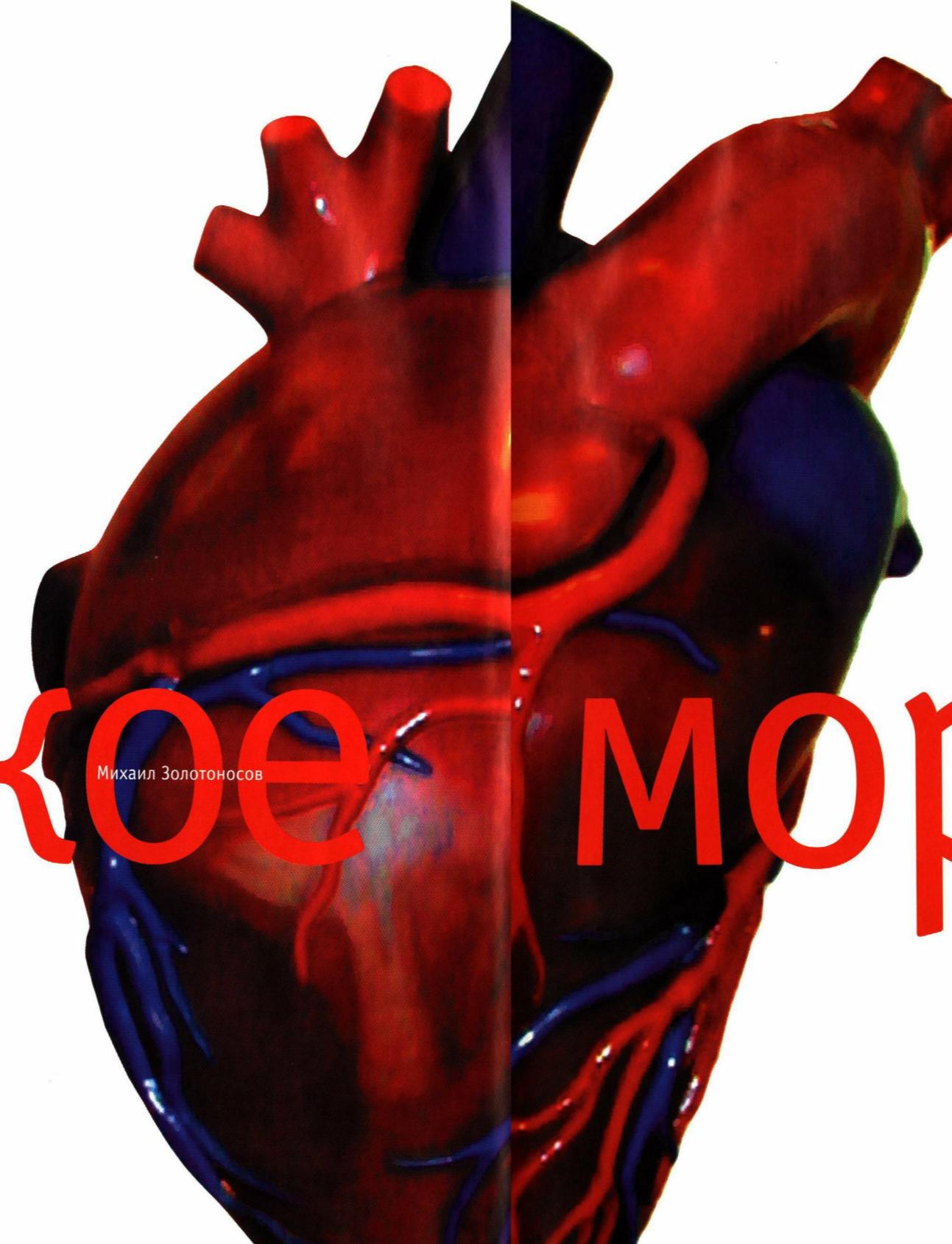
Каталог выставки «Corps à vif — Art et anatomie» («Живое тело — Искусство и анатомия»), проходившей в Женеве, в Музее искусства и истории, 18 июня — 13 сентября 1998 года<sup>1</sup>, великолепно передает западную концепцию тела: для них оно именно *vif*, «живое», внутренняя форма *écorché* — это «жизнь», на которую зрителю открыли глаза, жизнь, даже несмотря на содранную кожу.

Речь идет об эпистемологическом приеме. Отсюда живописность, красота, яркость красок, витальность. Разрезанное и вскрытое живет, как на картине анонимного художника XVIII века (школа Готье д'Аготи) «Сидящая женщина с открытой маткой и зародышем на коленях» (илл. 3). То, что вся ее гипогастральная область вынесена наружу, ничуть не мешает женщине иметь томно-задумчивое и вполне светское выражение на лице в соответствии с каноном эпохи.

В экспозиции есть лакуны<sup>2</sup>, самая важная — рисунок Леонардо, изображающий половой акт в положении стоя при продольном разрезе тела. Дополнительную известность этому рисунку дал Зигмунд Фрейд, упомянувший в работе «Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве» работу Р.Райтлера (1916), который указал на курьезные погрешности, выдавшие недостаточное знание Леонардо анатомии, особенно женской. Впрочем, Фрейд все объяснил вытеснением личного<sup>3</sup>. Для нас этот рисунок ценен противоречием между «темой» — половым актом и способом изображения (в разрезе, со снятой кожей). Тема, неразрывно связанная с зарождением новой жизни и/или наследственным, разрушает атмосферу смерти и патолого-анатомического исследования. Для изучения полового акта возможен разрез только *живого*, и это значение в рисунке Леонардо как раз и доминирует. Отсюда же специфические автопортреты современных художников, представленные в каталоге: мозг в руках на картине Элен Чедвик (1953 — 1996) (илл. 2) и показанный со спины мужчина работы Макса Шендорфа (р. 1934) (илл. 1), который и назван «ÉCORCHÉ *vif*», то есть тело со снятыми кожами и при этом **живое**. Изъятый из черепной коробки мозг становится объектом именно автопортретирования — стало быть, он продолжает жить, и художник, рисующий свой мозг, тоже продолжает жить. В этом суть западного мышления, с эпитетной ясностью продемонстрированная Жоржем Батаем в порнографической «Мадам Эдварде» (1941):

«Голос мадам Эдварды, как и ее хрупкое тело, был похабен. — Хочешь по-глазеть на мои потроха? — сказала она. Вцепившись обеими руками в стол, я развернулся в ее сторону. Она сидела, высоко задрав отставленную ногу; чтобы щель открылась еще больше, она стала оттягивать кожу обеими руками. Так «потроха» Эдварды глядела на меня — розовые и волосатые, **переполненные жизнью**, как омерзительный спрут»<sup>4</sup>.

В каталоге около 300 иллюстраций, но ни одной русской картины или скульптуры. Между тем произведения на тему «искусство и анатомия» есть и в русской культуре. Мы говорим об их целостном, долго подбиравшемся ансамбле — специальном музее с тщательно подобранный коллекцией «человеческих натюрмортов», **Музей гигиены**. Правда, для женевской выставки ни один из «музейно-гигиенических» натюрмортов не подошел бы ввиду того, что у нас иная концепция. Русское тело, подвергшееся сечению, не живое, а мертвое. «Потроха» в русской концепции переполнены смертью и отвратительны. Автопортрет с мозгом, уложенным на ладони, у нас невозможен, потому что труп не может рисовать. Эпистемологический прием тот же — снята поверхность, но человека нет, он превращен в «кадавр».



Михаил Золотоносов

ПРОСЬБА  
РУКАМ  
НЕ ТРОГА

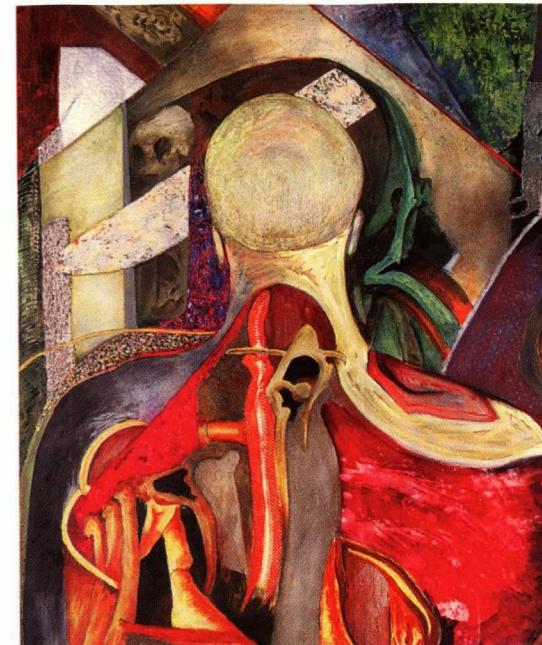
Если бы в нашем Музее гигиены, как того требует логика вещей, демонстрировали восковые муляжи разрезанного человеческого тела или отдельных органов, объясняя посетителям внутреннее устройство и функционирование живого организма, можно было бы говорить об обычном медицинско-просветительском заведении. Но у Музея гигиены оказалась мощная «сверхпросветительская» аура, которая и превратила его из музея чисто научного<sup>5</sup> в **музей художественный**. Это концепция Смерти — наш вариант выставки на тему «искусство и анатомия».

Если сопоставлять экспозицию, ее дух, ее концепты, всю атмосферу залов нашего Музея гигиены с жизнерадостными картинами западных художников на женевской выставке, то обнаружится точный переворот. Там — переполненность жизнью, пафос познания живого человека, делающего в целях познания невидимое видимым и непрозрачные оболочки живого тела — чем-то вроде дамской туалетной атрибутики<sup>6</sup>, отказ от отвратительного и веселые пляски мертвцов и скелетов. У нас — переполненность смертью и страхом, куски трупов, несущие следы болезней<sup>7</sup>. Наука и научное просветительство имеют национально-культурный характер, и именно в той области, о которой идет речь, он проявляется наиболее ярко.

Созданный в 1930—1950-е годы, в эпоху расцвета сталинизма, во всем выявлявшего вечную русскую суть и демонстрировавшего завидное единство стиля, этот музей зафиксировал идеи мрачного торжества смерти над жизнью, свойственные как 1930-м годам, так и вообще русской душе. Призраки ада, наказаний за греховную жизнь витают над сюрреалистическими экспонатами. Анатомический препарат каждого органа обязательно соседствует с препаратом того же органа, но пораженного болезнью. Печень и ее цирроз. Почки — и то, что от них едва осталось. Рак всего, что только есть. Все виды зараз, воспалений и поражений.

Это музей, дающий не только и даже не столько анатомические и физиологические сведения, сколько **образы** мучительных болезней. Никакого пафоса познания анатомии. Главное тут — не внутренние органы, а патология, повлекшая смерть. **Музей патологии и неизбежной смерти** — русская версия темы «анатомия и искусство». Колбы с препаратами, ставшие предметами искусства, натюрморты из человечины, внушающие отвращение к телу. Загадочные кожные болезни, узоры смерти, созданные самой природой. А вот легочная чахотка с кальцинированными полостями и туберкулумами — желтоватыми по центру, серыми и прозрачными по краям. Левое легкое сплюснутое с плеврой посредством соединительной ткани и обнаруживает в этой области неправильные сходящиеся стрии. Верхушка легкого имеет вид широких перекрещивающихся тяжей. Словесно оформленная музыка смерти.

Еще более завораживают гибельной красотой и ощущением возможной со-причастности визуальные образы. Натюрморт «Цирроз»: «Печень сокращена до трети своего объема. Ее внешняя, слегка бугристая поверхность желтовато-серой окраски кажется составленной из множества круглых и яйцевидных зерен. Их рыжеватый или желто-оранжевый цвет переходит местами в зеленоватый...».



# живое мортидо

Все это прямо вытекает из русских религиозных установок на борьбу духа с плотью, на умерщвление всего телесного. Поэтому рядом с зародышем человека обязательно экспонируются «Мумифицированные внутренние органы ребенка». Образ закономерен: он отсылает к Древнему Египту, к мумиям<sup>8</sup>. Заспиртованных препаратов гораздо больше, чем восковых или пластмассовых мумий веселых учебных расцветок, которых в музее единицы. При полной научности каждого отдельного препарата все это в целом — прежде всего в силу своей подлинности — работает на образ мучительно-прощания с телесной жизнью. Есть ли другая — отдельный вопрос, но телесную музей символически отнимает, воспитывая страх.

Сюрреалистическим натюрмортам из человечины с их особой цветовой

гаммой (серое, палевое, болотное, слоисто-бледно-розовое, рыжеватое, студенисто-желтоватое, землисто-червивое, зеленовато-чешуйчатое — все оттенки блекести, ничего насыщенно-яркого) удачно аккомпанирует вся торжественно-мрачная обстановка умирающего советского музея, лишенного достаточного финансирования. Остатки прежней роскоши Шуваловского дворца<sup>9</sup> — каминь, люстры, роскошные бра, приведенные в нелепое соседство с разборными моделями глаза и таза, плакатами о глистах и восковыми пенисами с раз и навсегда надувшимися кровеносными сосудиками. Художественный смысл имеют не только сами органы, десятилетия плавающие в спирту и формалине, но и весь музейный контекст.

Врачи наши привыкли пугать, всегда пугала советская больница, походившая режимом на тюрьму. Пугает и этот старомодный, брошенный на произвол судьбы вместе со старушками, неслышно снувшими по залам, медицинский музей. Не случайны тут и старинные зубные инструменты, больше напоминающие о пыточной камере инквизиции, чем о лечебном учреждении. *Страшное* — один из главных концептов. Болезни точат, дырявят органы изнутри и подкарауливают снаружи. Враги везде, и спасения нет<sup>10</sup>.

Взамен либидо — мортидо, влечение к смерти. В pendant: в одной глупой газете сообщили об историческом событии — судебный фотограф Сергей Подгорков добился разрешения снимать в цвете трупы или то, что от них осталось. Выражая концепцию Подгоркова, автор заметки уравнивает оторванные руки-ноги и цветы в вазах: «Я посмотрела десяток фотографий по специальности. Цветных. Это не смерть, это театр смерти. Анатомический театр, завораживающий, как мелодия крысололова»<sup>11</sup>.

Это и есть русское мортидо, влечение к смерти.



2



#### Примечания:

<sup>1</sup> Corps à vif — Art et anatomie / Deanna Peherbridge, Claude Ritschard, Andrea Carlino. Генуя, 1998. Благодарю В.Бибинову за указание на это издание и Д.Озеркова за предоставленную возможность подробно изучить его.

<sup>2</sup> К таким лакунам относятся «интерактивные» познавательные игрушки — их в XIX веке было немало. Например, учебная картонная модель «Разборная модель тела женщины» немецкого доктора медицины Г.Панцера, переизданная в Петербурге в 1898 году. Тело покрыто картонными оболочками, которые можно открывать одну за другой (аккуратно поворачивая на картонных петельках) и постепенно углубляться в таинство женского тела. Интереснейший образец мужской культуры с имманентным ей инфантанизмом.

<sup>3</sup> См.: Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 180—181.

<sup>4</sup> Батай Ж. Ненависть к поэзии:Pornolatрическая проза. М., 1999. С. 422 (пер. Е.Гальцовой). Подчеркнуто нами. — М.3.

<sup>5</sup> В создании музея принимали участие крупные ученые и медицинские чиновники. Консультантами были: В.А.Алмазов (директор НИИ кардиологии), К.П.Хансон (директор НИИ онкологии), А.Г.Рахманова (главный инфекционист Санкт-Петербурга), Ю.С.Астахов (главный окулист города), А.В.Андреев (главный судебно-медицинский эксперт), В.Л.Белянин (зав. кафедрой патологической анатомии МАПО) и др.

<sup>6</sup> См.: Фуко М. Рождение клиники. М., 1998. С. 251.

<sup>7</sup> В 1960-е годы Дрезденский музей гигиены подарили «на бедность» нашему музею модели мужчины и женщины: ничего страшного, прозрачная оболочка, пластмасса, металлы, нарядно и весело, внутри органы, каждый из которых освещался своей лампой; тянутся кровеносные сосуды, нервы. Нетрудно увидеть, что это совершенно иной стиль — стиль научно-просветительского музея, радикально отличающийся от стиля музея смерти. Несомненно, что лампочки в моделях больше не горят. Зато в музее бережно хранится чучело одной из собак, на которой ставил опыты великий Павлов. В лучшие времена по звонку и лампочке чучело пускало слону и желудочный сок. Тоже довольно противно.

<sup>8</sup> В Музее гигиены есть и две мумии, которых смотрительницы ласково называют «наши девушки». На первый взгляд, они тут явно неуместны, однако, помня об общей концепции смерти, которая в музее доминирует как лейт-тема, удивляться не приходится. Это два женских трупа, мумифицировавшихся естественным путем в сухой песчаной почве, в которой они лежали с первой четверти XVIII века. Были обнаружены в 1920-е годы в склепе на кладбище пос. Мартышкино, где их, видимо, экскремировали большевики, всегда любившие заниматься гробокопательством.

<sup>9</sup> До 1917 года дворец принадлежал министерству юстиции.

<sup>10</sup> «Клещи проникают в комнаты, сползая с голубей, прикармливаемых на окнах или балконах, и скапливаются под плинтусами...» Рядом с чучелом симпатичной лисички-сестрички привешен плакатик: «Лисица — распространена в СССР повсеместно. Является одним из основных резервуаров бешенства». Хороша сестричка... Дальше — больше. Белка — клещевой энцефалит, ондатры и полевые мыши — туляремия, тетерев — энцефалитные клещи, тушканчик — чума, зайцы — листериоз и опять туляремия. А рядом змеи (яд), комары (мalaria), грибы, замаскировавшие свою ядовитость, и вода, передающая целый букет болезней, в котором дизентерия — самая безобидная.

<sup>11</sup> Гончарова М. Крысололов // На Невском (Петербург). 1999. Июль — август. № 7 (30). С. 6. При заметке публикуется одна из работ Подгоркова, снятая в морге.



Портретный жанр скучеет, если не вымирает вовсе. На выставках его почти не встретишь. В этой ситуации настойчивое тяготение Анатолия Заславского к портрету кажется удивительным, а к портрету групповому — чуть ли не вызывающим. Но оно не обременено никакими побочными мотивами. Портрет и пейзаж — это в самом деле две сферы, в которых ему хорошо.

Приверженности натуре, немодной ныне, Заславский нисколько не стесняется, но, кажется, он готов слегка поиронизировать над нею. С чего бы, в самом деле, ему вздумалось назвать одну из своих картин так простиранно — «Саша Метелица и Лена Бернатас у Пяти углов» (1995), как бы напиная на дотошную документальность изображения, против которой восстает сама картина во всей своей пространственной парадоксальности?

Портреты Анатолия Заславского — действительно портреты в самом привычном понимании этого слова, а не те пластические упражнения на тему человека, которые у нас нередко именуются портретами. В основе его искусства — склонность не столько к точности, сколько к характерности; именно она позволяет легко узнавать в его пейзажах те или иные городские мотивы, а в портретах — живых, реально существующих людей. Большая часть портретируемых принадлежит к четко очерченному кругу его давнего и постоянного общения — это все «свои», отпечатавшиеся прочно в его сознании люди, а портретирование их как бы стало составной частью отношений с ними.

Характерность натуры Анатолий Заславский превращает на холсте так активно, что порой даже приходит к некоторой шаржированности. Он не льстит никому, включая самых близких и любимых, не говоря уж о себе самом, неизменно изображаемом с язвительностью карикатуриста. Искомую форму художник лепит двумя-тремя, а то и одним широким мазком с метко брошенными на него деталями, так же скруто трактованными. Умение на грани фокуса — все из ничего. Он блестяще рисует кистью, импровизируя прямо на холсте. Случаются порой сбоя, огорчающие приблизительностью, но они неизбежны: импровизация — дитя самой природы, в которой не каждое брошенное зерно прорастает.

Изображения, подкупающие своим разительным сходством, артистичностью перевода реального человека в живописную плоть, как будто не вправе претендовать на сколько-нибудь развернутую характеристичность, присущую портрету классическому. Примеры? Парный портрет Елены Горфункель и Бориса Тулинцева (1989), этих повзрослевших (и постаревших) Мальвины и Буратино, сохранивших свою изначальную сущность вместе с отпечатками душевных и духовных драм прошедших лет. Портрет отца художника («Ключи от дома», 1989) — горькое зрелище жизни некогда полновесной и полноценной, а ныне угасающей, целиком погруженной в себя и безжалостно сопоставленной с жизнью иной, от угасания еще далекой.

Все же, как ни интересны эти отдельные характеристики, не менее (если не более) интересным оказывается сам мир, который они все вместе составляют. В нем господствует редчайшая стесненность. Живописная плоскость заполнена максимально, персонажи и предметы втиснуты в нее с явным пренебрежением к «правилам» компоновки, о которых Анатолий Заславский, надо думать, хорошо осведомлен. Они теснятся, напирают друг на друга, лепятся друг к другу, наползают друг на друга, заслоняют друг друга, сливаются в живописные массы, распирающие раму картины. Ни кусочка свободного места, и если такой кусочек ненароком обнаружится, то сейчас же будет забит каким-нибудь подходящим предметом.

Но его персонажи — сомкнувшиеся, слившиеся, едва ли не спившиеся, — остаются при этом совершенно разобщенными.

В возможности выразить подобное парадоксальное противоречие, скорее всего, и таится причина упорного тяготения Анатолия Заславского именно к портрету групповому — деду достаточно хлопотному, неблагодарному и как будто не имеющему сейчас социального спроса. Как раз групповой портрет способен так удовлетворить его интерес к проблеме человеческих взаимоотношений, а также его стремление к «сочинению», компоновке по замыслу, к перестройке видимого более активной, чем предполагает скромная формула «смотри и пиши». Для художника, каким мы его привыкли (и не совсем безосновательно) считать, было бы проще и спокойнее групповым портретом вообще не заниматься.

Эраст Кузнецов

## Расколотый мир Анатолия Заславского

Некое единство персонажей представляется непременным условием существования группового портрета вообще — своего рода обоснованием и закреплением того обстоятельства, что они не случайно выхвачены из жизни и сведены в прямоугольнике холста. Это единство может быть основано на общем взаимодействии с чем-то или кем-то вне мира картины — чаще всего с художником; оно может быть основано и на взаимодействии самих персонажей внутри этого мира. И то и другое достигается с помощью композиционных приемов — в сущности, нехитрых, знакомых любому профессиональному фотографу. Анатолий Заславский изредка к ним прибегает. В портрете супругов Сегаль (1997) очевидна слитность откровенно позирующей художнику пары, а в портрете поэтов В. Черешни и Л. Дановского (1995) — взаимодействие как бы беседующих персонажей и общая пространственная зона, определяемая крышей стола; нечто сходное можно найти в портрете поэта А. Машевского и поэта А. Пуринова с женой (1990), тоже представленных как бы в беседе. Но это не более чем исключения, их можно сосчитать по пальцам и, скорее всего, обойдясь одной рукой.

Напротив, в портрете семьи Мазо (1997) художник решительно сбивает напрашивающуюся общность — здесь муж, жена и дочь помещены в ситуацию «зрителей», но взгляды их, расположенные в одной плоскости, расходятся, тем не менее, вовсю: они видят разное, каждый свое. А в портрете еще одной семьи, Лейбовичей (1997), уже пять персонажей разных поколений, связанных теснейшими узами родства, существуют — нет, не в конфликте, потому что конфликт это тоже, в сущности, форма взаимоотношений, а значит, и специфической взаимозависимости, — но совершенно автономно, каждый в своем векторном поле, увлекаемый собственным тяготением. И не зря же у Анатолия Заславского вдруг возникает такая диковинная композиционная схема («Портрет М. и С. Грозновых», 1998), при которой как-то объединить обоих персонажей, существующих в разных пространственных «ярусах», потребовало бы специальных усилий — но он их демонстративно не предпринимает.

Портрет Елены Горфункель и Бориса Тулинцева, уже названный, один из лучших (если не просто лучший), очень нагляден в подобной переплетенности слияния и разделенности. Персонажи его, втиснутые в узкий, казалось бы, не самый подходящий для парного изображения вертикальный прямоугольник, прижатые друг к другу, срослись, подобно сиамским близнецам — неуловимо похожие, точнее, ставшие похожими, как часто бывает у мужа с женой, даже усвоившие общие повадки, вроде манеры сцеплять кисти рук, опущенных на колени. Но именно эта роднящая их поза романтическим образом превращает каждого в жестко замкнутую форму, а обоих — в подобие двух овалов или, лучше сказать, двух оболочек, двух коконов, содержащих в себе существования не только разные, но и розные.

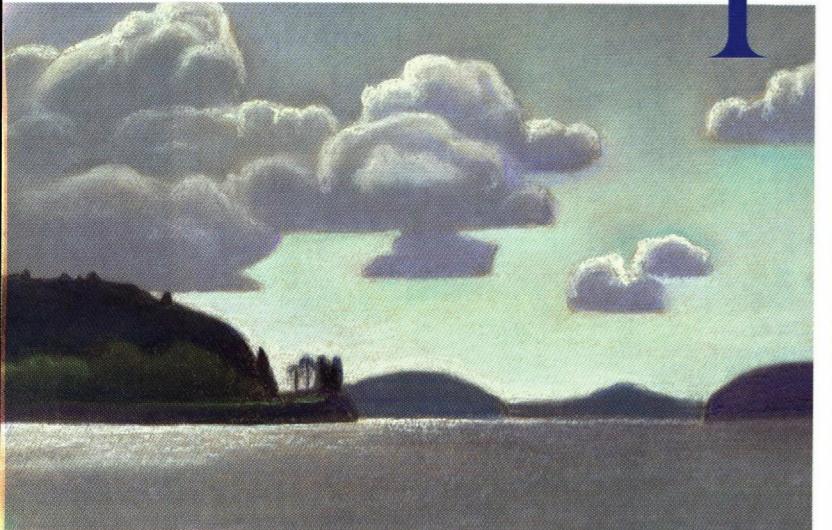
Они отторгнуты друг от друга чуть ли не во всем: она — освещена, он — погружен в тень; она — распрямлена, он — сутуло выдвинут вперед, в иной пространственный план. Взгляды их — чуть вверх и влево у нее, вниз и чуть вправо у него — расходятся в пространстве, словно боясь встретиться в одной точке, найти общий предмет внимания или хотя бы совместиться в одной плоскости, как это было в портрете семьи Мазо. Здесь во все не замаскированные намек на какие-то катализмы в этой семье, равно как в семье Мазо, или Лейбовичей, или кого-то еще. Оно не имеет отношения к конкретным лицам и их взаимоотношениям, оно относится к людям вообще. Даже больше — к миру вообще. Не мудрено, что портретам его отыскивается созвучие и в его пейзажах. Прежде всего в том самом, который называется «Саша Метелица и Лена Бернатас у Пяти углов». Там единство пространства города разорвано, расчленено вопреки объективной реальности — Загородный проспект резко вздыбился в отличие от улицы Рубинштейна, оставшейся на своем месте, словно они отпали друг от друга, разошлись в разные пространства или, по крайней мере, увидены двумя разными людьми с разных точек зрения: своего рода пространственный шок.

Мир, где люди не видят и не слышат друг друга, существуя каждый сам по себе, в своем крохотном осколке времени и пространства. Мир такой, какой он есть и будет, — в этом качестве он достоин интереса и в оправдании не нуждается. Одна лишь живопись способна его связать, слив суматошу сильных, подчас рискованных столкновений цвета в гармонический колорит, а структурную изломанность пространственных отношений — в слаженную композицию. Но только живопись и только в пределах самой себя.

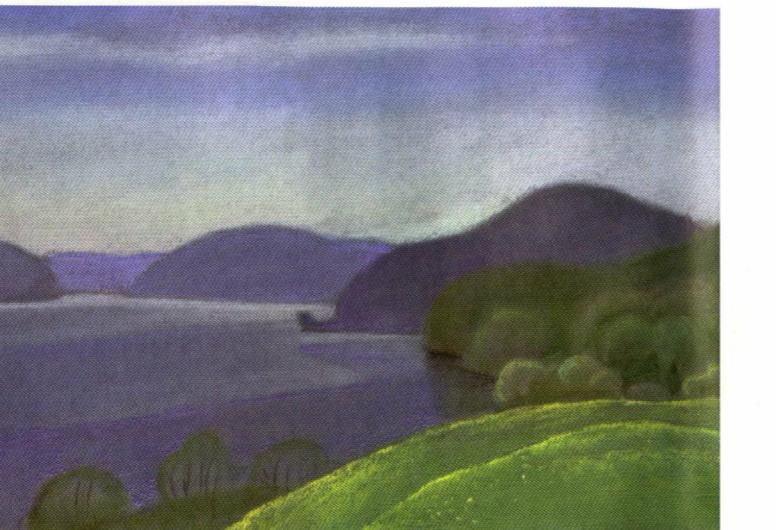


1. Елена Горфункель и Борис Тулинцев. Х., м.  
90 x 70. 1989  
2. Саша Метелица и Лена Бернатас у Пяти углов.  
Х., м. 132 x 162. 1995  
3. Эйба, Энко и Лена. Х., м.  
185 x 90. 1991

# об озерах



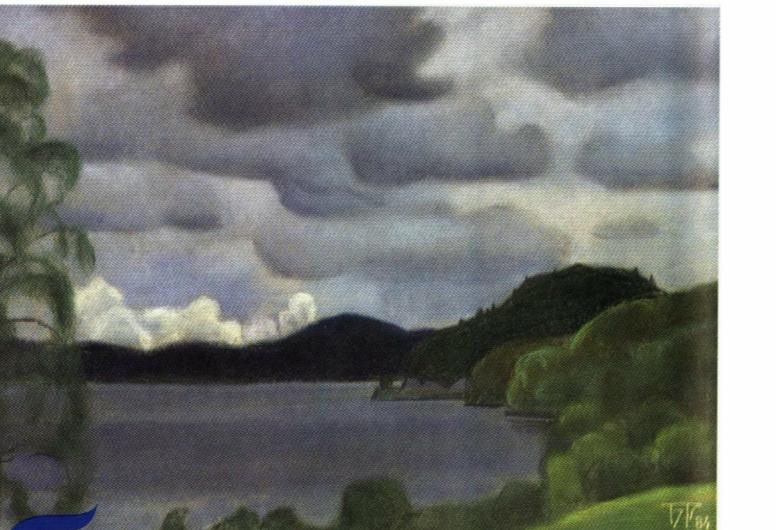
Сортавала. Б., п. 23 x 35. 1992



Свет весны. Б., п. 23 x 35. 1988



Сумрачные горы. Б., п. 22 x 31. 1991



Без названия. Б., п. 28 x 38. 1984

# и облаках

**ЕВГЕНИЙ ОРЛОВ И БОРИС СМИРНОВ-РУСЕЦКИЙ**

Один великий китайский художник, совершая монашеское служение в поисках высокого просветления, сказал самому себе однажды, что будет отныне художником и не будет монахом. Чего он хотел добиться, так определив свою судьбу, я точно не знаю. То ли признал слишком для себя трудным монашеский путь, полагая, что между ним и Богом должен быть посредник в качестве художественного образа, то ли осознал художественное творчество как полноценный и самодостаточный путь к истине. Ясно одно: этот человек категорически отдал религиозное сознание от эстетического.

В самом деле, художественное творчество пользуется материалом — земным, воспринимается глазами — человеческими и по необходимости масштабно человеку, чтобы быть человеком воспринятым. Но, несмотря на это, всегда появлялись художники и целые художественные течения, которых не устраивали земные свойства художественного языка. И они старались обнаружить в нем сверхчувственные возможности. Замечательно, что этих проблем не было ни у иконописцев, ни у других представителей древних культур, четко отделявших содержание художественного образа от религиозной медитации. Не «изображая» сверхчувственное, они предлагали ситуацию, не мешающую молитве. Искатели же иного, «сверхчистого» творческого опыта, упорно добивались за-

пределных мистических состояний внутри самих художественных произведений. Они считали, уже в самом материале, которым творится искусство, можно найти свойства мира нездешнего. Благодаря этим усилиям в мировой культуре появлялись новые формы. Об этих формальных открытиях и хочется вспомнить. Леонардо да Винчи, будучи глубочайшим метафизиком, изобрел свое знаменитое сфумато. Сфумато — тончайшая тональная разработка формы. Форма выплывает из волшебного сфумато и погружается в него вновь. Оно создает иллюзию той метафизической реальности, которая рождает все зримые видения. Этот прием навсегда вошел в эстетический обиход как подтверждение существования мира весьма таинственного. Интересно, что именно тональная разработка плоскости вызывает мистические переживания. Если же художник решает пространство колористически, то ощущения возникают абсолютно иные. Это происходит, я думаю, потому, что живописная тема разыгрывается так же, как и тональная, на плоскости, но глубина цвета есть «глубина» поверхности. Тональная разработка создает **иллюзию** преодоления плоскости, подтверждая призрачный факт проникновения в другой мир. В иконописи, например, или в китайской живописи как раз чистое, нетронутое пространство доски или мелка символизирует пространство вечных возможностей. Кроме сфумато художники Возрождения заметили, что переходы форм образуют линии касания, которые в свою очередь на плоскости картины соединяются в чистые сферические конструкции, а плавные, наполненные гармонической силой переходы одной линии в другую, в конце концов возвращаясь к основным геометрическим фигурам, создают ощущение высокой духовной наполненности. Итак, сфумато Леонардо и сферы в композициях Рафаэля дали повод дальнейшим поколениям художников пытаться изображать **идеальный мир**.

Еще одним элементом, который вводит наше сознание в состояние таинственного предчувствия, являются **священные знаки**, сокровенные письмена. Эти настроения восходят к традициям, связанным с древнейшими культурами и обладателями Священного Знания, записанного в Великих Книгах. Художники с мистическими претензиями видят священные знаки в переплетениях сучьев деревьев, угадывая древние письмена в рисунке лишайников, читая их на древних камнях и в очертаниях облаков.

И еще одно открытие, сделанное в связи с космической направленностью души: это отказ от изображения предмета. Беспредметное искусство сразу разрушило земное притяжение и вывело искусство — с подачи Малевича и Кандинского — в космос, сделав весьма относительными понятия верха и низа, левого и правого. Впоследствии американский абстракционизм вернулся на Землю, проявив динамическую экспрессию человеческого размера и глубину цвета, соразмерную человеческому восприятию. Однако первоеявление абстракционизма стояло на грани двух противоположных направлений: безсловного космизма с одной стороны и абсолютно рационального желания найти форму жи-

вописи, адекватную идею двухмерного пространства. Все эти мысли возникли у меня, когда я посетил мастерскую Евгения Орлова и увидел там работы его и его учителя — Бориса Смирнова-Русецкого. Борис Алексеевич Смирнов-Русецкий был одним из лидеров движения художников-космистов, объединившихся в 20-е годы в группу под названием «Амаравелла» и получивших благословение Николая Периха. Евгений Орлов познакомился и осознал себя учеником Бориса Алексеевича, уже будучи зрелым мастером. Это значит, что об ученичестве возможно говорить только в плане духовном, а не в плане изучения определенных художественных приемов.

Должен сразу сказать, что речь идет о двух высококлассных художниках, и я не собираюсь давать им какие-либо оценки. Здесь просто интересно показать, что приемы, выработанные для совмещения двух форм сознания — религиозного и художественного, — имеют место в творчестве этих художников. Есть еще и другие обстоятельства, сопутствующие этим мистическим настроениям, может быть, более простые, чем вышеупомянутые. Это, например, жанр пейзажа. Пейзаж в качестве жанра, близкого к небесному содержанию, был использован древними китайцами. Изображения человека или цветов были ниже в иерархии духовных ценностей для китайцев.

Итак, **тончайшая тональная разработка поверхности...**

У Бориса Смирнова-Русецкого в пейзажах существует прекрасная, бесконечно нежная тональная растяжка в изображении неба, облаков, озер, гор, космических видений.

Евгений Орлов принципиально другой художник, художник иного времени. Пространство его картин изначально структурно, и какие-либо иллюзорные приемы ему категорически чужды. Но разработка каждого структурного элемента и общей поверхности холста имеет немыслимо тонкие тональные переходы одного и того же цвета. И хотя здесь отсутствует сфумато в полном смысле этого слова, тональная растяжка и сверх внимательное отношение к фактуре, которая местами заставляет один и тот же цвет мерцать реальным светом, вызывает в душе те же чувства.

Есть и второе главное условие, которому отвечает творчество Евгения Орлова. Основными композиционными доминантами в его работах являются сферы и близкие к сферам очертания, которые часто сопоставлены с другими чистыми геометрическими формами. Все это взвешено в бесконечном пространстве без указания на земное притяжение.

Уже в пейзажах Смирнова-Русецкого облака, их отражения в воде и рисунок, подсказанный лесом, травами и камнями, заставляют всматриваться в них в надежде прочитать внутренним оком важную таинственную информацию. Иногда идея священного знака полностью овладевает автором, и получаются выразительные абстрактные картины.

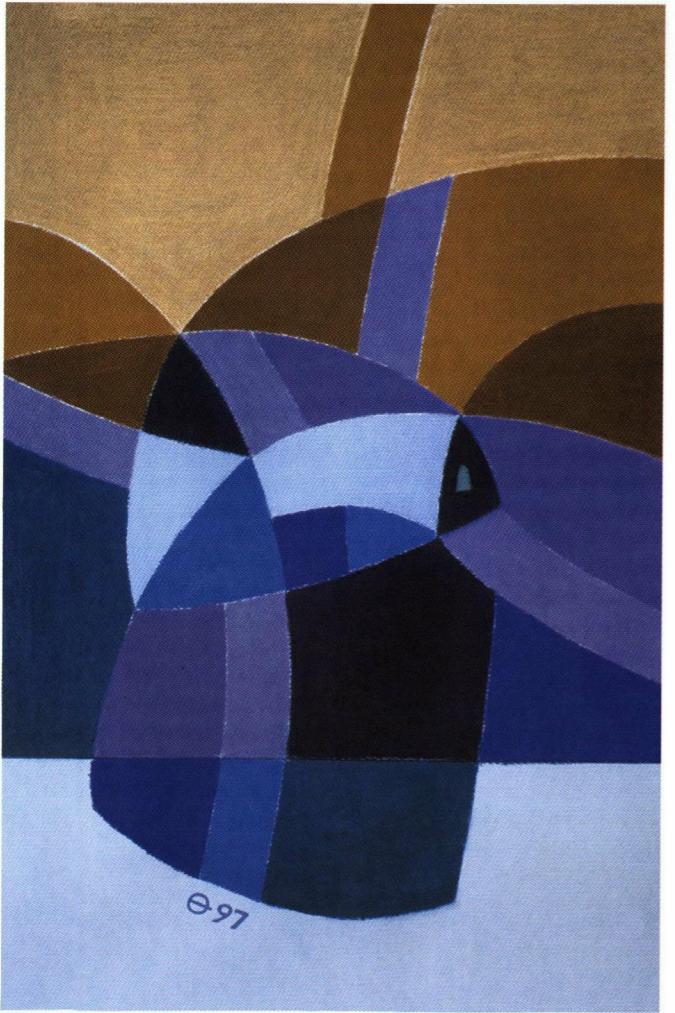
Священные знаки и письмена Евгения Орлова мало интересуют, но архитектуру соборов или иконные лики он вставляет в структуру своих композиций. И, конечно, главным и современным признаком космичности композиций Орлова является их тяга к беспредметности. Когда художник отказывается от соблазнительных архитектурных воспоминаний, от игрушечных стилизаций пейзажа, конечно, утрачивается некоторое изобразительное остроумие, но рождается чистое пластическое пространство. Тому пример — цикл работ 1997 года, выполненных в технике пастели на бумаге. В них убедительная ясность материала сочетается с бездонной невесомостью сфер, а вся их совокупность пытается рассказать о бесконечных возможностях, скрытых от нас глубинами Вселенной. Пастель с ласковым упорством закрашивает каждую композиционную деталь. Эта тщательность закрашивания возбуждает в зрителе сосредоточенность, необходимую для погружения в мир, где есть место покою. Но именно здесь я ловлю себя на мысли, что Евгений Орлов выбивается из ряда художников, покидающих изобразить «неизобразимое». С его помощью мы попадаем в мир искусства с законами, рожденными им самим и присущими только ему. И вывод, к которому — возможно, и подсознательно — приходит Евгений Орлов, тот же, что и у его китайского собрата, упомянутого мною вначале: они оба остаются художниками. И результат ли это просветления или иной особого рода работы, не нам судить. Путь — он просто путь.



Состояние дерева. Б., а. 69 x 46. 1997



Состояние леса. Б., а. 69 x 46. 1997



Состояние пространства. Б., а. 69 x 46. 1997



Состояние пространства 2. Б., а. 69 x 46. 1997

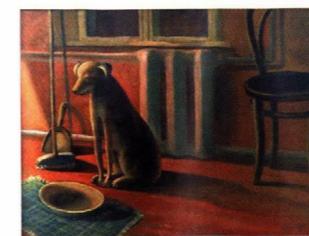


Полулежащая фигура. Темпера. 60 x 70. 1993

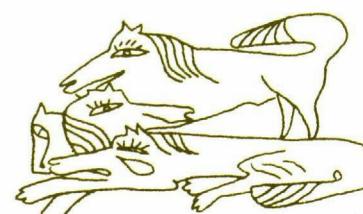
## Валерий Молчанов: «Высочайшее напряжение ведет к цели мой корабль...»

Мы рождаемся и умираем, и то и другое считая великой тайной. Первой тайне — зачатия и рождения — мы почти всегда раскрываем наши обятия, приветствуя цветами и подарками. Вторую встречаем содроганием сердца, еще и еще раз задавая бесмысленный вопрос: «Почему?», как будто бы никогда не слышали и не знали о Смерти. В сентябре 1998 года трагически погиб Валерий Молчанов — художник, появившийся на свет в 1958 году, живший в Петербурге и закончивший Муху. Молодой, красивый, любивший путешествовать — не от безделья, а больше от бездомности и из любопытства, среди прочих стран он побывал в Венгрии, Англии, Египте. Даже немного пожил там и поработал, делая повсюду массу зарисовок и дневниковых записей. Прочитав его «английский дневник» внимательно, вы поймете, что Валера о смерти — и своей тоже — много думал. А взглянув на одну из его художественных работ, приведенных на этой странице, написанную за несколько лет до несчастного случая, вам станет не по себе, но ясно: о своем конце художник знал.

16 сентября 1982 года Валерий Молчанов впервые приехал в Ленинград. Спустя 16 лет, 16 сентября 1998 года, он ехал по городу на велосипеде и был сбит троллейбусом. Скончался на месте, не приходя в сознание\*.



\* Редакция благодарит друзей художника Александра Мотылева и Полину Ткаченко за предоставленные материалы и память, без которых эта публикация была бы невозможна.



# Английский дневник\*

Высочайшее напряжение ведет к цели мой корабль. Мелькают дома, в них витрины, в витринах что-то съестное и не очень. Все похоже. Идет игра, а тут по-вседневность, привычка. Здесь нет экзотики, нет кайрского удивления — необычного, невиданного. Нет запаха юга. Все как у нас. Встречаются даже похожие на питерские брандмауэры домов, со следами когда-то прилепленного еще одного и его трубы.

17.12.96

...Нужно ждать какого-то просветления. Движение распространялось, ширилось, расплзлось лентами речных русел, и вдруг все они один за другим были заброшены циклопическими объемами грунта и вмч остановлены. Опять появилось это: скатые кулаки опустились и повисли. Сижу и смотрю перед собой. Безразличие. Нет даже печали. Что ж, значит, так надо.

Холодные, ровные ели в кадках, зады автомобилей, похожих на кроссовки, заросшие мхом домов. Толстые овцы на склонах гор, с безразличной настороженностью следят за тобой. Но я и сам так же смотрю на этот город и не сильно отличаюсь от них.

18.12.96

В сущности Милле прост, прост до виртуозности, до какой-то щекотки под ложечкой, когда понимаешь, что вот оно, вот ведь... И я понял, как надо, и сделаю. Да куда там, разве перешагнешь через себя. Нужно писать лет десять по пять часов в день, тогда поймешь что-нибудь. Должна быть картина — зарисовка, даже если она дала много часов. Что ж теперь? Пересмотреть тему? Упростить? Уйти в абстрактность? Не могу точно определить, но знаю одно — так, как раньше, я уже больше писать не буду. Определенно надо поработать с цветом, именно с насыщенностью цвета, с плотностью.

Если натюрморт, то декоративный — как тот Брак, который на сером грунте, изображающий тарелку с яблоками. Больше утонченности, остороты, меньше зациклившись на уравновешенности. Работать быстро, напряженно.

04.01.97

Еще раз был на базаре. Второй раз он не показался мне интересным. Такие же рожи, как и у нас, много грязи и кислый запах. Единственная бездомная собака, которую я здесь видел, стояла на том же месте, где была и в прошлый раз. Такой лохматый барбос.

Я не ожидал увидеть здесь такую обычную жизнь со множеством бедных людей, которые и говорят-то как будто не на родном языке. Этот «Glaswege» просто несносен. Ни удивлений, ни ясно выраженных звуков, какая-то трескотня полупьяная. Волынщик на Soukhikholl уже не в юбке, надоело мерзнуть. Гудит себе чего-то незатейливо. У меня как-то пусто от напряжения внутри. Ничего не хочу, потому что ничего не могу себе

позволить. Отчетливо сознаю, чем бы хотел заниматься всю жизнь, — к сожалению, это утопия. Без одиночества существовать не могу, не могу и работать. Вряд ли что-то напишу здесь. Девочки в очереди на дискотеку в коротеньких светлых юбочках без чулочек.

05.01.97

Bot и Stirling. Поднимаюсь по крутым улочкам. Сравниваю почему-то с Таллином. Музей, видимо, организован каким-то Смитом, а совсем это не галерея кузнецкого искусства. Наверху замок.

В голове гиля, тело скжато со всех сторон, но все же пытаюсь смотреть по сторонам. Вдали наилучшие горы, освещенные солнцем. Интересно, что такое сочетание далеких гор и близких долин с холмами не только радует глаз, но заставляет смотреть еще и еще.

Очень ухоженные собаки, как будто они из плюша и бархата. Очень избалованные. Одна все бежала по тропке, старая, колченогая. Присела, глядя вслед хозяину, как бы извиняясь, что не может больше...

Старый мост с большими арками, такой же за-плесневелый, как и все кругом.

Нахожу наконец-то галерею. Она чистая, ухоженная. Внизу мишура, сверху картины, но оригинал мало, все печать. Они любят. Все сейчас любят, чтоб гладко, соливо — сусально было. Куда мне со своими собаками. Вообще это все салоны какие-то, а не галереи: концепций никаких не надо, надо бирюльку над диваном. На тех людей, что берут живопись, мне здесь не выйти. Да я уже и не переживаю. Ну, съездил, посмотрел, помучился. Как всегда. Ощущение загнанности в угол.

...Еще раз поднялся на холм. Нет уже вдали никаких гор, а есть только мириады шевелящихся огоньков, и в каждом огоньке диваны, люди, пьющие чай и виски, и картины, которые все продолжают упорно рисовать художники. И кудахт их девять?

Город с таким заостренным, как меч Роб Роя, таким серебристым, гладко отшлифованным названием тает в темноте. Там навсегда остался добродушный, с незапоминающимся лицом дядька, хозяин галереи, заворачивающий сувениры в хрустящую бумажку. Он скоро придет к своей жене, невзрачной шотландке, с белыми волосами и станет у телевизора пить чай.

18.01.97

За то время, что я не писал, произошли большие изменения.

Вот я снова сижу в салоне автобуса. Он словно не едет, а скользит в холодном ночном воздухе. Где-то в дверях щели, и я чувствую сквозняк. Пытаюсь закутаться в куртку. Вот уже второй месяц меня преследует постоянный холод. Здесь из домов как будто вытянули все тепло, годами их морозили и студили, и теперь они не только не греют, но и сами, пытаясь согреться, отнимают у тебя последнее

\* Печатается с редакторскими сокращениями.

тепло. А мне надо пробыть здесь еще двадцать шесть ночей. В таком холода нет никакого желания ни рисовать, ни читать, а хочется только тихо лежать под одеялом, укрывшись с головой.

...Страшный непрекращающийся шум преследовал меня все это время. Машины идут сплошным потоком, как будто это длинный поезд. Движение такое же, как в Питере, но улицы уже. У нас все сделано как будто с запасом, и даже сейчас он еще существует. Здесь же страшная теснота и суетолока.

Пошел в национальную галерею. Много чего есть посмотреть, но я не очень-то готов был что-либо впитывать, хотелось присесть и поспать. Только ко второму часу пребывания начало проясняться в голове. Запомнился прекрасный портрет Хальса — «Мальчик с черепом». Где-то раньше встречал в альбомах. Знаю одно: нельзя так натужно и тяжело жить в тридцать семь лет, а то и искусство уже не воспринимаешь.

...Бесконечное зеленое поле. Оно и зимой имеет плотный бархатистый покров, кое-где, правда, истоптанный. Ветер свистит в ушах, а заодно кидает из стороны в сторону бумажного змея...

20.01.97

Не знаю, смогу ли что-либо написать. Иду ли по Гайд-парку, еду ли в электричке, а все думаю о том, что Петербург — лучше. И почему так здесь шум?

25.01.97

Вчера была погода раннемайского Петербурга. Перед Букингемским дворцом фонтан с королевой Викторией. Она такая упитанная и грозная, вроде нашей Анны Иоанновны. Белая вся, короче говоря, монумент мне не очень понравился. Вдоль стены дворца ходят часовой туда-сюда. Так мянгонько ходят, будто не в сапогах, а в валенках. Какая-то нарочитая расслабленность.

26.01.97

Был в хорошем музее. Коллекция Валласа какого-то. Хороший дом. Какие холсты — Герфорх прекрасный и Хальс. Много рыцарей.

28.01.97

Ходил к Стиву, посмотрел его кузницу, ничего там нет. Уголок какой-то в ангаре, а работы simple and good. Стив, конечно, кузнец, но совсем не художник. Грубый, настоящий. But very friendly man.

Встретил двух русских парней около «Катти Сарк», они меня спросили по-английски, где, мол, тут place of interest. Ну а я им так, мол, и так. На практике от универа. Хороша практика. Главное, они это все воспринимают как должное, особого нет удивления. Если бы мне сказали в двадцать лет, что я поеду в Лондон, умер бы от счастья.

Новые люди, а мы полустаньи. Кентавры этакие. Шляпа нового покрова, а хвост в виде красного флага.

Хочу очень домой, но знаю отлично, что там будет хуже. Хотя буду работать и писать, только никаких собак больше.

Завтра поеду в центр, в Tate gallery. Да и вообще обещали хорошую теплую погоду...

30.01.97

Сегодня такой холод. Дома еще холодней, чем обычно. Никуда не ездил. Ходил по полю, рисовал церковь в новом ракурсе. Хотется все время есть. Сильно износил ботинки. Всего-то два месяца ходил, но как.

Вспомнил, какое у меня неуютное, неудобное и маленькое жилище в Петербурге. Надо бы сломать перегородку, да подлатать все.

31.01.97

Рисую без остановки виды Blackheath. Может, что-нибудь предложу в местную галерею. Скорее всего, к концу срока я научусь немного делать акварели. Пригодится в Питере. Надеюсь, что что-нибудь продалось в Новгороде, а может, и в «Гильдии мастеров». Больше же всего надеюсь, что заказ Андрей еще никому не отдал. Страшно устают глаза, а ведь я почти ничего не делал. Что же будет в 50... Ночью снится какая-то бредятина. С развитием сюжета. Иногда возникает какая-то граница сна и яви, глаза уже открыты, но еще спишь, и кажется, что не в гостях у английской бабушки, а где-то совсем в другом, жутком и тревожном мире, в какой-то камере, где все поставлено с ног на голову. Судорожно скжимая одеяло, пристальноглядываешь в темноту, пытаясь определить, где находишься. И только через минуту сквозь темноту начинают прглядывать очертания уже знакомых предметов.

С учашенным сердцебиением откладываясь на подушку. Скорей забыться. Во сне тоже жизнь, порой страшная, но я не участвую в ней, я только смотрю, только созерцаю. Отрешенно наблюдала за движениями сомнамбулических теней.

02.02.97

Музыка в который раз растворяет меня в себе. Певец поет о какой-то далекой испанской жизни, совершенно мне неведомой. А мне чудится совсем другое. Думаю о своей давнишней невозможности преодоления себя. Отчего при всей логике ума, конкретности и гибкости одновременно в любых рассуждениях я не могу похвастать каким-либо неведомым другому талантом? Размытая, неясная способность в искусстве. Это еще мучительнее, чем если бы ее не было вовсе.

Смотрю на низкий горизонт из кабинки автомобиля. Едем молча. Я не говорю оттого, что плохо это делаю на чужом языке. Низкий горизонт виден мне через переднее стекло. Зеленые поля, без края. Красивое небо. Вот-вот и полетишь к этим прекрасным, легким облакам. Возвращите меня, я с вами.

11.02.97

...Я хочу в свою квартиру, в мои маленькие комнатки, где я могу растянуться на жесткой кровати и думать о звездах, покое и вечности.

12.02.97

Сегодня сырьо и ветрено, но тепло. Это мой последний день. Все жалею ботинки, которые я сносил за два месяца.

Рис. Валерия Молчанова



Танцы. Х., м. 75 x 90. 1993

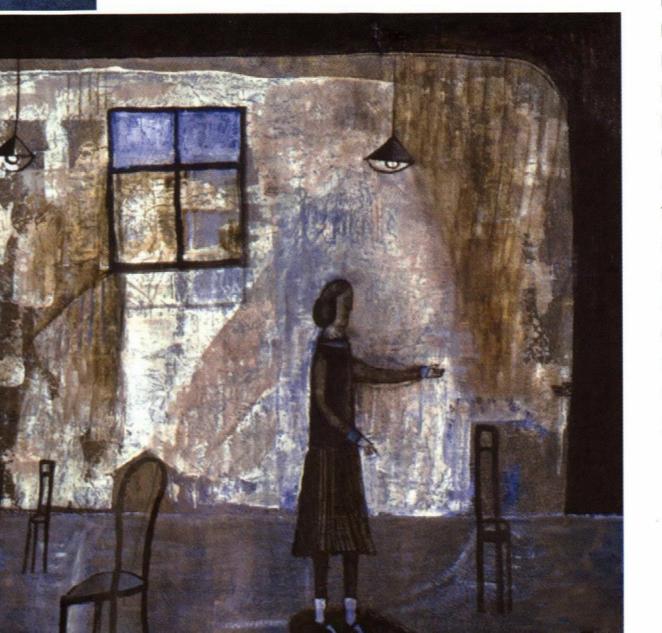
Федор Борисов

## «ЧТО СЕРДЦЕ — ЛЕТИЯЩАЯ ПТИЦА»\*

Не в шуме и не в городе, не в дребезжащей от раздражения дамской ауре, но в монотонном молитвенном строе смиренной одинокой тишины заброшенного сада с тихим звучанием почти неслышной свирели существуют картины поэтессы и живописца Саши Белле. Девушка — серебряная птица (как Патриция Хольман из любимого ею Ремарка), или Неточка Незванова, тонущая в холодных гранитных сумерках Петербурга Достоевского, так же сильно любимого художницей, — ее женские образы на холстах.

Плечики опущены (у самой Белле гордо приподняты), нет ни вызова, ни страсти — все успокоено, все стихает в этих хрупких существах, несущих кувшины, цветы, воду, разводящих руки для ловли птицы, источающих легкий аромат сирени вопреки предпочтению самой художницей тяжелых мужских запахов. Жизнь и искусство, облик и художественный образ строго разделены и не только не противоречат — даже не встречаются друг с другом.

Сюжет, фабула, литература, рассказ — основа ее живописных мелодических вариаций серого цвета, почти всегда выполненных в миноре. Здесь не грусть, а остановка по принципу игры в «Замри!», женская грация, никогда не расцветающая, но всегда готовая вдруг неожиданно удивить не вовремя, не кстати — по своим законам девического целомудрия. Серый и черный, светлый серый — как дымка, легкий зеленый с глуховатыми его перепевами то в глубокий чистый цвет гранита, то в мечтательные оттенки ряски на загородных прудах. Цвет в бесцветье, цвет в сумеречной гамме северных чувств, цвет



Прятки. Х., м. 90 x 90. 1999



Птица. Х., м. 80 x 90. 1995

замерзших губ и подростковых рук в цыпках, цвет невероятно интеллигентный в своей деликатности и скромности (всего этого абсолютно нет в художнице, которая с порога играет в пожирательницу всех способных к отклику сердец, и есть в ее живописи — вот ведь парадокс!).

Мотив может поменяться, и настроение «серенького рассвета», которое так тяжело переживают мужчины в своих разбитых грезах о вечном празднике, изменяется с точностью до наоборот с ним одномоментно. В этом месте хочется написать из чужого и французского: «Вот тут-то и появился Лис...», потому что у Саши Белле вдруг появляется красный. Почти всегда связанный с мелодикой уюта, тепла и дома, он есть лишь некий намек на «мажор» и открытую радость, но так — на секундочку, на бегу и ненадолго. Ее работы «в красном» почти всегда синонимичны ситуации искусственного света: свет от старомодного абажура, свет звезды на елке в Новый год, пахнущий мандариновой коркой и бесконечным шоколадным праздником, свет от присутственных ламп, льющийся скучным душком лучей на плечи взявшихся за руки девочек, девушек, женщин... Работы «в красном» («11 мая») всегда компактнее, «меньше» по формату. Все «серенькие» холсты Белле свободны и размашисты — как холлы в новомодных интерьерах, а не суженны и тесноваты, как «коморочные» композиции мажорного ряда. Это впечатление тем более удивительно, потому что оно насквозь обманчиво, вернее — иллюзорно: размеры работ почти одинаковы — 80 x 90 или 90 x 100. Разница в скучный дециметр...

И еще одно. «Птица», «Голубая мечта классной дамы», «Несущая кувшин» смотрятся как эскизы к столу ценящимся на Востоке персидским коврам, в основе композиции которых — миниатюра, короткий рассказ, мини-новелла, четверостишие... Скользящие по серебристо-серой глади персидского ли шелка или нежнейшего в своей природной грубости холста, персонажи этих экзотических новелл, как соннамбулы, увлеченные лунными бликами, записывают все приметы своих былых встреч и романтических историй движением по воздуху, парением по эфиру. Фабулы сочинены живописцем, и для понимания сюжета требуется не ум, а слух, не знание, а живой глаз и абсолютно верное детское чутье: где ласка, а где дьявольский холод.

«Всякий хочет понимать искусство, — писал Пикассо. — Почему не пробуют понять пение птиц. Почему любят ночь, цветы, все, что окружает человека, не доискиваясь до их смысла?» Почему вообще любят — как будто вопрошает мир Белле...

\*Александр Блок. Заклятие огнем и мраком

Основательность, с которой принимаются за осуществление своих фундаментальных проектов Алексей Кострома и Надя Букреева, несколько ошарашивает. Ну каково всерьез пропагандировать идею тотальной и всеобщей органики в духе новой мифологии, создавая что-то вроде образа новой веры, утопии русского авангарда 1910—1920-х годов! И как вообще относиться к очевидно игровым, мягко ироничным и даже подчас пародийным инсталляциям и объектам Костромы? Ведь в конце концов все его затеи похожи на остроумные легкие шутки с элементами нарядной декоративности. Но если это шутки — то над кем?

Глеб Ершов

## Алексей Кострома: ХУДОЖНИК-МИФ. ХУДОЖНИК-ФИРМА

вод идеи в материал. Овеществленная метафора выдает в нем художника не абстрактно-отвлеченного мышления, но предметно-осознательного видения. В его работе легко просматривается «хитрый глазомер простого столяра». Плотная связь искусства Костромы — в добротной технологической выделке художественных (научно-популярных!) концепций, не чужой приемов и эффектов масс-мейдийного образного воздействия. Такое всегда было близко отнюдь не истинному авангарду, но поп- и масс-культуре, стопроцентно актуальным для модных майнстримов.

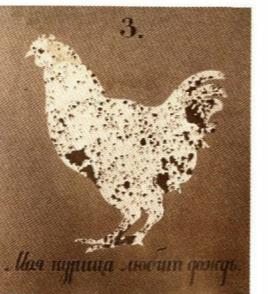
Набор материалов, излюбленных приемов — один и тот же. Как любой другой художник-миф, Кострома цикличен: все у него обращается и преобразуется вокруг нескольких идей-мифологем: яйцо, курица, спираль — вот три кита костромской мифологии. Чтобы тебя всегда узнавали, делай с завидным постоянством одно и то же, бесчисленное количество раз воспроизводя самого себя: вообще-то типичная художественная стратегия преуспевающего западного художника. Сама же по себе идея оперения и пуха не так уж и нова — ездили, видели. И идея «упаковки», переживания предметной фактуры разнообразного мира вещей в их унифицированной форме — дизайнерски и концептуально продуманный в послевоенном европейском искусстве ход. Тогда для кого и во имя чего?

В Костроме есть удивительное, редкое для традиционного российского художника сочетание качеств, позволяющее ему держать в боевой готовности сразу несколько рабочих фронтов — коммерческий, научно-просветительский, масс-мейдийный. Ему доверяют деньги спонсоры, его готовы консультировать физики, астрономы, метеорологи, к нему — как «счастливые птички» на ладонь природного гения — слетаются с радостью журналисты и телевизионщики. Он обласкан и любим, как и подобает современному и преуспевающему художнику, но тем и разительно отличает от иных обитателей петербургского арт-пространства, где больше принято ныть и к общественному успеху относиться с недоверием.

На фоне наших «кустарей-одиночек» имя «Кострома» звучит по крайней мере как название фирмы, действующей с размахом, не по старинке и главное — поспевая вовремя, то есть улавливая в нюансах и без ошибок, что конкретно надо сделать «здесь и сейчас». Его творчество едва ли не единственное в Петербурге представляет экологическую линию в искусстве (и в частности — в искусстве среды), соединяя злободневные проблемы актуальной западной социологии с малоизученными и таинственными почвенно-идеалистическими корнями русского авангарда. В итоге побеждает крупная монументальная форма.

Кострома и здесь идет в фарватере петербургского необарокко с его любовью к grand-объектам и суперинсталляциям, для которых модные Kunsthalle в цивилизованном арт-мире не скрываются на целые залы, ангары, музеи. Так, на своей последней выставке-проекте «Инвентаризация желтого дождя» он соорудил «кубометр дождя» весом больше тонны из желтых надувных шариков, наполненных водой. Перезревшие формы, сочные, плотные капли своей зримой тяжестью и округлостью напоминали о неиссякаемом плодородии земли — вся эта избыточность, впрочем, искупалась легкими, невесомыми холстами, напоминающими топографические карты. На них был дождь — вернее, его следы, превращенные Костромой в сухие желтые крупицы, образующие прихотливую и изысканную фактуру, то густую, то разреженную. Этой выставкой Кострома обманул всех своих недоброжелателей, дав понять, что может пресколько отойти от поднадоевшего оперения, а также к коронному, но сиротливому белому прибавить желтый, достигнув наконец желанного соединения белка и желтка.

Кострома, как выяснилось, «очень любит дождь», а с ним вместе в любви к дождю признались костромская корова, курица-пеструшка, яйцо, перо, голая пятка, не ведающие, что их бескорыстное чувство учеными-естественниками было идентифицировано как «захфиксированный и пронумерованный фрагмент оптимистического танца, создаваемого природой, скромная красота которого может открыться лишь пытливому созерцательному глазу». Добавим — глазу, который тоже, как выяснилось, любит дождь.



Инвентаризация желтого дождя. Серия «Кто любит дождь». 1998



Инвентаризация желтого дождя. Фрагмент моросящего дождя. 16.07.98. 15:52



Оперение кошелька. Видеоинсталляция. 1996



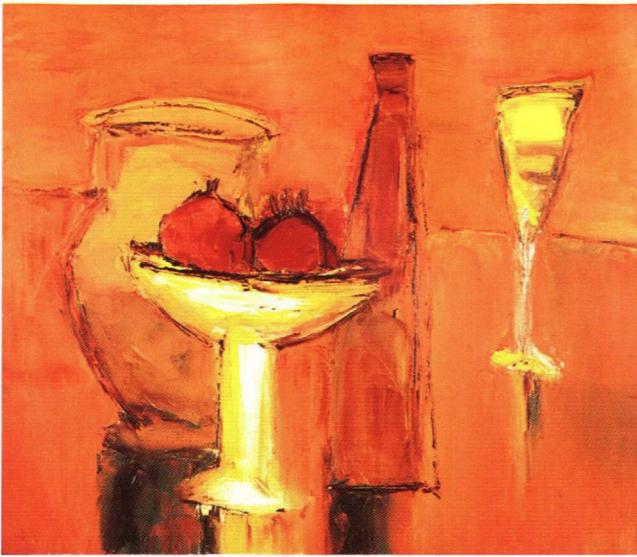
Органический путь. Спираль пингвинов. Видеоинсталляция. 1999

# Лаушкин

дом, который построил



Возвращение с «Титаника». Х., м. 60 x 70. 1998



Красный натюрморт. Х., м. 55 x 65. 1998

Про такого художника, как Сергей Лаушкин, и писать-то ничего не надо — он спокойно обходится безо всей этой шумихи и суеты, столь необходимой, как допинг, многим живописцам, относящим себя к творческому цеху. Лаушкин не очень озабочен своим реноме — Лаушкин хорош и так. Такая вот самодостаточность у уральского художника Сергея Лаушкина.

Его стилистика вроде бы полностью укладывается в парадигму «современной живописи» — форма, тяготеющая к абстракции, и абстракция, стремящаяся к поиску опоры в формальных экзерсисах, где большое внимание уделяется экспериментам с цветом. Мир художника прост — автор, к счастью, и не тужится изобрести что-нибудь до невероятного нового. В его копилке образов есть дома, деревья и горизонты, в центре мироздания — дом. Это самый излюбленный образ Лаушкина, и вокруг него он и вертит свою маленькую Вселенную: художник пишет все, что в доме — натюрморты, и все, что видно из его окна — пейзажи с деревьями.

Дома могут составить целую антологию — от деревенской избы до городской хрущобы с монотонными рядами окон. Домики иногда строятся парочками, словно хотят полаять друг на друга, как две собаки. В другом случае форма дома лишь повод для создания красочного пятна — форма, заполненная цветом.

В натюрмортах есть что-то от русских сезаннистов: подчеркнутая материальность, насыщенная интенсивная гамма, пастозные мазки, выполненные любимым инструментом художника — мастихином. Самый интересный — натюрморт с красными чашками, поставленными одна в другую в высокую пирамиду наподобие тех, что делались в ранние советские годы под «делай — раз, делай — два, делай — три», после чего вся пирамида разваливалась. Эта чашечная горка тоже готова рухнуть. Динамика здесь создается за счет цвета и разномасштабности предметов. Чашка на переднем плане самая большая — на нее смотрят как будто через отражение в самоваре или круглом зеркале. Она занимает весь передний план, ее движение направлено в сторону зрителя и прочитывается благодаря фрагментарности изображения блюдца, близкий край которого нам не виден. Вторая чашка, хотя по композиции она находится строго над первой, кажется задвинутой на второй план за счет более яркого цвета. Наклоненная в сторону, она сбивает ритм, заданный первым предметом. Третья чашка по форме повторяет первую, но меньше ее по размеру — она и «держит» весь третий план. Таким образом, стопка чашек выдвигается в пространство как некая лестница со ступенями, ведущими в глубь картины.

В пейзажах Сергей часто подчеркивает линию горизонта. Ее основная функция — разделять два цвета, которые далеко не всегда соответствуют нашему представлению о том, какими должны быть небо и земля. Два цвета соединяются посредством формы деревьев: она и позволяет осуществлять экспансию на территорию цвета-соседа, что подчеркнуто в пейзаже с линией тополей, трактованных как своеобразная гребенка, расчесывающая небо.

Художник редко изображает людей, но делает это каждый раз абсолютно иначе, чем прежде. Вот группа людей переходит через дорогу на красный свет. Их условно обозначенные ноги показывают три фазы движения — начало, середину и конец. Образуется некое подобие колеса.

Другие показаны как будто застигнутыми врасплох у костра в месте, где его разводить нельзя. Они обернулись, и словно отсветы от костра играют на их лицах.

Из немногочисленных портретов выделяется один, где очертания лица полностью занимают раму картины. Фрагменты волос похожи на чередующиеся полосы платков фараонов. Глаз почти не видно — они не выделены цветом, их очертания даны слабыми желтыми всполохами на светло-сером фоне. Все лицо начинается с носа — недозрелого помидора с ушками в центре композиции. Губы похожи на зерный помидор, над которым вместо чашелистика — черная



В Сан-Франциско. Х., м. 65 x 70. 1996

скобочка усов, подчеркнутая аналогичной линией бороды. Образ простой и вместе с тем величественный.

Однажды найденные немногочисленные сюжеты развиваются до тех пор, пока тема не исчерпывается полностью. Образы многих композиций величественны и выдают социальное происхождение художника — Сергей Лаушкин близок земле. Он родился в 1953 году в селе Преображенка Оренбургской области в семье сельского интеллигента, где все рисовали, — вообще-то идеальный факт для идеальной биографии художника-соцреалиста. Но Лаушкин не занимался конъюнктурой и потому вместо Союза художников в 1996 году попал в «Союз хороших художников» (был одним из организаторов), принимая участие в многочисленных групповых и персональных выставках. (В июне — июле 1999-го Лаушкин был представлен и в Петербурге, в галерее «С.Р.А.С.».)

Лучше всего у Сергея колорит. Его мягкая синусоида колеблется от благородной эстетики ч/б через сдержаные сочетания цвета слоновой кости с мышино-серым к смелым аккордам локальных дополнительных цветов. Цвет подчеркивается интенсивными бликами, наложенными на основные формы. В своей эволюции Лаушкин с течением времени становится все ярче и цветнее, подчас сочетая в своей живописи совершенно феерические оттенки кадмиеvo-желтого, охристого, нежно-лилового и алого цветов.

Всем этим — яркостью, энергией, активностью и незаемным здоровьем на холсте — Лаушкин привносит в наш серый город совершенно не питерское ощущение здорового, чистого и звучного цвета. В этом смысле он наш Данко и наш Прометей.

В. Н.



Виоле Та. Х., м. 82 x 97. 1998

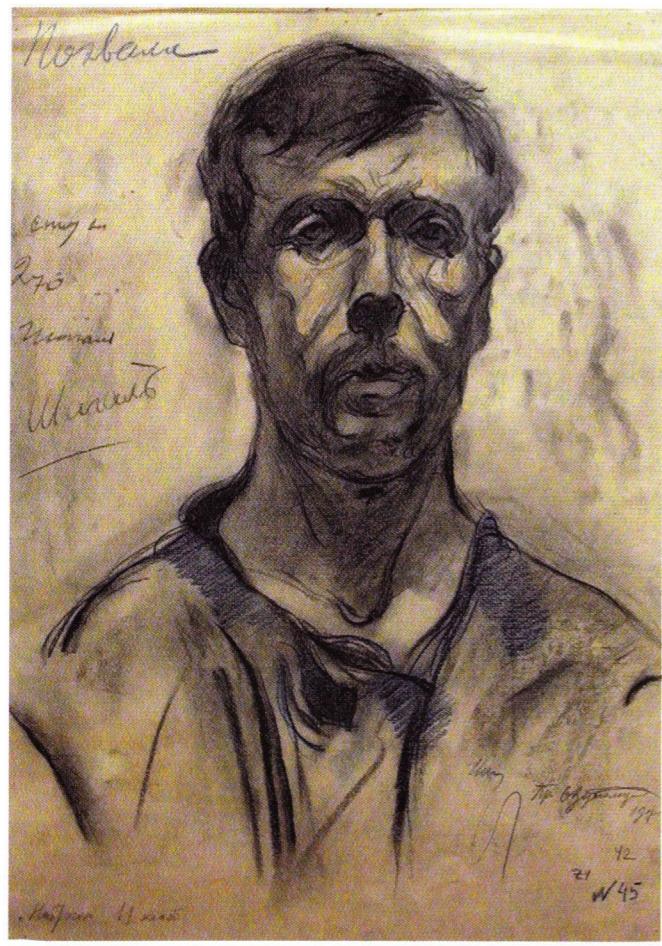


Мила Ястреб  
**СОХРАНЕНИЕ**  
 В ЕРНОСТИ

**«Рисовая школа на Бирже», а ныне Санкт-Петербургское художественное училище имени Рериха, празднует свой юбилей. Ему исполнилось 160 лет.**

Школа «для вольноприходящих» открылась 1 октября 1839 года «для распространения между фабрикантами и ремесленниками необходимого для них искусства рисования, черчения и лепления» — именно так сказано в Указе Государя Императора Николая Первого. Основателем школы стал Корнилий Христианович Рейсиг.

У старейшего в России художественного училища много раз менялись адреса и названия: Школа Императорского Общества Поощрения Художеств, Художественно-промышленный техникум, Ленинградское художественное училище... Здесь в разные годы преподавали Крамской, Чистяков, Клодт, Щусев, Билибин. Среди учеников школы — Федор Васильев, Верещагин, Шагал, Филонов, Добужинский, Елена Поленова, Чехонин, Щекотихина-Потоцкая.



В начале XX века учебное заведение возглавил Николай Рерих. Это время стало для школы временем ее расцвета. После Октябрьского переворота, обращаясь к комитету школы, Рерих сказал: «Какие бы трудности нас ни ждали, будем твердо помнить, что идея народного просвещения всегда должна быть в человечестве самой наущной, самой любимой, самой близкой понятию подвига». В Школе на Таврической, которую возглавил замечательный подвижник искусства Ян Шабловский, в довоенные годы учились Орест Верейский, Борис Семенов, Евгений Чарушин. Даже во время блокады, в тяжелейшее для Ленинграда время, жизнь здесь не прекращалась: в 1943 году был объявлен новый набор учащихся. Из «блокадного курса» вышли В. Доррер, Ю. Тулин, Н. Веселова.

Еще в недавние годы училище носило имя Серова. Но не Валентина, что было естественно, а Владимира Серова, чьи многочисленные изображения вождя мирового пролетариата сейчас мало кто вспомнит. В 1992 году училищу было присвоено имя Николая Рериха. Имя, которым гордятся и педагоги, и учащиеся и котороеко многому обязывает.

Что происходит в училище сегодня? Какие задачи стоят в наше время перед теми, кто там работает и учится? Как ощущают они себя в теперешней художественной ситуации, чему хотят научить и научиться? Обо всем этом очень по-разному, порой полемически, было рассказано в юбилейные дни корреспонденту «НоМИ».

**Энна РОМАНОВСКАЯ, преподаватель психологии и эстетики:**

— Что такое школа? Прежде всего возможность пользоваться средствами, которая дает в руки человеку профессию. Поэтому рисунки в нашей школе начала XIX века и современные — это по сути одно и то же, это держит традицию академической школы, традицию Чистякова, Крамского... Самое дорогое, что у нас есть, — это сохранение верности.

Каждый год 1 сентября мы посвящаем поступивших ребят в студенты и делаем это, знакомя с прежними адресами училища. Начинаем с Рисовой школы на Бирже — кладем цветы на Университетской набережной, 25, где родился и жил Николай Константинович Рерих. Потом едем



на Большую Морскую, 38, где была Школа Общества Поощрения Художеств, оттуда — на Таврическую, 35, на улицу Пролетарской Диктатуры, 5, и затем — в Александро-Невскую Лавру, в Пантеон, где возлагаем цветы к могиле учителя Рериха, Архипа Ивановича Куинджи.

В училище существует музей, где выставлены работы лучших учеников за все 160 лет. Гордость музея — ученический рисунок Шагала. В книге «Моя жизнь» художник пишет о том, как приехал в Петербург и не мог попасть в Академию, поскольку у него не было аттестата, а в училище Штиглица он не прошел. У Шагала оставался один выход — идти в общедоступную Рисовальную школу. Это был первый год, когда школу возглавил Рерих. До него она была рутинная, страшная, там пахло, пишет Шагал, кислой капустой. Кстати, Рерих Шагала сразу заметил. Он его освободил от армии, выхлопотал стипендию. Сначала шесть рублей, потом пятнадцать... Но как-то один преподаватель сказал Шагалу: «Ну за что Вас только хвалят! Вы же ягодицу реалистически нарисовать не можете». Шагал ушел и больше в школу не вернулся. Вот как невероятно все сложилось. Ему было тогда семнадцать лет. И по этому рисунку, оставшемуся у нас, конечно, уже многое чувствуется. Блестящий рисунок, заслуживший «похвалу». И удивительно, что подпись на нем, знаменитый росчерк Шагала, уже тот же самый, что на всех последующих вещах.

Очень интересные работы сохранились в нашем музее из двадцатых—тридцатых годов. Ян Константинович Шабловский, возглавивший школу в те годы, пригласил замечательных художников. Владимир Всеволодович Сухов, преподаватель живописи, был приверженцем импрессионизма. И он учил ребят новому живописному языку, что, конечно, по их работам видно — настолько они отличаются от других.

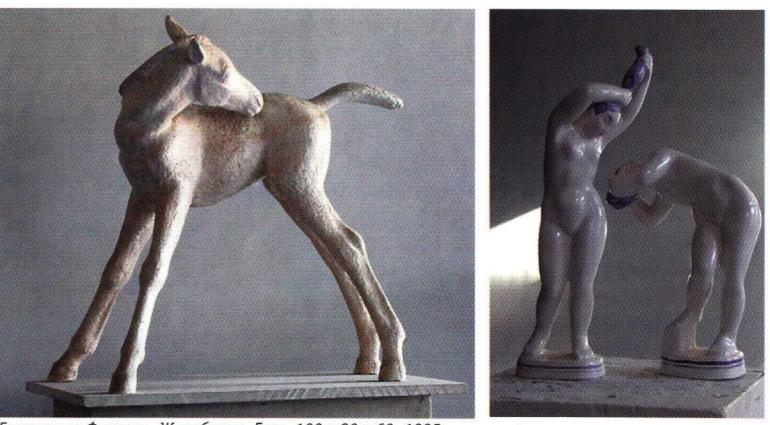


Есть в музее и сегодняшние работы. Не так давно училище закончил удивительный юноша — Андрей Филиппов. Мальчик из Нижнего Новгорода, брошенный спившейся матерью, в раннем детстве живший по больницам, считавшийся умственно неполноценным. К счастью, в какой-то момент около него оказались внимательные люди, которые заметили его склонность к рисованию. Андрюшу отправили в детский дом для художественно одаренных детей — оттуда он приехал к нам. Сначала ему, конечно, было трудно. Он на лекциях не мог слушать больше десяти минут — засыпал. И я ему говорила: «Вы не волнуйтесь. Проспите — проснетесь, ну, бывает...» И к пятому курсу он стал таким замечательным юношей. Я, помню, принесла ребятам билеты в Капеллу. Андрюша спрашивает: «А что там?» Я думаю — может, он вообще ничего не знает. Говорю: «Там будет музыкальный концерт. Будут играть Моцарт». А он: «О, Моцарт! Я пойду обязательно...» Мне даже холодно внутри стало от радости. Вот что значит — одаренный человек. Он очень много и серьезно работал и сейчас учится в Академии на живописи. В его работах что-то есть от Филонова...

**Виктор НОВИКОВ, заведующий скульптурным отделением:**

— В недавние времена искусство было нужно государству. Метро строилось, декор требовался большой, заказы были. Сейчас, конечно, отношения другое. Но мы готовим наших учеников на будущее и надеемся, что художник есть художник — во все времена. По большому счету искусство необходимо прежде всего самому художнику.

Я вспоминаю Михаила Константиновича Аникушина. Как-то, стоя у меня дома у окна, он сказал: «Вот меня все заставляют перестроиться. А как я могу перестроиться, если я встаю в шесть утра и до ночи работаю? И знаю, что это нужно». Вот и мы так учим ребят. Потому что, конечно, о русской



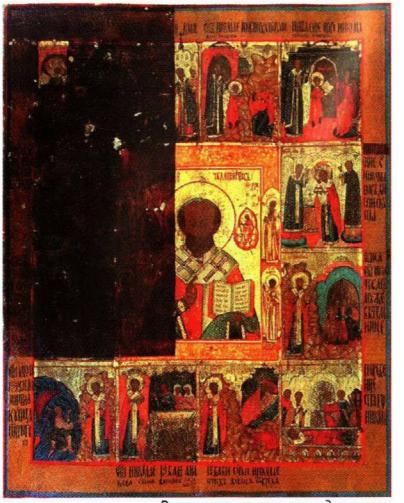
художественной школе можно говорить как о самой передовой. Это язык, необходимый для того, чтобы выражать свои мысли. Мы стараемся, чтобы ученики познали вещь и в керамике, и в металле, и в дереве. Это тоже традиция. Кстати, наши ученики принимали участие в строительстве и Казанского, и Исаакиевского соборов, а позже — Дома книги, но в наших фондах почти не осталось скульптуры. А за последние десятилетия — я работаю в училище тридцать пять лет — накопился большой и очень интересный скульптурный фонд.

Иногда, когда смотришь, как работают твои выпускники, бывает много неожиданностей. Один был отличником, потом прошло время — а там и нет ничего. А другой... Учился у меня в первом выпуске такой Георгий Постников, сейчас известный медальер, очень интересный художник. А так его всегда ругали, так ругали...

Есть и целые династии. Вот тоже очень интересные скульпторы Марина Спивак и Саша Позин — наши ученики, а сейчас в училище занимаются их дочками Инна и Катя, и там уже маленькая подрастает, тоже, кто знает, может, к нам придет.

**Лариса ФИЖБИН, преподаватель реставрации:**

— У нас на отделении четыре специальности. Реставрация масляной живописи, темперной, реставрация по золочению и графика. По всем этим специальностям ребята получают профессиональную подготовку и уже в



Реставрационное отделение.  
Св. Никола Чудотворец с житиями. Конец XVIII в.

училище могут аттестоваться как профессионалы. Мы много занимаемся реставрацией икон. Работаем по заказу различных музеев, церквей, монастырей... Большая работа производится по консервации — чтобы икона дальше не разрушалась и чтобы ее можно было отвезти в музей и хранить до бесконечности, с ней ничего не будет потом происходить. Самая сложная часть — это тонировки, делающиеся на иконах акварелью. Например, утрачен наполовину лик, а новый писать мы не должны, подновительством не занимаемся, притом что все ребята отлично умеют рисовать. Поэтому некоторые иконы восстанавливаются по десять лет.

Да и по станковой живописи, и по графике у нас много заказов. Вот недавно нам привезли целую груду картин из Рыбинской галереи. никакие реставраторы ни Москвы, ни Петербурга не могут им помочь, потому что это очень дорогое дело, а музеи бедные. А от нас эти картины уйдут — и сразу в экспозицию. Иные станут жемчужинами.

У наших выпускников, конечно, большая конкуренция. Ведь реставраторов выпускают и Институт Репина, а теперь еще и Мухинское училище. В Петербурге реставраторов много, как нигде. Но я убеждена: кто захочет, всегда найдет работу по специальности.

#### Илья ЛЮКИШ, первокурсник отделения дизайна:

— До училища я рисовал всего год, занимался с частным преподавателем. Понимаю, конечно, что сейчас многие без всякого образования занимаются искусством. Но мне это совершенно не нравится. Я хочу научиться рисовать, писать акварелью и маслом, потому что собираюсь быть профессионалом. А потом, наверное, буду заниматься компьютерным дизайном. У меня такая направленность.



Любовь Холина. Диплом «Фирменный стиль СПбХУ им. Н.К.Рериха»

#### Юрий ЕРШОВ, преподаватель живописи:

— Я поступил в училище в сорок четвертом году. Только вернулся из эвакуации. Был самый молоденький — четырнадцать лет, — а вокруг люди взрослые, повоевавшие. Вот смотрю я на своих сегодняшних учеников, конечно, никакого сравнения нет с тогдашней нашей атмосферой. Настоящий интерес ушел. Поговоришь с ними о живописи, принесешь альбом — ну, посмотрели, послушали — и побежали по своим делам. У нас была увлеченность — менялись репродукциями, ходили вместе на этюды, спорили об искусстве, обсуждали выставки — вот что было. Жизнь кипела! И потом сама атмосфера согревала в до-

ме на Таврической. Дом знаменитый, «башня» Вячеслава Иванова. Эти мраморные ступени, витраж, громадные зеркала до самого потолка, «Три грации» стоят. Я все хочу заглянуть туда, пройтись по этим ступенькам...

А сейчас и в самом обществе изменилось отношение к живописи: както она не трогает так душу. Сама психология человека изменилась, и на учащихся это сказывается. Художники выйдут только из единиц. Хотя, конечно, училище стоит на позициях реалистически крепкой школы.

#### Александр ДУРАНДИН, преподаватель рисунка:

— В истории искусств есть имена художников, которые не получили профессионального образования. Но все они обязательно или где-то начинали учиться, или в течение всей жизни так или иначе приобретали навыки нормального профессионализма. Одно дело, конечно, творческое мышление, индивидуальность. Это характеризует большого мастера. Но существует ведь очень много ремесленников, которые не достигают высот, потому что повторяют уже найденные приемы.

Я в училище преподаю десятый год. А до этого работал в художественной школе на Каменном острове. Там мне приходилось встречать много делегаций из разных стран. И вот я помню, как американцы мне сказали: «Нас потрясает ваше обучение. Но у нас задачи немножечко другие. Вы подчас выращиваете ремесленников, а нам важен молодой художник с портфелем идей».



Мастерская живописно-педагогического отделения, 4 курс

На самом деле этим страдает наше художественное образование — особенно высшее. Если ты хорошо рисуешь-пишешь с натуры и можешь сделать благополучную композицию в традициях данного учебного заведения — ты становишься студентом. И что? Я сторонник четырехлетнего образования — три года работы с натуры, четвертый — над дипломом, а дальше уже нужно развиваться самостоятельно. Вырабатывать свою философию.

Интересно, что, если сравнить работы, скажем, восьмидесятых годов и девяностых, — есть разница. Возник более широкий, более творческий подход к живописи. Не просто этюд ради этюда — ставится задача серьезного решения картины. С одной стороны, тенденция времени, а может быть, это связано и с приходом новых преподавателей — таких, как живописцы Борис Лесов, Александр Пономарев. И ребятам это нравится — что их не ограничивают какими-то жесткими, узкими рамками реализма, что они могут самостоятельно мыслить.

#### Анна СЕРЕДОВА, учащаяся 4-го курса живописно-педагогического отделения:

— В этом году у нас была практика в Городской художественной школе на канале Грибоедова. И я поняла, что постепенно отхожу от общения со взрослыми — для меня с детьми общаться интереснее, легче, плодотворнее.

Я вела урок композиции. Начала с работы с натуры, с натюрморта и дала детям максимальную свободу. Дети брали самые разные ракурсы, некоторые вообще на полу рисовали. Десять-одиннадцать лет, такой хороший возраст... Я бы хотела этим заниматься и дальше.

Ну, конечно, я буду работать как художник, как станковый живописец. Даже если связывать свою жизнь с педагогикой, обязательно нужно самому писать — иначе застынешь в развитии. Люблю писать портреты и натюрморты. Вообще мне очень интересен человек и все, что с ним связано, что можно передать через натюрморт. У натюрморта возможности обалденные...

Я часто хожу в Эрмитаж. Особенно люблю смотреть Рембрандта. А вот выставки в Союзе художников меня почти всегда огорчают. Так много там формально выполненных работ, непонятно вообще для чего написанных. Прямо отчаяние берет...

# бумажная



Уходящий век греки, ведущие отсчет с Золотого, вполне могли бы назвать бумажным. Бюрократическая система, особенно развитая в России, развелла целые бумажные моря и океаны. Однако с переходом в компьютерную эру количество бумажной органики будет постепенно сокращаться и когда-нибудь, вероятно, сойдет на нет. Об этих печальных последствиях компьютеризации всей страны задумался московский модельер Яков Каждан, который благородно провозгласил бумагу антиквариатом будущего.

После триумфального выступления в Лондоне у Эндрю Логана на конкурсе «Альтернативная мисс мира» каждые выходные Каждан приезжает в Петербург и устраивает здесь многочисленные фотосессии. Этим летом Каждан прорвался на Петербург бумажным дождем, осенью занес его бумажными листьями, а зимой скорей всего запоросит бумажным снегом. В городе не осталось ни одного угла, оставленного без его внимания.

Петербург стал сценой для представления почти всех его коллекций. «Пер Гонт» с прихотливыми эргономичными формами, одновременно отсылающими к эстетике средневекового платья, и к футуристической утопии космических странствий, был впервые представлен на конкурсе модельеров «Адмиралтейская игла». Стой коллекции задан бинарностью — естественной иллюстрацией двойственности ибсеновского мира. Амбивалентность главного героя нашла выражение в двух костюмах, один из которых — образ легкокрылого гения, второй — глухой скафандр виртуального космонавта, полностью скрывающий в своих безразмерных недрах нежное тельце антропоморфного моллюска. Материалом для костюмов Пер Гонта послужил рекламный плакат фирмы «Ericsson».

Вторая антитеза строилась на противопоставлении гномов в бумажных колпаках и остроносых башмачках из газетной бумаги, роли которых исполняли дети, и огромного великаны, поднятого на котуры и как будто проламывающего земную твердь. Все эти противоречия разрешались в образе прекрасной и одинокой Сольвей.

Странные призраки в бумажных костюмах то и дело возникали в разных уголках центральной части города, превращая случайных прохожих в зрителей, а городскую архитектуру — в театральные декорации.

Фотосессия продолжится всю осень и, возможно, зимой закончится грандиозной выставкой. В ярких костюмах мечтают быть запечатленными известная писательница-маринистка Маруся Климова, патриарх неоклассицизма Тимур Петрович Новиков, избалованные гимнастки Цапля и Глюкля, знаменитые искусствоведы и критики и другие деятели искусств.

Таким образом, Яша не только вписывает свои костюмы в сложный контекст петербургской фактуры, но и раскрывает их изнутри, используя в качестве моделей людей, олицетворяющих собой культуру Петербурга.

В Пушкине коллекция Каждана «весна—лето» открывала любимый петербуржцами фестиваль авангардного театра и музыки «Кук-арт». Бумажные юбки бикини, плавки и бюстгальтеры, набедренные повязки и опахала, флаги и штандарты, обклеенные бумагой мячики — всю эту одежду и интертеймент для целого племени моделей Яша, подобно Василисе Премурой, создал за одну ночь в мастерской, которую он снимает у петербургской художницы Маши Момбелли. На процедуре открытия шумный и бесполковый бумажный народец насыпал, оплетая своими телами, лестницы и балюстрады Запасного дворца, играл на лужайке в волейбол, горелки и бабки, создавая некий абстрактно-сюрреалистический фон, отдаленно напоминающий гринуэвских духов в «Книгах Пропсера».

Бумага экологична, легка, удобна, портативна и дешева, но при этом изделия из нее напоминают дорогие прихотливые модели таких известных модных домов, как Кристиан Диор, Исsey Miyake и Иоджи Ямомото. Известные японские модельеры и сами не прочь использовать бумагу в качестве материала для своих коллекций. Одежда изготавливается быстро, при помощи ножниц и скотча. Бумажные костюмы безусловно авангардны, но в то же время их можно воспринимать как prêt-à-porter — сам модельер продемонстрировал это, избрав местом для дефиле Невский проспект и посетив несколько магазинов в центре Петербурга.

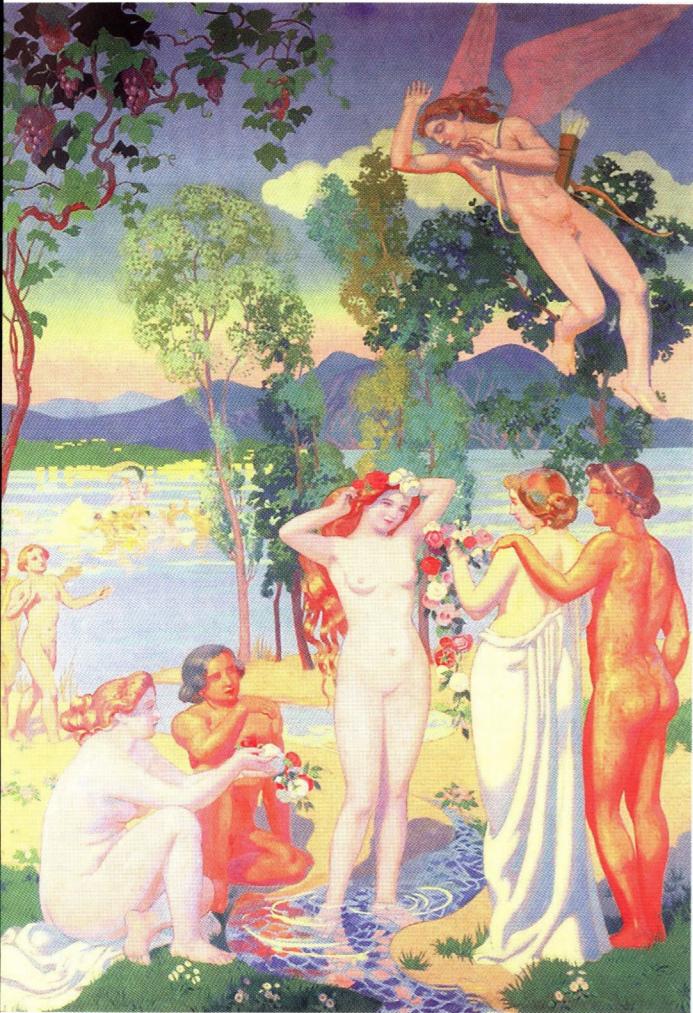
После петербургских сезонов Каждан поехал удивлять своими коллекциями зрителей витебского фестиваля «Славянский базар». Однако размах его деятельности не ограничивается модными шоу. Следуя требованиям времени, ждущего от художника великих свершений, Яша готов перейти к большому стилю, крупному жанру и широкому формату. В настоящий момент он занимается подготовкой спектакля-балета на тему средневековой еврейской легенды о Големе, для которого уже созданы костюмы вступительной части — «Золотой интродукции». Это парные фигуры быков, рыб и черепах, символические образы четырех стихий, которые концентрируются вокруг центрального персонажа — самого Голема. Вся коллекция напоминает пышные венецианские карнавалы или ренессансные празднества при дворах итальянских герцогов с их аллегорическими композициями. Грандиозность проекта и величественность созданных образов обратно пропорциональны хрупкости и недолговечности бумажного материала, из которого «сшиты» костюмы, что еще раз подчеркивает, что мода — это праздник и феерия, которые входят в нашу жизнь лишь на краткий миг.



Ивана Арто



## Королевский двор расширяет свои владения



7 сентября в Петербурге произошло событие воистину исторически значимое: в здании Главного штаба, получившего в этот день официальный статус нового музеиного помещения Эрмитажа, состоялось открытие первой постоянной экспозиции — «Французское искусство XX века. Пьер Боннар и Морис Дени».

Некогда пылавшая у Эрмитажа мечта о расширении своих владений очень быстро перешла из разряда несбыточных в ранг реальных, преобразовавшись в грандиозный проект под названием «Большой Эрмитаж». В рамках проекта предусматривается соединение всех существующих вокруг Дворцовой площади зданий — в первую очередь Эрмитажа и Главного штаба — в единий архитектурный комплекс культурного назначения. И вот первые результаты: пять залов на втором этаже восточного крыла Главного штаба демонстрируют произведения художников группы «Наби» из собрания московских коллекционеров С. Щукина и И. Морозова. Когда-то эти работы украшали особняк семьи Морозовых, в котором вследствие был размещен Музей нового западного искусства. После упразднения музея Сталиным в 1948 году Эрмитаж и Музей изобразительных искусств имени Пушкина в Москве решили поделить шедевры между собой. Работы, конечно, не пропали, но выставлялись крайне редко (в 1959-м — Боннар, в 1993-м — Боннар и Дени). Это объяснялось большими размерами полотен, требовавших более просторного и светлого помещения. Когда же таковое нашлось и картины обрели постоянное пристанище, коллекция в целом стала производить впечатление как будто невнятной цитаты, вырванной из контекста. Ведь большинство холстов были заказаны Морозовым под конкретный интерьер особняка. Так, например, открывавшая экспозицию серия из тринадцати панно «История Психеи» задумывалась для концертного зала, а триптих Боннара «Средиземное море» — для парадной лестницы. Тем не менее для Эрмитажа на данный момент гораздо важнее сам факт закрепления за собой представленных произведений, так как вопрос об их возвращении в Москву с целью восстановления целостности собрания и установления так называемой исторической справедливости до сих пор периодически возникает. В связи с этим строятся планы по учреждению на месте нынешней экспозиции Галереи памяти коллекционеров Щукина и Морозова. А в дальнейшем в новые помещения предполагается перевести из здания Зимнего дворца французскую живопись конца XIX — начала XX века, разместить здесь же новый Институт костюма, коллекции оружия и доспехов, мебели и часов, фарфора и стекла и, возможно, некоторые из знаменитых царских карет, образовав тем самым экспозицию декоративного искусства.

А пока — спешите! — вход в Главный штаб бесплатный!

Марина Маленькая

## Французская живопись XX века в Главном штабе

Левое крыло Главного штаба (глядя со стороны площади) передано Государственному Эрмитажу. Низкий, ничем не примечательный российский подъезд сделан входом в музей. Рядом с ним красуется беломраморная табличка с золотыми буквами «Государственный Эрмитаж. Главный штаб». Внутри, по другую сторону стены, такая же табличка свидетельствует, что на этом месте эсерами был предательски убит Моисей Урицкий.

Пока (на середину октября) открыто 5 залов. Они располагаются на втором этаже, куда ведет довольно круглая лестница. Экспозиция носит название «Морис Дени. Пьер Боннар». Выставлен триптих Боннара «На Средиземном море», «История Амура и Психеи» Дени, а также некоторые другие полотна обоих. В последнем зале обнаруживаются несколько работ Ф. Валлотона и полотно Ксавье Русселя. При входе — бронзовая девушка Майоля.

Довольно яркие синие стены залов не всегда удачно сочетаются с живописью. Блеклая по краскам «Священная роща» Дени просто «потонула» в стене. Большие форматы (серии и триптихи) тоже, конечно, лучше смотрелись на не столь давней выставке под высокими потолками Николаевского зала. Но лучше, безусловно, здесь, чем в хранилище. Ведь поклонники Мориса Дени (если такие имеются) могут теперь ежедневно наслаждаться его ярко-розовыми телами, а остальные посетители имеют возможность посмотреть из окон через площадь на Эрмитаж, находясь в Эрмитаже.

Это никакая не выставка, а просто открывшаяся новая постоянная экспозиция, которая будет все увеличиваться. Начало «заселению» Главного штаба положено. И в название статьи просится плоский журналистский каламбур (не дотягивающий, как обычно, до благородного оксюморона) типа: «Главный штаб Эрмитажа или «Главный штаб взят».



## Гравюры в Николаевском зале

В самом начале ноября в Николаевском зале Зимнего дворца открылась выставка шедевров европейской гравюры из собрания Эрмитажа. На всеобщее обозрение выставлены 127 листов, которые в большинстве своем настолько знамениты, что не только не нуждаются в перечислении, но собственно и олицетворяют собой само слово «гравюра». Классика ксилографии, резцовой и офортной техник, кьяроскуро и меццо-тинто охватывает периоды которых не спорят уже очень давно. Что возразить на «Три дерева» Рембрандта?



Случай выставки сам по себе знаменательный: гравюра выставляется редко. И причина этому не только в том, что по международным музеиным правилам произведения из бумаги запрещено держать в постоянной экспозиции.

Гравюра — искусство камерное, приватное. Его размеры и падантичность техники не ориентированы на большую аудиторию. Контакт с гравюрой всегда персональный. Лист рассматривают один, максимум два человека, остальным просто ничего не видно. Гравюра — удел коллекционера, отыскивающего ее, любовно складывающего в папки или наклеивающего в альбом, исследующего ее с лупой и при помощи специальной литературы. Листы не висят, подобно живописи, на стенах, а хранятся в альбомах, папках и портфелях, которые достаются из шкафов и убираются назад. Вынутый лист раскладывается, неспешно изучается, передается из рук в руки, просматривается

на свет в поисках водяных знаков, наконец, возвращается на место.

Гравюра имеет тираж. С доски делалось нередко до нескольких сотен отпечатков, разбросанных теперь по музеям и коллекциям. Старые доски подновляли и печатали с них вновь. Но два оттиска, положенные рядом, бесконечно индивидуальны. Каждый имеет свою историю и мысли о себе. Гравюра рассчитана именно на индивидуальный, личный способ общения. О небе в «Трех деревьях» сказано уже столько, что ничего нового, кажется, там уже не разглядишь. Но всматривание дает все новые и новые впечатления даже скептику и снобу. И это удивительно.

Скупулезная техника резца и штихеля помещена в огромном зале дворца. Контраст необычен. От листа с бесконечно измельченными линиями взгляд переходит на перспективу зала, на классический пейзаж за окном. Камерное великое искусство заполняет собой весь зал, становится своего рода художественным отчетом европейской цивилизации о завершении тысячелетия.

## Французский рисунок XVII века в Новом Эрмитаже

В Двенадцатиполонном зале выставлено около 70 французских рисунков из собрания Эрмитажа. Наряду с академическим набором имен (Калло, Ж. Белланж, Пуссен, Клод Лоррен, Гаспар Дюже) — реже называемые в общих «Историях искусств»: Дье, Э. Лесюр, Р.-А. Уасс. Различны сюжеты и жанры (пейзажи, светские портреты, истории Нового Завета), разнообразны материалы и техники (черный и белый мел, акварель, отмывка, тушь, сангина, пастель). Многое если не впервые показано, то давно не выставлялось.



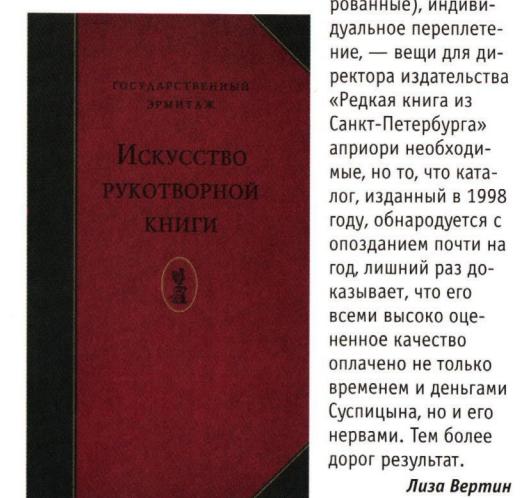
Приглушенный свет зала, способствующий сохранности экспонатов, без принуждения настраивает на известную волну спокойной созерцательности хорошего искусства старых мастеров. Этому вторят и «заглавное» произведение — классический пуссеновский пейзаж с античным храмом. Такая атмосфера не провоцирует, а благосклонно располагает к качественным оценкам. Хороший и похоже рисунок, необычное или надоевшее решение сюжета. Нахождение в поле хорошего искусства, многие годы сохраняемого в музее и почитаемого за шедевры, позволяет рассуждать об искусстве своими, подлинными словами, никого не боясь обидеть (мастер и искусствовед не стоят рядом). И тогда эти драпировок всем известного Симона Вуз могут «програть» драпировкам Н. де Платтмонтиана, а удивительные головы стариков Ланьо неожиданно напомнят Родченко или Эль Лисицкого.

Возможность свободного рассуждения требует внимания: уставшего за день человека выставка только раздражит быстрой сменой стилей и техник. Он начнет спорить о правомерности отбора, обнаружит претензии к развеске, придерется к авторским акцентам. Несспешное же сопоставление рисунков расположит эстета-гуманистов к лекции, например, о классицизме и маньеризме, а профессионала-рисовальщика натолкнет на размышление об особенностях выразительности разных материалов. Выставка способна действительно радовать, но от зрителя это потребует (как ни странно) подготовки и усилий.

## О респекте в «низовом» аспекте

В Эрмитаже случилась забава во вкусе матушки Екатерины, и НоМИ как-то упустил это из виду: здесь со всей приличной помпой прошла презентация нового сортира. Сортир что надо: хром и никель, мраморные столешницы, золоченные лампионы, кафельная плитка от Версаче (розовая — для девочек, голубая — для мальчиков), кабинки инвалидные и VIP... Пользуясь словами поэта, объект «кажется душу, разум просветляет, больных к художеству склоняет, засохшим сердце веселит, а сам сияет и горит». Парочку больных он таки склонил к художеству: известная респектабельным хулиганством Марина Колдубская вместе с таким же отвязным психологом Владимиром Бойковым воздвигли инсталляцию «Русское чудо» прямо у расстрелимской лестницы. Это, разумеется, тоже сортир, но в национальном духе — дощатый дачный «скворечник» под девизом «косо, криво и мало» с деревянной щеколдой, ржавым гвоздем с наколотой газетой и сакральнымной дырой вместо унитаза. К «объекту» прилагались фломастеры, с помощью которых посетители оставляли на стенах автографы и более-менее неприличные рисунки. Проход в сортир от Версаче был возможен только через сортир художественный, поэтому в дверях выстроилась неизбежная и опять-таки сакральная очередь. (Первым через импровизированное «чищилище» мужественно прошел академик Пиотровский.) Акция сопровождалась забавным бормотанием «Лицедеев», изображавших попеременно то иностранных гостей, то революционных матросов.

Результаты безобразий тоже, в сущности, революционны. Во-первых, анекдот как законная часть культуры получил наконец музейный статус. Во-вторых, Эрмитаж внес свой ощущимый вклад в реабилитацию телесного «низа» в российской культуре. В-третьих, в музейных хранилищах появилась первая инсталляция.



Искусство  
рукотворной  
книги

Лиза Вергин

В залах Эрмитажной библиотеки в скорбный для Петербурга день, когда не стало академика Лихачева, состоялась презентация каталога «Искусство рукотворной книги» — издания, несколько опоздавшего к выставке с одноименным названием, украсившей фойе Эрмитажного театра год назад, но оттого не ставшего менее долгожданным и значимым.

О собрании рукотворной книги Петра Сушцины — авторских раритетных изделий печатного мастерства издательства, которым он и владеет, говорят много и по-разному. Но видят его нечасто. Это можно понять, так как экспозиция вещей дорогих, сделанных изящно и со вкусом, но в принципе без особой цели и лишь красоты ради (ну не считать же целью декларацию о продолжении традиций и прочую высокопарную риторику!), нуждается в и соответствующем помещении, и в недешевой экспозиционной подаче. (НоМИ, например, уже замышлял уговорить «Невский палас» отдать свои чистые вымеченные холлы и парочку стеклянных витрин в них под вещи, которые не худо было бы найти достойного покупателя.)

Так или иначе, у Петра Сушцины проблемы. В предисловии к каталогу он сам признался, что «в искусстве малотиражной книги нет вещей неважных». Соблюсти внимание ко всякой рода «мелочам» или включить одну из составляющих дела в ранг второстепенных — пока это не было для него вопросом. Самоценная уже сама по себе графика, выполненная в поэтически осмысленном соединении с предлагаемыми драгоценными текстами (Сушцины не берется за вещи проходные и растиражированные), индивидуальное переплетение, — вещи для директора издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» априори необходимые, но то, что каталог, изданный в 1998 году, обнародуется с опозданием почти на год, лишний раз доказывает, что его всеми высоко оцененным оплачено не только временем и деньгами Сушцины, но и его нервами. Тем более дорог результат.

Лиза Вергин



## Музей истории города



### Движение вверх. С телескопами

19 сентября Музей истории города открыл смотровую площадку на крыше бастионов Петропавловской крепости, оборудованную телескопами, тем самым сделав еще один шаг в подготовке к празднованию юбилея города. Однако путь предстоит не-близкий — впереди четыре года и бездна планов, один грандиознее другого. Достаточно сказать, что в результате реконструкции должен обра-зоваться новый экскурсионный марш-рут протяженностью 500 метров с различными эффектами, позаимство-ванными у Диснейленда. Экскурсан-там предстоит прогуляться по потер-не — мрачному подземелью, соединя-вшему крепостные бастионы, с низкими сводами и неожиданными поворотами, увидеть сквозь бойни Троицкую площадь без Дома полити-торжан, зато с Троицкой пристанью, почувствовать себя жертвами разбу-шевавшегося наводнения, полностью затапливавшего нижний ярус казема-тов крепости, попасть на борт кораб-ля середины XVIII века, побывать-ся на невской набережной 1753 года и понтонным мостом через Неву и, на-конец, забраться по мосткам для ча-совых на Флагшточную башню На-рышкина бастиона. Устроители, од-нако, не преследуют цель банально удивить зрителей (тем более — напугать их). Этот полный опасностей маршру-т призван объединить исторические эпохи путем сравнения виртуального петровского Петербурга, увиденного сквозь бойницы и иллюминаторы, и действительного, современного, разглядеть подробности которого с вы-соты многоэтажного здания помогут телескопы. Таким образом, весь марш-рут — это непрерывное движение вверх, преодоление сопротивления времени и шаг в новый век.

Номи

### ЖИЗНЬ И ПРОПАГАНДА ЖИЗНИ. ПОЧУВСТВУЙТЕ РАЗНИЦУ

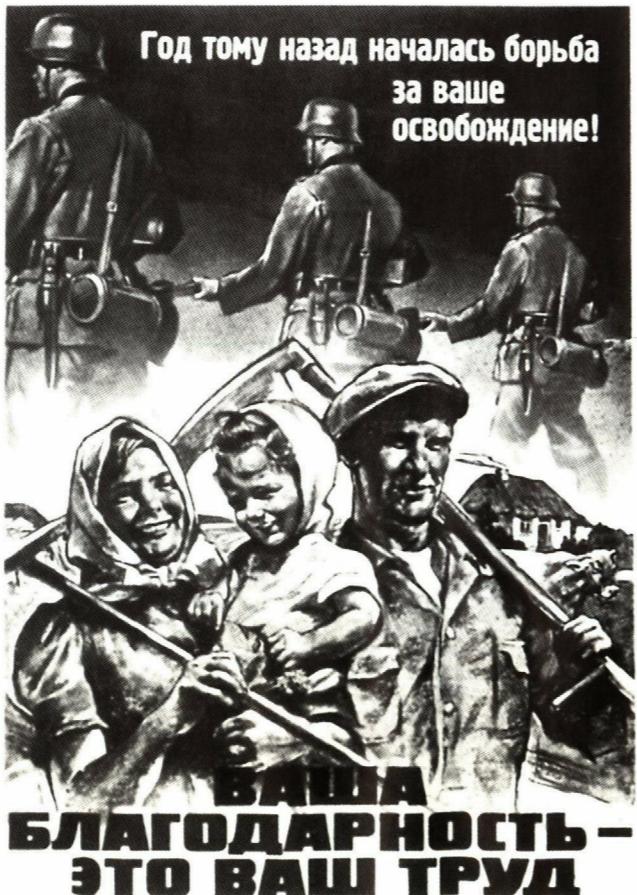
«Ты записался добровольцем?» — этот знаменитый плакат стал одним из ярчайших символов времен. Столкнувшись с агитационным искусством тех лет, поневоле задумываешься о страшной силе, которую способны были разбудить, казалось бы, простые слова, образы, звуки. Сегодня вербально-визуальное искусство убеждает выглядит невинно и безобидно. Иное дело — период катастрофы, глобальной ломки жизни, сумерки истории.

Открытая до середины ноября в Музее истории города (особняк Румянцева) выставка «Противостояние» по-священа идеологической борьбе на советско-германском фронте 1941—1945 годов. Организаторы выставки — проектная группа отделения политических наук (Ото Зур Институт) Свободного университета Берлина и ряд белорусских музеев и архивов — подняли пласт истории, бывший до сего времени темным и «неудобным» в деталях, касающихся военнопленных, изменников и пропаганды. Самый страшный период взаимоотношений Германии и Белоруссии явился следствием целенаправленной пропаганды нового порядка в Европе, якобы обеспечивающего светлую и благополучную жизнь в завоеванных странах. Выставка построена на противопо-ставлении подлинных документов времени (в основном фотографий) и свидетельства агитационной деятельно-сти немцев. Огромная идеологическая машина, возглавляемая И. Гебельсом, осуществляла директиву фюрера: «...победа может быть достигнута только одним оружием. Решающим для исхода войны на Востоке является то условие, что немцы выбывают из сердца народа». Работы специальных отделов немецкого идеологического управления (политики, прессы и пропаганды, культуры и др.) были направлена на решение этой задачи, свидетельство чему — многочисленные плакаты, книги, брошюры, сценарии радиопередач и т. п.

Немецкий агитационный плакат разрабатывал несколько направлений: с одной стороны — коллаборационистская тема, целью которой был раскол общественности и переориентация на «немецкие ценности», с другой — политика запугивания, устрашения «непобедимостью Германии». Сохранилась страшная фотография 1941 года, на которой несколько белорусских селян встречают оккупационные войска хлебом-солью. Успехи немецкой пропаганды облегчились благодаря предшествующей политике Сталина по отношению к Белоруссии. Россия, или развитая после революции советская модель общества, была стилизована в главного врага. Уродливому и смертоносному большевистскому поджигателю пропаганда противопоставила красивый и прилежный, энергичный и благодарный белорусский народ, который, сотрудничая с немецкой оккупационной властью, «смотрит в более счастливое будущее новой Европы». «Еврейско-большевистское ярмо» принесло белорусскому населению только смерть, нищету и голод, в то время как немцы «освободители» — при благородном поведении и послушании — гарантировали счастье, работу, хлеб. С плакатов на нас смотрят смеющиеся люди, занятые достойным трудом. Лишь некоторая утрированная «восточность» этих лиц наводит на мысль, что это не традиционный советский плакат, восхваляющий честный труд. Те же золотые поля пшеницы, те же радостные образы тружеников, та же национальная символика. Когда читаешь лозунги: «За работу! Твой труд способствует скоро-му окончанию войны!», «Аграрное распоряжение и мой прилежный труд — основа моего будущего» — со-хрежесть немецкой и советской идеологической политики становится очевидной. Разве что на заднем плане иногда можно увидеть немецкого автомата, охраняющего территории от «заразы большевизма». В принципе — та же любовь к крупным планам, игра на сентиментальных чувствах (популярны изображения счастливых се-мей), призывы к светлому будущему. Темы подчинения и запугивания передавались рядом стереотипных изо-бражений. Излюбленными образами национал-социалистической пропаганды были представления коммуниста с кинжалом и факелом убийцы и поджигателя; большевика — вероломной bestии, чудовищем, похожим на го-риллу, «недочеловеком» с азиатскими чертами лица, вымогающим угрозами поджога и опустошения контрибу-ции. Расистские темы нашли отражение в изображении коварного и испорченного еврея с крючковатым но-сом, толстыми губами и выпученными глазами ответственным за мировое зло. Эти антигерои достаточно карика-турны и условны в отличие от добродушно написанных «честных» тружеников».

Фотографии на выставке, напротив, отражают зверскую реальность немецкой оккупационной деятельности. В то время как с плакатов цинично улыбаются до-вольные лица белорусов, каждый третий житель страны был жестоко истреблен. Фотография — свидетель убийства гражданско-го населения, террора и расстrela-ла заложников, бывших на тер-ритории Белоруссии обычным явлением. Раздавленные отчая-нием люди, угоняемые как скот в Германию, обираемые и лишен-ные крови, оплакивающие своих близких, — их изображения вы-глядят обреченно и пронзительно. К этим «фрагментам прошлого» трудно подходить с художест-венной точки зрения, абстраги-роваться от страшного их смысла. Как бы ни был высок техни-ческий уровень некоторых сним-ков, он «костяется за кадром». Здесь уже не пропаганда жизни, а сама жизнь — как она есть.

Любовь Неволайнен



## Музей Достоевского

### Охотник за привидениями

Массимо Агус. Фотовыставка «Русская Флоренция». 2—20 сентя-бря.

В сущности, это прогулка Массимо Агуза — космополита, про-фессора, родившегося в Сардинии, жившего в Нью-Йорке и на-конец обосновавшегося во Флоренции, с фотоаппаратом по-русским местам в городе, который сами russkie считали чем-то вроде Каменного или Крестового острова (несколько удален-ной дачной областью, «домиком в деревне» с прекрасной пати-ной времени на стенах), по дорожкам которого ступали Данте, Микеланджело и Боттичелли.

Его жест — в Тулу со своим самоваром — рискован и смел: вторжение инородца в чужую культуру, как правило, от нее ни-чего не оставляет. Но Агус — бережен и подчеркнуто тактичен, открывая нам подзабытую историю «внебрачных» связей рус-ской культуры.

В Флоренцию бежали как к любовнице, чтобы принять ее упоительные дары — ее тепло, ее море, ее искусство и историю (Флоренция, что называется, «девушка с прошлым»). Здесь бы-вали Чайковский, Борис Зайцев, Блок, конечно же, толпы рус-ских художников-пенсионеров. Только ленивый не был во Фло-ренции. Отношения русских с городом всегда складывались драматично — от безумной любви до проклятий.

Эту чувственность Флоренции, провоцирующую и взыскиющую, и подчеркивает Массимо Агус. Его метод — два карда, соеди-ненные на одном выставочном объекте. Первый — созерца-тельно безмятежный общий вид — рай для пристрастного влюблённого взгляда. Второй — деталь, крупный план — след, оставленный русским на теле города: мраморная табличка, над-пись на кладбище. По этим следам, руководствуясь лишь чуть-ем, вместе со своим фотоаппаратом-свидетелем ходит охотник за русскими привидениями, наполняя прошлое реальностью, давая ему новую жизнь.

Номи

### Всероссийский музей Пушкина

### Вундеркинды, убийцы маленькие...

Следующая проблема, которую придется решать человечеству — вслед за расовой и гендерной, — проблема старения и смерти.

Прогнозы социологов

Если Вы не добились успеха к 30 годам, можете расслабиться и рожать детей.

Дейл Карнеги. Как перестать беспокоиться и начать жить

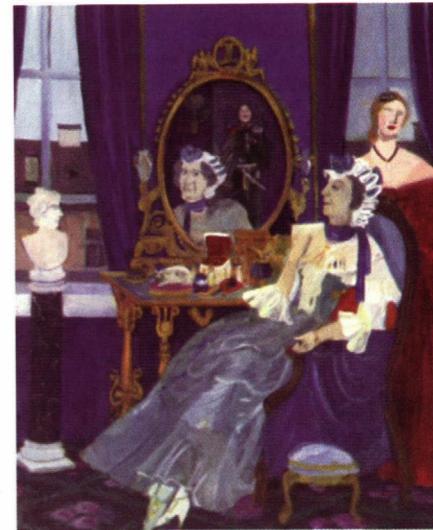
Анализировать произведения юной художницы (Кате Хозацкой тринадцать лет), чьи работы удостоились быть вы-ставленными в юбилейный пушкинский год во Всероссийском музее имени поэта, с искусствоведческой точки зре-ния занятие, возможно, не совсем правильное. Но крайне серьезным подходом к искусству эта девочка заставляет задуматься о детском творчестве как феномене футурологическом уже сейчас, а значит — может помочь нам, взрос-лым, заглянуть в будущее.

Катя рисует с четырех лет, занимаясь в художественной студии Школьного центра при Эрмитаже. Довольно большие листы, выполненные в технике «акварель + темпера», выглядят совсем не по-детски. Более всего они похожи на умелую стилизацию, и даже не под детский рисунок. Это двух-, трех-, а чаще — многофигурные композиции, знаменующие, скорее всего, новое рожде-ние тематической картины после ее преждевременной смерти в XX веке. Лица и оголенные участки тел персонажей да-ны местами приятно реалистично, а кое-где — довольно обобщенно, всего двумя тонами, создавая впечатление кукольности, мультипликационности, но нарочитой, а не случайной. В то же время умение изображать струящиеся складки одежды, грациозной линией обозначать красивый ракурс фигуры наводит на размышление о руке педагога, пришедшего на помощь ученику. Картины содержат множество красавиц деталей в духе модерна. Разные узорчатые ткани, стекло выписаны с большим вкусом и эстетской любовью к цвету и предмету. Особенно поразило изображение дерева в работе по мотивам «Графа Нулина»: ли-ния у Кати — затейливая, эффектная, выразительная. Работа «Бахчисарайский фонтан» кажется прямой цитатой из росписей Мориса Дени. Между тем это не «напрягает», так как чередуется с обобщенностью и условностью.

Список выставок, в которых участвовал подросток, ошеломля-ет: ЮАР, Гамбург, «Детская галерея» в Атланте, выставка дет-ского рисунка в здании ООН в Нью-Йорке, персональная вы-ставка в Сан-Франциско.

Несомненно, вундеркинды были во все времена. Однако сейчас общество становится предельно ориентированным на юность: чтобы успеть занять свое место на Олимпе, нужно или родиться с божественным даром, или успеть его в себе воспитать. Но во-обще-то — второе никогда не поздно. Просто у Кати Хозацкой больше времени...

Мила Цвинкау



### Маленький Олимп Марины Азизян

4—30 сентября.

В Фонтанном доме, кото-рый и сам-то по себе вос-принимается петербуржца-ми как дом небожителей, — праздник, где собирались божества. Этот пантеон пригласила Марина Азизян, своим волшебными руками открыв двери в храм своего сердца.

Марину представлять не нужно — она известна не только как театральный и кинематографический ху-дожник, но и как организатор сказочных рождествен-ских праздников, уже кото-рый год проходящих в Му-зее Анны Ахматовой и Ше-реметьевском дворце.

Ее герои — существа небесные: мадон-на с младенцем и ангелы. Своими люби-мых поэтов (Анну Ахматову, Бродского), режиссеров (Параджанова, Феллини), простых православных бабушек она тоже причисляет к лицу святых. Принцип ее изобразительности — в имени, бук-ве, знаке, связывающем ее с тем или другим небожителем. Ахматова — это три «А», Феллини — «F». Любовь к бук-вицам, превращающимся в узор, родит искусство Марины с исламской куль-турой, где вследствие запрета на изобра-жение господствовал орнамент, и с древнерусской иконописью, где изобра-жение сакрального текста всегда имело особое эстетическое значение.

Происхождение Марины Азизян (армян-ская православная церковь древнее русской и занимает среди прочих церк-вей особое положение) уже само по се-бе послужило неким гарантам слияния в ее теле и душе православной культуры с культурой Востока. Затейливые и при-хотливые буквички армянского алфави-та — почти иероглифы — соседствуют с херувимами и птицами-алконостами. Рус-ский фольклор переплетается со сред-невековыми европейскими легендами, персонажами из бестиария и житиями святых, среди которых она, конечно же, предпочитает самый английский образ — Франциска Ассизского с его цветочками. Цветочки — образы рай-ского ландшафта — ей ближе всего. Они присутствуют почти в каждой рабо-те, иногда, словно лучами, пронизывая присутствием высшей реальности («За-озерье»). Марина обладает редким да-ром освещения всего, к чему прикаса-ется ее умные руки. Обычные тряпочки превращаются в нежнейшие миниатю-ры, достойные украшать святые книги. Может быть, и ее когда-то назовут «Ма-рина Беато» и «Марина Ангелико».

Роза Стерн

# галереи

## выставочные залы

М а н е ж

### P.S. Поговорили...

Как говорить мне с вами,  
отцы сенаторы, о чем говорить,  
о чём пока и не говорить?  
Таким. «Анналы»

Возвращаясь к очередной выставке «Диалоги» в Манеже, хочется вспомнить, что в свое время проект задумывался как респектабельный, и от участников требовали денежного взноса — скромного, но ощущимого. По этой причине местный художественный бомбон понаехал отнесся к «Диалогам» серьезно. То ли перепутав по неопытности безбюджетную выставку с престижной арт-ярмаркой. То ли льстя себя надеждой, что сотня долларов вступительного взноса отдали «чистых» от «нечистых», то есть преуспевших от неудачников. Но через пару лет, осознав отсутствие карьерных перспектив в этом деле, элита отвалила — остались лишь крайние энтузиасты или безнадежные маргиналы. (Которым в награду за верность разрешают выставляться бесплатно.) Так что в итоге перед нами нормальная манежная выставка, отличная от прочих тем, что участников, во-первых, меньше, чем обычно, а во-вторых, что они построены попарно по принципу «местный» — «ннеместный». С тем чтобы вести между собой разговоры о главном.

Эта концепция вызывала сомнения экспертов с самого начала. Во-первых, поговорить можно, но чтобы разговор вышел содержательным и интересным для народа, надо всерьез его «строить» — находить актуальные интернациональные темы, приглашать нужных авторов, создавать условия для workshop'а — словом, вести долгую, трудную и дорогую кураторскую работу. Таких возможностей объективно нет. В обойму «Диалогов» попадает тот, кто оказался под рукой, и «говорит» он то, что ему заблагорассудится, — в итоге «Диалоги» хаотичны и скучны, как уличный шум.

Во-вторых, концепция «Диалогов» по сути находится где-то на полпути между совковым «мы» и «они» (существует ли заграница?) и пафосом самоидентификации, овладевшим в последнее время большинством художественных институтов. Пафос тем более подозрительный, чем более институция втянута в актуальный процесс contemporary art. Аутентичность — как деньги или талант — или она есть, или ее нет. Попытки ее сконструировать, обосновать, препрезентировать и т. д. заведомо обречены и лишь выдают неистребимые комплексы подражателей. (Скажем, советскому искусству, безоговорочно «книному» по отношению к западному майнстриму, самоидентифицироваться было незачем.) В печальном деле самоидентификации Манеж далеко отстал от своих более продвинутых конкурентов — и слава Богу. Поскольку в нашем положении именно от маргиналов, дилетантов и прочих разгильдяев можно ждать вожделенной поклонности и домотканости, конвертируемой в мировой художественный процесс. Если, конечно, дать им волю.

Волю, правда, не дают, волю берут. На этот раз не взяли. «Дикие» не дики, «тупые» не тупы, «новые» не новы, и даже провинциалы недостаточно провинциальны.

Марина Коллодская

Выставочный центр СХ

### Сотворение мира — день новый

Началось все шампанским и шампанским же закончилось — все новые проекты обязательно приправляются знаками традиционной культуры: шампанское значит праздник. А если оно еще и с виноградом, подающимся изящными юношами и девушками в черных костюмах и с головами птиц, которые возникают внезапно в полуутыне Дома художников, то и свет тушить не надо. Его уже и так нет по распоряжению перформансистов. Сбылось давнее желание одной моей подруги: на большинстве театрализованных акций нужно выключать свет и садиться на пол. Здесь было и то, и другое. А обескураженные хранительницы ЛОСХа довольно отсыпали к Грише по всем вопросам.

Гриша — это Григорий Левит, главный организатор действа под названием «Сотворение мира», представляемого еврейским молодежным центром «Гилель». Понятно, что сотворение мира — тема предельно открыта, поэтому подвести под нее можно было какие угодно творческие фантазии авторской команды. Такой художественной интерпретацией и занялся центр.

Новое сотворение мира уложилось в три дня — с 1 по 3 октября.

Пустой зал Дома художников, темно. Звучат Моцарт, Гайдн... Входят люди, постепенно осваивая пространство сначала первого этажа — шесть инсталляций в нефах (шесть дней Творения), а затем галереи — живопись и фотографии.

Инсталляции высвечивались из темноты, а плоскостное искусство каждый рассматривал с помощью индивидуальных фонариков, которые были выданы гостям-участникам.

Седьмой объект — «Беседка с улицы Знакомств» — помещалась в центре зала и, понятное дело, символизировала отдых. (Кстати, предполагалось, что она будет некоторое время стоять на Малой Конюшенной, но ответственные чиновники запретили, прикрываясь взрывобоязливой ситуацией. Так что, глядиши, и в наше время без бульдозеров бы не обошлось...)

Завершился День первый кукольным спектаклем Алексея Лобанова «Тишиевицкая сказка» по мотивам произведения И.-Б. Зингера. Как водится, дьявол искушает женщину, а раввин источает святость.

День второй начался с освобождения света из-под мусорных пакетов, сопровождавшегося дымовым эффектом. Затем был перформанс «Выход стихий», после чего под космическую музыку демонстрировались слайды, которые тоже, по мнению устроителей, непосредственно были связаны с сотворением мира. На мой же взгляд, куда лучше это получилось у Брайана Ино в Мраморном дворце, и не со слайдами, а с компьютерной графикой...

Третий день. Двухчасовой показ короткометражек студентов ВГИКа и перформанс «Золотая интродукция» Яши Каждана к спектаклю «Голем».

Итак, мир был успешно сотворен, все, кто хотел, отдохнули в беседке и на полу, потрогали сотворенные модели, так как запрещено не было, приобщились к процессу творения и, выйдя из Дома художников на Большую Морскую, озарили ее пылающим бенгальских огней и горящими бутылками шампанского.

Леонид Гельфман

Выставочный зал СХ

### Скажи мне, чем ты владеешь, и я скажу, кто ты

Коллекционирование — особый вид привязанности, способной поглотить все человеческие помыслы и направленной на одно: обладание той самой недосгаемой вещью, без которой коллекция перестает тебя радовать. Как правило, недосгаемые вещи приобретаются, но жажды поиска остается неутоленной, не желая считаться с другими страсти людьми, присягнувшими собирательству на верность.

Коллекция В.Истратова, формировалась в течение 15 лет, едва поместились в зале Союза художников на Охте. Но масштабы неудивительны — более впечатляет разнообразие вкусов собирателя. Только решиш, что это верный приверженец реализма, о чем свидетельствуют великолепные пейзажи Б.Александрова («Летний сад») или достаточно традиционные натюрморты Монахова («Белые пионы», «Натюрморт с вазами»), как вдруг на соседней стене видишь условную, символистскую живопись В.Павлова («Замок Перштейн», «Портрет Елизаветы») или абстрактные работы Гарвардта. А рядом створка старой петербургской двери с вертикально уходящей ввысь стрелой Невского проспекта, написанная В.Лебедевым. Внизу — блеск и мишура «мира дальнего» со стремительным потоком машин и людей, вверху — английские лица, едва намеченное сияние куполов церквей, покой и умиротворение.

И все же реализм в этой коллекции взял явный верх — с большей любовью собиратель привечает темы простые и житейские: красоту замирающей осени природы, тактильную притягательность ваз и сосудов на столе, строгое величие архитектуры. Список художников внушителен: Лоцман, Лисицын, Манулов, Калугин, Куликов, Каплиенко, Бахарев и другие. Но дело не в блеске имен. Показательна присущая петербургским художникам и коллекционерам борьба двух начал — консервативной преданности академической установке и попытки уйти от этой зависимости, тяги к эксперименту, вольнодумству, ерничанию. Возможно, гремучая смесь этих двух разнонаправленных энергий и породила тот феномен, который мы теперь называем «художник петербургский».

Любовь Неволайченко

галерея «Новый Пассаж»

### Hedvig Elisabeth Charlotta u Lovisa Ulrika

Подводные тайны Балтики (археологические находки).

Выставка представляет результаты изысканий археологической экспедиции «Память Балтики». За десять лет экспедиции были уточнены и определены места крупных морских сражений, найдены и подняты со дна моря оружие, боеприпасы, фрагменты снастей, обломки кораблей. Эти материалы составили основу собрания Музея подводной археологии в Выборгском замке. Вместе с археологическими экспонатами из Выборгского музея галерея представляет произведения петербургского художника Рудольфа Яхнина. На выставке нет сокровищ, поднятых со дна морского на зависть кладоискателям. По сути, нет ни одного яркого экспоната. Разбитые пушечные стволы и ядра, почти истлевшие балки и доски — фрагменты корпусов трех шведских кораблей. Два из них носили красивые женские имена Hedvig Elisabeth Charlotta и Lovisa Ulrika (в соседстве с ними безымянными обломками фрегата-брэндера кажутся останками какого-то гробового существа). Ветхость и неказистость находок как нельзя лучше отвечают серости Финского залива, его побережья, словно рваная рыбацкая сеть тянувшегося к Выборгу. Но именно такой залив мне знаком и дорог. Наверно, если бы экспонаты не имели вообще никакой музейно-исторической ценности, то только выиграли бы от этого — недостаток «музейности» и «эстетичности» сполна компенсируется подлинностью и аутентичностью всех этих объектов. Искренне хочется поблагодарить участников экспедиции за их непростой труд.

Тщетно искать чего-нибудь зозвучного неброской красоте Финского залива в параллельном изобразительном ряде. Картины Яхнина, жанр которых художник определял как «утопии», — это скалистые острова с тенистыми гротами, романтическими руинами и задумчивыми обнаженными девушками; или вздыбленные, стонущие корабли, залитые лучами солнца. Весь этот арсенал символистского искусства вызывает массу навязчивых ассоциаций и улыбку на фоне унылых балтийских реалий. О художественных достоинствах этих работ пусть судят авторы судовых журналов: Яхнин известен как автор исторических гравюр (он проиллюстрировал более полуторысот книг). Его гравюры — почти всегда «насквозь» морские, но при этом еще и петербургские. Корабли швартуются у набережных, виднеются из окон петербургских домов, с интерьерами, почему-то напоминающими корабельные каюты; баба с коромыслом идет к проруби мимо скованной льдом шхуны. Блаженные сны царя Петра Алексеевича.

Иван Химин



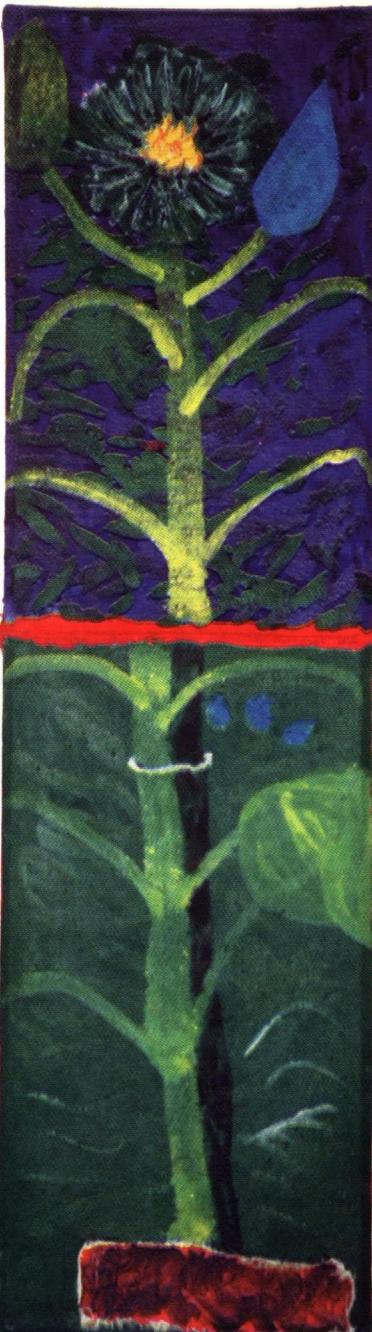
Мила Цзинкау

# г а л е р е и

## выставочные залы

### галерея «Дельта» 0, дивный сад!

Открывшаяся в «Дельте» выставка «Свидание в саду Феликса Волосенкова» в первую очередь интриговала своим названием, прозвучавшим не столько многообещающе или с претензией на оригинальность, сколько романтично и с неким намеком на таинственную неизвестность. Тем более что «Феликс Волосенков», «свидание», «сад», «лирика» — и все это в одном словесном ряду, что-то и во все новенько!



### галерея «Палитра» диагностика цветом

Саше Бояджану в прошлом году исполнилось 40. НоМИ, не сумев поздравить этого художника вовремя, просто обязан после персональной выставки в «Палитре» сказать добрые слова о его работе.

Каждый год Бояджан уезжает в родной Сухуми — и каждый год возвращается оттуда то с новыми холстами, скатанными увесистым рулоном в тяжеленький багаж, то с паком совершенно свежей, как в этом году, графики, стиль которой — мозаично-абстрактный, веселый, театрально-праздничный и снова... невероятно новый. Притягательность бояджановского письма — в отсутствии навязываемых нам переживаний, в радостной интонации чистого цвета (что, впервые увидев Сашину акварель у нас в редакции, отметил и Никита Сергеевич Несмелов — знаток матюшинской школы, сын Валенты Делакроа), даже в небрежности и моментальности его художественных заметок. Если в «морских» композициях (условно — там, где кораблики) еще присутствует какой-то сюжет: брошенные столики на набережной, покосившиеся пляжные зонтики — как после шторма на побережье, то в новых акварелях все безмежно уже в силу фиксации не взаимодействия материальных предметов и событий, а того, что остается после него... Ничего не поправить — пусть так все и будет. Глаз художника не фиксирует материальность, а как бы «считывает» ее след, оставленный в пространстве, как если бы Саша начитался Ледбиттера и запечатлевал лишь ауры молчаливых пейзажей и так и оставшихся незнакомыми людьми. Этот — чистый, светлый, свежезеленый и солнечный. Этот — завистливо-багряный с коричневыми подтеками. Недобрый и тяжелый. Цвет — как метод, цвет — как исследование, цвет — как жизнь...

Лиза Вергин

Лиза Вергин

### центр книги и графики «15 лучших работ 1999 года»

В сентябре Санкт-Петербургский центр книги и графики приютил в своих стенах выставку работ студентов и выпускников кафедры информационного дизайна Художественно-промышленной академии, «созданной для воспитания специалистов-дизайнеров в области информационных технологий, воздействующих на каждого человека в отдельности и на общество в целом».

Логика экспозиции следует из ее названия: «15 лучших работ» — это курсовые и выпускные дизайнерские проекты студентов этого года, сделанные, естественно, с помощью компьютера. Нынче рынок информационных технологий расширяется бешеными темпами — растет, соответственно, и потребность в дизайнерах, владеющих знанием специфических возможностей электронных технологий. Это может быть полиграфический дизайн или дизайн упаковки, создание рекламных роликов или детских мультфильмов, моделирование компьютерных игр или дизайн Web-страниц.

Позорно низкое качество рекламной продукции, которое мы зачастую видим на улицах и в магазинах, — свидетельство неподготовленности дизайнёров, которыми в постперестроечное время становились чаще всего выпускники технических вузов, наспех овладевшие компьютером. Профессиональных дизайнеров в России долгое время просто не готовили, и в Академии сейчас пытаются исправить положение: данная выставка — иллюстрация этих попыток.

Самые яркие — и в прямом смысле тоже — работы, выполненные под руководством доцента Ольги Никандровой. Проект рекламно-информационного пакета для музыкального фестиваля «Белая ворона» (Елена Романова) удачно попадает в стиль неформальной рок-н-рольной тусовки. Профессионально сделан проект оформления для визаж-студии «New face» (Инна Устинович), построенный в общепринятом для подобного рода заведений рекламном стиле «больших красивых фотографий». По такому принципу сделана реклама любых западных косметических фирм, но отечественный аналог выполнен, как кажется, более художественно. В отличие от некоторой западной нейтральности и холодности он эмоционально окрашен, причем, приятно заметить, в какие-то южные цвета страсти и жизненной энергии. Фотографии, сделанные в момент движения, демонстрируют приятные для глаз динамику и размашистость, а некоторые из них — вполне концептуальную постановку в стиле Хельнвайна.

Появились на этой выставке и самостоятельные трехмерные разработки студентов — вещь, на порядок более сложная, чем коллажи и обработка фотоизображений, сделанные в Photoshop. Такой проект рекламного обеспечения для дизайнера бюро «Zero», сочетающий оригинальный логотип, тексты и изображение смешного человечка, смоделированного в программе трехмерки и анимации (Слава Брусовец); проект А. Федяева — товарный знак и информационно-рекламные материалы родной кафедры, выполненные с использованием авторских шрифтов. Интересные и сложные шрифты, визуально напоминающие иероглифы, разработала и Наталья Илатова (III курс). Ее работа — информационно-рекламное обеспечение научной конференции «Eurosensor» — не только создает яркий образ заказчика, что вполне оправдано рекламным концептом, но и «приближает» информацию посредством включения схемок и рисунков.

Одним из негативных впечатлений от выставки стало обилие грамматических ошибок, встречающихся практически во всех рекламных и со проводительных текстах. Возможно, написание слов по принципу «как слышится, так и пишется» — грамматика будущего и здесь мухинцы поспевают за временем, воздействуя таким образом «на каждого человека в отдельности и на общество в целом»..

Мила Цвинкау

галерея «Борей»  
**«Громпопыка»**  
Василия Голубева

Странное слово «Громпопыка» — смешное и немного пугающее. Вот и выставка Василия Голубева в «Борее», и книжка издательства «Красный Матрос» под тем же называнием (пособие к одноименной выставке) и забавит, и страшит. Уж больно тонко распроверил художник экзотический отечественный коктейль из советского идиомата, петербургско-ленинградской трущобности, современного «новорусского» жлобства и все-гдающей российской глупости.

Если попытаться перевести буквально образы голубевской живописи на язык современной политики, то его «Бледные витязи» с красными флагами — это анпиловцы, «Полномочные приставы» — жириновцы-макашовцы, а тихие интеллигентные «Водопроводчики» — этикеты анархисты-толстовцы, себе на уме — населяют наш город неизвестно в какое время. Сознательно все перепутав, Голубев, конечно, сгущает краски, наследуя старую русскую сатирическую традицию: в мощной фигуре «Полномочного пристава» в белом кителе, например, легко узнается щедринский градоначальник.

Манера живописи художника — реалистический примитив, в котором с некоторым лукавым простодушием используется весь набор приемов туповатой советской живописи. Серия работ, объединенных общим названием «Громпопыка», поражает землистым, зелено-серо-коричневым колоритом с идиотически золотистыми и разбелено-синюшными оттенками цвета — характерным в равной степени и для Академии художеств эпохи застоя, и для Коломны и ее обитателей, достигших последней степени просвещения во времени, сделавшем их «естественными мыслителями». В некотором смысле голубевский «Громпопыка», как и другие его «бледные люди» — интеллектуалы, идиоты, старушки и убийцы, — такая же химера, порожденная нашим болезненным петербургским сознанием и специфическим пониманием постсоветской реальности.

Глеб Ершов



### музей нонконформистского искусства Взгляд инопланетянина

Томас Руф. Выставка «Молодежь». Музей нонконформистского искусства. Пушкинская, 10. 29 сентября — 10 октября.

С этим автором петербуржцы уже знакомы по экспозиции «Расстояние и близость», где его работы были представлены в одном ряду с работами учеников профессоров Художественной академии Диоссельдорфа супружеской Бехер. Если его предыдущий цикл можно было охарактеризовать как работу с проблематикой анонимной архитектуры, то на этот раз под стекло микроскопа-объектива попадают человеческие лица — портреты молодежи. Нейтральный фон, трехчетвертные, профильные или фасовые развороты головы, крупный план, монотонная погрудная линия сразу симулируют их идентификацию с обыденной студийной съемкой. Эти девушки и юноши на локальном красном, желтом или голубом кажутся просто портретами на документ — ничего художественного, «собственного», психологического, никаких аксессуаров или предметов — немецкий аквариумный туризм, корни которого тянутся к Баухаузу.

Ассоциация с биологией также не случайна — съемка наукообразна, стерильна, хирургична. Так снимали бы землян марсиан — образец под номером 75 с голубыми глазами, № 12 — родинки, а № 3 интересен своими прыщами.

Формула авторского взгляда — легкое ироничное позирование модели плюс непреднамеренность — оттопыренный угол воротника рубашки, легкая непричесанность, трехдневная щетина. Никакой ретуши, никакой души, никакого специального света: просто человеческая модель, телесное пятно в центре кадра. Это герои нашего времени — абсолютно прозрачные и непроницаемые человеческие существа.

Надежда Воинова







# БЕРЛИН



Михаэль Квум. 135

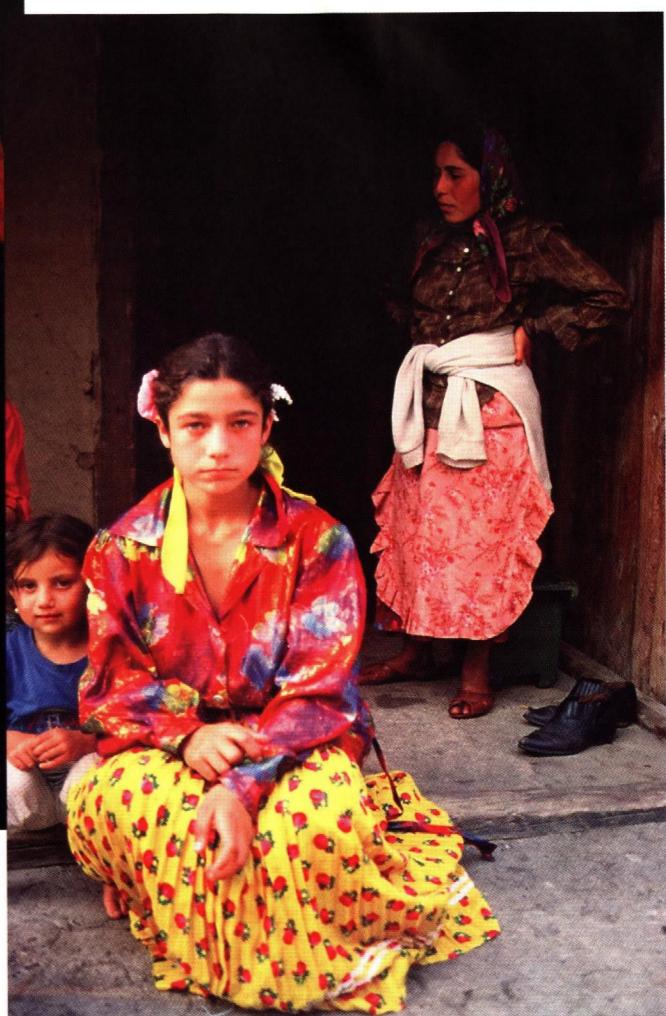
**Берлин — самый не немецкий город Германии.** Берлин — огромный тигель, где сплавляются все национальности мира. Многие немцы отлично разбираются в майнстриме русской культуры. Среди «творческой молодежи» все знают Достоевского, Набокова и Толстого. Пушкина, к счастью, знают меньше, а то и здесь бы царило безумие празднования 200-летия. Наиболее продвинутые осведомлены и о современных деятелях теперь уже международной художественной тусовки — Привате, Тимуре Новикове, Кулике, Сорокине, Кабакове и относятся к ним по-немецки серьезно. Хотя в одном из журналов проходила информация про петербургскую арт-сцену «с этим слепым вождем во главе». Вообще в среде галерей и музеев мода на русское искусство почти прошла — остался интерес. Например, к авангарду 20-х годов.

Одним из самых крупных культурных событий «огуречного сезона» была проходившая с июля по октябрь выставка «Амазонки авангарда» (Варвара Степанова, Александра Экстер, Надежда Удальцова, Наталья Гончарова, Ольга

Розанова, Любовь Попова), где упор был сделан скорее не на национальном, а на гендерном аспекте — более актуальном для крайне феминизированного немецкого мегаполиса. Выставка формировалась Фондом Соломона Р. Гуггенхайма для Берлинского филиала музея, затем ее собирались «обкатать» в Венеции, Нью-Йорке и Королевской академии искусств в Лондоне. Работы — из коллекций более 30 русских музеев и частных хранений, включая провинциальные, под эгидой Музея частных коллекций в Москве. «Русская доминанта» понята, но, вероятно, недостаточно, ведь Гончарова длительное время жила в Берлине, где художник и фотограф Евгений Рубин помогал ей и Ларионову устраивать выставки: их работы наверняка оседали и в Германии у немецких коллекционеров. Интереснее было бы взглянуть на эту часть «наследства» русского авангарда, потому как «Крестьяне, собирающие виноград» Гончаровой или «Живописные архитектоники» Поповой уже знакомы до боли. Самыми интересными были степановские акварельные иллюстрации и дизайнерские фэшн-проекты с прет-а-порте эпохи строительства социализма и одеждой для спорта.



Наталья Гончарова. Сборщики винограда. Х., м. 145 x 130. 1912



Кристиан де Лутц

Ничего другого русского в Берлине не обнаружилось — разве что синагога по непонятным филантропическим причинам приютила выставку нескольких ничего общего между собой не имеющих русских художников (**A. Софьян и К.**). Софянские однообразно милые малютки смотрелись этакими сиротками, пригретыми иудейской благотворительностью. Вообще с русскими иметь дела не хотят из-за бюрократии и безответственности. Русское искусство гораздо более прижилось здесь в музыке. Галереи (например «Wohnmaschine»), которые раньше активно выставляли русских, теперь показывают молодых японских абстракционистов. В Берлине продолжается дальневосточный бум, мода на который уходит корнями в конец 60-х. Самое значительное культурное событие лета — **азиатская фестивальная программа в Тахолесе** (один из берлинских аналогов Пушкинской, 10, еще не успевший постареть и заматереть). Полуразрушенное многоэтажное здание на Оранienburgerstrasse заполнено несколько наивными, но трогательными и чувственными кунштюками: звенящими колокольчиками, белыми бумажными лодочками со свечками, импровизированными подо-

биями сакральных пространств, где роль ограды выполняют растянутые красные халаты с красными китайскими бумажными фонарями. Внутри подле украшенного цветами алтаря все мерцает и переливается от покрытого блестками пола. Набор эстетических удовольствий завершается утонченными благовониями. Один из экспонатов — огромная стереометрическая форма из пенопласта, подвешенная между полом и потолком, — словно парит в невесомости. Она рассчитана на восприятие из «приподнятого состояния». Если взойти по специально поставленной стремянке и просунуть голову в выделенное стеклянным куполом отверстие, то внутри обнаружится стерильное, как операционная, жилое пространство с висящей на длинном проводе лампочкой посередине, которая раскачивается вместе со всей пенопластовой массой. Такое вот «чувство дома» у людей, живущих на маленьком участке суши посреди Тихого океана. Часть помещения занимают повешенные вертикально, как свитки, бумажные полотнища с парными изображениями обнаженной натуры и подписями под рисунками — это зарисовки, сделанные непосредственно в Берлине с не-

мецких друзей из Тахолеса. В них интересна манера исполнения: объем строится как расходящиеся концентрические окружности, выполненные каплеобразными штрихами — следами касания бумаги всею поверхностью кисти. Форма лепится по принципу расходящихся концентрических кругов, как в цветке астры или хризантемы.

Небольшую Индию можно увидеть на специализированных вечеринках в **Этнографическом музее в Далеме**. Интересно, что мужчины одеты по-европейски, а женщины — в национальные костюмы. Лучше всех девочки — они похожи на маленьких принцесс с их золочеными ожерельями на шеях, браслетами на руках и ногах и маленькими красными пятнышками на лбу.

Африканцев тоже довольно много, но к ним уже относятся как к своим.

Что касается архитектуры, то видна усталость берлинцев от гнетущего серого цвета, заданного еще шинкелевской классикой и перманентно покрытым облаками свинцовым небом. Все становится веселеньким и пестреньким: оконные рамы — красненькими и синенькими. Сами дома напоминают матюшинские опыты по применению теории цветовых сочетаний в практике промышленного дизайна. Надо отдать должное отличному качеству немецких красок и смелости властей, решившихся окрасить дом в стиле третьего барокко в гипероранжевый клубно-агрессивный цвет или разрешивших украсить стену брандмауэра скульптурами разгуливающих по отвесной стене разноцветных коров.

И все же в центре города власти «перекрывают кислород» нездоровому деконструктивизму. Берлин можно назвать городом худших строений лучших мировых архитекторов. Несмотря на блестящий список имен, современный Берлин выглядит подчеркнуто политкорректно, сделанным «под заказ»: надо было приглашать **Фрэнка Герри**, автора музея Гуггенхайма и Танцующего дома, чтобы заставить его превратить фасад нового здания на Унтер ден Линден в скучную квадратную коробку. Это, пожалуй, самое официозное из его строений, от которого он когда-нибудь отречется, как некогда отрекся Ле Корбюзье от здания, построенного по его проекту в Москве (шутка). Разглядеть гениальность Герри можно только с высоты птичьего полета — например, с вновь отстроенного **Фостером** огромного купола Рейхстага: оттуда видна закрученная в улитку блестящая металлическая крыша, на которой можно устраивать мотогонки по отвесной стене. Интерьер сочетает в себе лаконичность сетки древнеримских кувикул, хранилища застывшей в скульптуре родовой памяти, и биологичность зооморфных чудовищ, напоминающих о химерических фантомах то ли Гауди, то ли Гигера.

Тот, кто посещал Берлин летом с целью осмотреть роскошные музейные коллекции, пожалуй, выбрал не лучший момент — множество из них по разным причинам закрыто. Вместо обычных пяти музеев **Далемского комплекса** работали только два, и во всем городе невозможно было посмотреть на современное искусство, за исключением нескольких галерей. Причин несколько — летний период подготовки новых выставок, всеобщая реставраци-

онная лихорадка и объединение Германии, обусловившее необходимость соединения коллекций Востока и Запада.

Начиная с Острова музеев хранилища искусств, как правило, располагаются в Берлине этакими архипелагами. Искусство таким образом полностью очищается от быта. В центре у Потсдамерплац — **Культурфорум**, на западе — созвездие музеев вокруг дворца **Шарлоттенбург**, на юго-западе — Далем и еще далее — пригородный Потсдам. Исключение из этого общего принципа культурной интеграции составляет одинокая стальная молния **Еврейского музея**, одного из лучших зданий в городе, обрушенная на город гениальным Даниэлем Либескиндом как бы в отместку за прошлое уничтожение целой нации. (Интересно, что лучшие городские постройки немцам не принадлежат. Еврейским музеем, например, владеет частное еврейское лицо, которое отказывается заполнять интерьеры еврейскими коллекциями, как было задумано вначале, и вообще пускать широкую публику крайне редко и неохотно.)

На Острове музеев царит археология. **Altes Museum** — самая старая постройка здесь, первоначальное место средоточия всех коллекций, ныне представленных на острове, и в то же время один из лучших архитектурных проектов Шинкеля, открытый как королевский музей в 1830 году. Помимо роскошной ротонды, он заключает в своих недрах античные коллекции **Старой Национальной галереи**, которая, как многое в Берлине, будет открыта в обозримом будущем. Лучшее здесь — витрина с эротикой на керамике, прелестными бисексуальными сценами сблазнения.

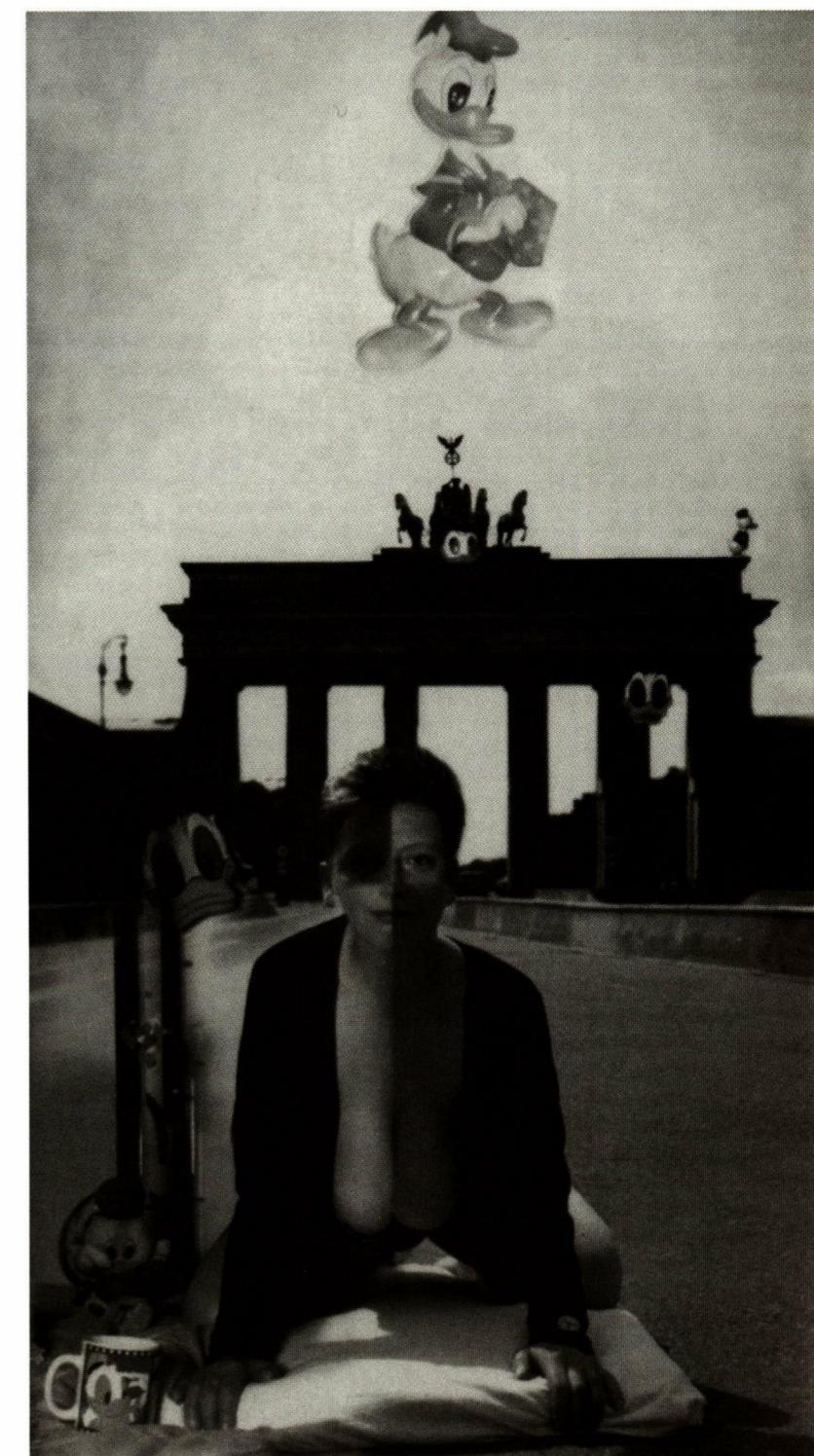
Величественный неоклассический **Пергамон** (построен в 1909—1930 годах, арх. Мессель и Хоффман) — как раскрытая раковина, втягивающая в свои створки бесконечный поток посетителей, содержит такие жемчужины, как беломраморный Пергамский алтарь (180—160 годы до н.э.), а также гигантскую, подавляющую сознание реконструкцию пассажа для вавилонских процессий, шествовавших к воротам Иштар, построенным во время царствования Навуходоносора (605—562 годы до н.э.). **Далем** — самый отдаленный музейный заповедник, построенный как альтернатива оставшегося без музеев Запада, сейчас теряет свое значение, живописные коллекции объединяются и свозятся в центральные музейные комплексы. Здесь сосредоточены лишь этнографические и прикладные собрания. Однако совершеннейшее музейное оборудование со специальным образовательным отделением для детей и слепых, с мистическим узконаправленным светом, оставляющим семантически не значимое пространство в приятном полумраке, и любовно сделанная экспозиция редких вещей, предметов быта и культа, а также музыкальных инструментов из Азии, Африки, Океании и Америки стоят долгого пути. Особенно заслуживает внимания экспозиция второго этажа: вышитый бисером трон из Камеруна, новогвинейские маски, коллекция лодок, статуэтки будд, огромные инсталлированные живописные фасады — глядя на все это, вполне разделяешь желание Гогена скрыться подальше от европейской цивилизации.

Худшей выставкой ушедшего лета была проведенная в **Доме культуры мира** выставка, посвященная Гумбольдту, известному немецкому путешественнику, ученому, мыслителю. Занимая огромное пространство, она не имела никакой определенной концепции, не несла внятной информации ни о самом исследователе, ни о его пребывании в Америке, ни о жизни аборигенов, каковой она была на момент посещения Гумбольдтом американского континента. Отдельные интересные экспонаты — икона из первьев, заспиртованные экзотические рыбы — были размазаны и затерты среди второсортных, никак тематически не структурированных экспонатов, как то: живопись очень плохого качества, изображающая буколические сценки из индейской жизни, или скульптурные портреты нескольких Гумбольдтов работы современного автора, где голова бедного ученого то покрывалась мышами и лягушками одновременно, то, как ткань, разрывалась под давлением гениальных мыслей, которых, видимо, было слишком много. Общее негативное впечатление только усугублялось немецким юмором: видео демонстрировало новости, якобы снятые при жизни мыслителя, где комментатор рассказывал о новых открытиях, способных перевернуть мир.

Выставка американского фотожурналиста **Кристиана де Лутца** в галерее Гумбольдтского университета была по тематике идентична экспозиции дюссельдорфских художников «Мир глазами детей», представленной недавно в Инженерном замке (Русском музее). Как и его коллеги, автор обращает внимание на бедственное положение цыган в Восточной Европе, где они не имеют гражданских и социальных прав и относятся к людям третьего сорта из-за устойчивых социокультурных мифов о нечистоплотности и криминальных наклонностях... Кочевой народ цыгане, среди которых Лутц сам жил некоторое время, — сильные, чистые и гордые люди, способные к ведению осмысленно оседлого образа жизни, но загнанные в тупик нашей «просвещенной» цивилизацией. Таково художественное резюме этой выставки. Другая фотовыставка — в относительно молодой **Дешлер-галерее** — концептуальная выставка «Когда б это 9» **Штефана Ролофа**, современного немецкого художника, ныне живущего в Америке. Автор по принципу шахматного поля микширует изображения человека в домашней, привычной для него обстановке и в городском пространстве — все в рамках одного снимка. Композиции спорили с социальной условностью, развивая модную тему неопределенности, смазанности культурных кодов и коннотаций в попытке найти некий идеальный (одновременно внутренний и внешний) образ человека.

В сентябре-октябре здесь проходила выставка живописи с участием видео **Михаила Квиума**, интересного автора, работающего в болезненно-экспрессионистическом стиле. Авторское исследование патологии заключалось в показе персонажей, напоминающих героев таких фильмов Ларса фон Трира, как «Идиоты» и «Королевство», в крайне деформированных и аффективных сюжетах, напоминающих клинические параноидальные состояния жаждущего очередной дозы наркомана.

В последние два года статистика наблюдает необыкновенный рост посещаемости берлинских музеев и многочисленных галерей. Берлин, расположенный чуть севернее от центра Европы, огромный и современный город, кроме всего прочего, очень здоров и комфортен для отдыха. Что его делает таковым? Обилие садов, парков, фестивалей живой музыки и танцев, традиционных акций вроде «Love-parade» и «Длинной ночи музеев», когда можно остаться в любом музее почти до самого утра. Что еще? Множество ночных клубов (от альтернативного безумного драйва в тесной коробке без воздуха — ACUD до утонченного деданса релаксирующего Kit Kat Club), клубов спортивных, тучи велосипедистов, мчащихся по специально обустроенным дорожкам, масса кафе, имбисов, баров и ресторанов, сам вид воскресных немцев, проводящих весь уик-энд



Штефан Ролоф. Аня. 125 x 71. 1998

Олеся Туркина, Виктор Мазин

тропами культурного туризма:

# СТАМБУЛЬСКАЯ БЬЕННАЛЕ

Нашему замечательному проводнику, писательнице и переводчице Сезер Дуре

**Бьеннале как явление сегодня — это отнюдь не просто смотр достижений актуального искусства. Бьеннале — это и представление кураторских идей, и художественно-финансовый рынок, и пункт на карте культурного туризма.**

Стамбульская бьеннале не такая древняя, как Венецианская или даже Сан-Паульская, и в то же время она не столь нова, как Иоганнесбургская или бьеннале Кванджку. Ее появление в 1987 году стало своеобразной точкой отсчета в развитии нового витка культурного туризма, преодолевшего тенеты pragматического сочетания многообразных «культурных», этнических, geopolитических и чисто экономических интересов. Стамбульская бьеннале — это, конечно, как и в Венеции, в первую очередь смотр всего «нового» (средний возраст художников около тридцати лет), но есть в ней и особый колорит: здесь не стесняются заниматься продвижением «национального», то есть турецкого искусства — «свои» в Стамбуле рассеяны по всей «интернациональной» территории выставки.

Конечно, и до организации первой Стамбульской бьеннале были известны такие турецкие художники, как работающий в Париже Саркис или один из самых знаменитых фотографов уходящего века Ара Гюлер. (Последний, кстати, живет в самом центре Стамбула и держит в своей мастерской что-то вроде тайного музея, в котором мы видим и черно-белые «картины» жизни мегаполиса, и фотографии мечети султана Сулеймана великого архитектора XVI века Синана, и портретную галерею: А.Хичко, Т.Уильямс, У.Сароян, П.Пикассо, С.Дали, С.Паражданов...) Тем не менее именно бьеннале ускоряет процесс интернационализации художников, особенно молодых. Приведем простой пример: во время аукциона, проведенного в рамках нынешней, 6-й по счету бьеннале в пользу пострадавших от землетрясения, директор Чикагского музея современного искусства покупает фотографию турецкой художницы Айдан Муртезаоглу. Таким образом, произведение художницы появляется в коллекции крупнейшего американского музея, затем демонстрируется на выставках, публикуется в каталогах, в благоприятном случае это может завершиться персональной выставкой в Чикаго.

**Топография выставки связана с тремя памятниками и двумя эпохами, что позволяет совместить интерес к современному искусству и туризму.**

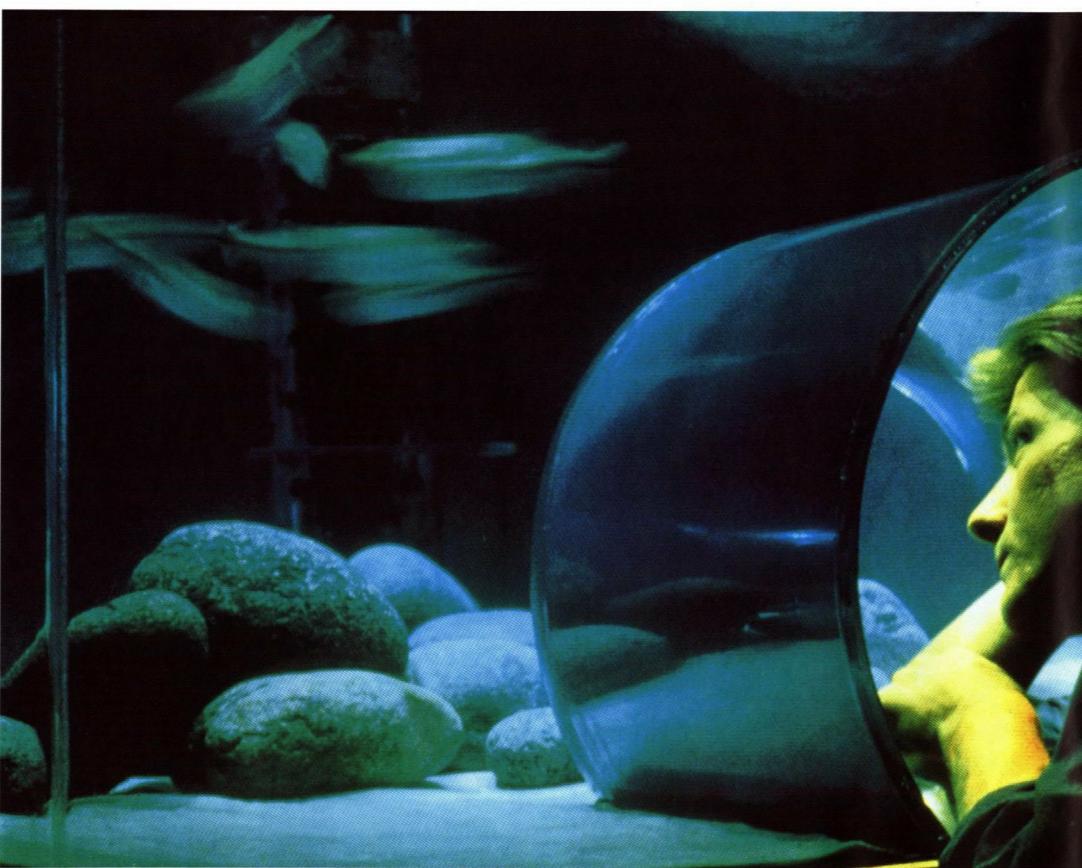
Самое насыщенное, «основное» выставочное пространство — кухня дворца Долмабахче, памятника оттоманской архитектуры середины XIX века, в котором теперь располагается культурный центр. Два других. Церковь Святой Ирины и Базилика Цистерны, — выдающиеся византийские памятники-музеи. В музее Хагья Ирена главным образом выставлены объекты и видеоинсталляции, а в Йеребатан-сарайе, то есть во «дворце, провалившемся под зем-

лю», — исключительно видеоинсталляции. Говорят, первоначально предлагалось разместить часть бьеннале на кораблях, пришвартованных к берегам Босфора. Но эта романтическая идея осталась неосуществленной. Новая волна романтизма вообще отличает эту бьеннале, что отражено уже в названии, данном ей куратором Паоло Коломбо: «Страсть и волна». Оно связано с родившимися в конце прошлого века в пригороде Стамбула греческим певцом Антонисом Диаманидисом, известным под именем Дальгас. Дальгас означает по-гречески « страсть», по-турецки — «волна». Таким образом, имя собственное становится метафорическим описанием самого Стамбула, города мультикультурного, расположенного на двух континентах, омываемого волнами двух морей и Босфорского пролива, города, на протяжении всей истории своего существования пробуждающего страсть к обладанию им.

«Страсть и волна» декларирует очередной поворот современного искусства к частному, поэтическому и чувственному отношению художников к миру. Своеобразным эпиграфом выставки можно считать показ кадров из кино-



Фюзун Онур. Любой стул



Карстен Хеллер. Глюк. Видеоинсталляция. 1996



Юки Кинура. Двойная спираль

фильмов и ретроспективу авангардного американского кинорежиссера греческого происхождения, умершего в 1992 году, Грегори Маркопулуса.

**В бьеннале участвовали пятьдесят шесть художников из тридцати двух стран, что в принципе не так уж много по сравнению с 4-й бьеннале в Стамбуле, которую курировал в 1995 году директор Кассельской Документы Рене Блок.**

В противовес артистической моде на китайских художников, здесь практически нет представителей стран «Желтого дракона», много художников с «Черного континента», нет художников из России, много художников из разных стран Европы. Впрочем, этническому аспекту внимания в Стамбуле уделяется мало. Что касается присутствия уже признанных звезд, то их не так и мно-

го: Розмарин Трокель, Тони Оурслер и Пипилотти Рист. Не чувствуется в Стамбуле и духа спортивного соперничества... Зато есть ощущение поэтичности и замкнутости микроЭкспозиции каждого отдельного художника; есть поэтика пересмотра вопросов о том, как ощущает себя человек в современном мире, а не как ощущает себя художник на художественной арене. Художники представляют свои откровенно личные истории, свой личный взгляд на вещи, свое открыто личное видение мира. Эмоциональная напряженность жизни, стресс, ностальгия, грусть — искусство становится искусством самоанализа, открытия возникают там, где переживания трансформируются в визуальное повествование.

Однако любая выставка предполагает, что нечто личное оказывается выставленным напоказ, становится общественным достоянием. Востребованный экзгибиционизм порождает сомнение. Результат такого сомнения, например, — дневники Карстена Хеллера. Он снимает фотографии, он выбирает из них «нужные», он сомневается в правильности своего выбора, и именно это сомнение предстает перед нами как художественный процесс и как его результат. «День сомнений» — так называется его работа: иллюстрированный фотографиями дневник пребывания в Стамбуле. Фотографии вообще часто носят



Лянг Шаои. Природные серии. № 10. Фотография. 1991—1998



Григори Маркопулус

дневниковый характер; любая из них запечатлевает, помимо образа, время съемки, остающийся за кадром аффективный момент, известный лишь его участникам.

Этот аспект оказывается наиболее очевидным в фотографиях на память. В частности, в помещенных в маленькие «семейные» рамки фотографиях Малика Сидебе, на которых встречаются в танце, сближаются в объятиях мужчины и женщины из Мали. Даже если фотографии не всегда кажутся личными, они и в этом случае связаны с работой индивидуальной памяти.

Прямо работу памяти демонстрирует английская художница Эмма Кэй. Она вычерчивает по памяти карту мира, вспоминает Библию, по памяти пересказывает историю мира. В Долмабахче в едва заметных рамках размещены ее машинописные пересказы «в двух словах» содержания драм и комедий Шекспира. Иногда этот пересказ заключен буквально в нескольких словах: например, «Как Вам будет угодно», обращенных к личной памяти каждого.

**Память становится местом столкновения желания и материального объекта, письма и речи. Память оказывает сопротивление гегемонии и тотальности текста Культуры.**

Память восстанавливает в инсталляции турецкой художницы Фюзун Онур атмосферу личного, исчезающего Стамбула. Следы ее памяти — это фетишистские трогательные объекты: ткани, свечи, фарфоровые статуэтки. Память окутывает время пеленой регрессирующих образов. Личное проникает в публичное.

Юки Кимура выносит на обозрение самое тайное, самое личное в рекламном, то есть публичном, типе фотографии. Для нее демонстрация любовного акта — это не только тоска по забвению в любви, но еще и прощание со временем, с 90-ми годами. Тогда, может быть, в последний раз на художественной сцене господствовала столь популярная в XX веке «каналовая» фотография, а художественная критика интенсивно обсуждала поло-ролевые проблемы.

Репрезентация любовного акта оказывается в этом веке одной из самых тайных и одной из самых стереотипных художественных идей — особенно если принять во внимание масштабы порноиндустрии. Стереотип приводит к стиранию образа, к его публичному уничтожению. Нам уже не виден образ, который видят нас, и он, ускользая в небытие, превращается в вечно желанный фантазм, более чем «смутный объект желания».

Стереотипизация охватывает не только фотографию. Этому парадоксальному процессу подлежит нечто еще более эфемерное, чем она: знание, звезды знания. Одна из таких стереозвезд, Жак Бодрийяр, привез в Стамбул (не на биеннале) выставку своих фотографий и лекцию о фотографии, которую читал не по соседству со своей выставкой во Французском институте, а рядом с выставкой Анри Картье-Брессона. Фотография, иллюстрируя теорию Бодрийара, оказывает сопротивление дискурсивности, речи оратора, коммуникации: она остается вне поля зрения непосредственных слушателей.

**Фотографии Бодрийара — цветные ракурсные городские виды, фрагменты окружающей повседневности, в которой сталкиваются две «внутренние» закономерности: объективность и субъективность съемки.**

В этом случае личный, если не сказать туристический характер выходит на первый план: под каждой фотографией указание места съемки — Патагония, Сетубал, Флорида, Венеция... Подпись зачастую смещается относительно образа, что «автор» отметил в частной беседе. Это смещение в еще большей степени усиливает момент интимного искажения, момент недостоверности достоверного. Оно само говорит в фотографии Бодрийара: представленная на них фотографальность есть расщепления, частичные объекты, фрагменты автомобилей, границы, яркие цветовые сочетания. Фотография сопротивляется теории, и она же ее удостоверяет. Фотография — прежде всего светопись и вопреки своей фантастической природе содержит следы актуального света и актуальной тьмы. Обращенная к тому, что уже было, что, возмож-

но, уже не существует или определенно мертвое, она пробуждает образ, некогда определенно присутствовавший в нашей памяти. Фотография делает неизвестимым органическую и неорганическую материю.

Проблема органического и неорганического непосредственно представлена в фотографиях Лиан Шаочьжи, на которых переплетаются тутоые шелкопряды и металлические пружины. Впрочем, и сами эти производители материи, шелкопряды презентируют столь важную в наступающую киберэпоху неразличимость органического/неорганического.

Однако светопись, свет и тьма, могут привести нас в совершенно другое пространство, в пространство кино и видео. Даже если и в микропространство макета кинотеатра, показанного в церкви Святой Ирины канадскими художниками Джанет Кардифф и Джорджем Берз Миллером. Микрокинотеатр усиливает известные аспекты кино за счет уменьшения масштаба. Это уменьшение погружает в детство, приводит к «вспоминанию» — за счет силы фантазии — «реальных» размеров иллюзии, вызывая такой же эффект, как от созерцания действа в кукольном театре. Эффект этот усиливается за счет разделения слуха и зрения: чтобы услышать звук, нужно надеть наушники, и тогда — погружение начинается.

Свет и тень, силуэтная черно-белая мультипликация, основанная на южноафриканском политическом фольклоре, проецируется на экран надводного подземелья Базилики Цистерны. Две проекции (одна — на стену, другая зеркально отражается в воде), напоминающие театр теней, принадлежат хорошо известному со времен Х Документы художнику из Иоганнесбурга — Уильяму Кентриджу. Кентридж создает почти «домашнюю» мультипликацию в технике «стоп-кадра». Эта антидиснеевская анимация продолжает традиции 60-х годов. В одном случае происходит оживление выполненных углем рисунков художника, в другом — это силуэтная мультипликация без разделения на первый и второй планы. Поэтика нарратива художника связана как с традиционным искусством Южной Африки, так и с проблемами исторической амнезии и памяти.

Но первое, что привлекает внимание, когда мы входим в огромное пространство Цистерны, — это выглядывающие из темноты знаменитые «глаза» Тони Оурслера — видеопроекции глаз на больших сферах из стекловолокна, зависшие над водой. («Глаза» были проданы с аукциона в пользу пострадавших от землетрясения за 68 тысяч долларов.) Обретшая органы зрения, Цистерна буквально смотрит на нас. Если, заглядывая в темные воды, мы находим там свое собственное отражение, воплощающее нарциссизм зрения, то, глядя в «глаза» Оурслера, мы обретаем образ самого зрения.

**За счет множества этих вынесенных вовне органов и образов зрения происходит смещение зрителя с центральной позиции, утрата им иллюзии существования единой картины мира. За наблюдателем установлено наблюдение, и он это знает.**

Вернемся «на кухню» Долмабахче, где в центре выгорожен небольшой кинотеатр, в котором идет видеофильм Пипилотти Рист «Я скажу тебе — ты прав». На экране две совмещенные проекции. На большом экране девушка в городе, девушка в супермаркете. Она движется, она летит, она увеличивается, она уменьшается. За ней, над ней, под ней, вокруг нее дома, товары, дома... В центре экрана — яркое световое пятно. Оно накладывается на голову девушки, оно смещается в сторону, оно отрывается от головы, оно вновь возвращается, уходит. В нем — танец обнаженных юных тел на фоне девственного леса, в нем — интимность. Внешнее становится внутренним, внутреннее — внешним, интимное — публичным, публичное — интимным. Меланхолическая музыка задает ритм движений.

Совершенно другой подход к работе со звуком и видеообразами показывает работа Кандис Брэйц, южноафриканской художницы, живущей в Нью-Йорке. Ее видеоставка «Вавилонская серия» в церкви Святой Ирины проста и эффективна: в небольшом замкнутом пространстве между колоннами установлены телезеркви с закольцованными короткими музыкальными фразами из рок-хитов. За счет бесконечного повторения одной фразы возникает эффект ритуального присутствия, а при перемещении между мониторами появляется особое ощущение ритмического лабиринта, многослойной аудиосреды обитания человека в мегаполисе, где публичная среда агрессивно вторгается в его бессознательное.

**Вторжение в пространство интимных переживаний можно назвать одной из главных особенностей нынешней Стамбульской биеннале.**

Мы перемещаемся из одного пространства в другое, надеваем наушники, погружаемся в темноту, меняем угол зрения, чтобы проникнуть в ту область, где частное и публичное меняются местами. Наш культурный туризм, как и туризм вообще, оказывается совмещением пространства коллективной и личной памяти.

Стамбул, сентябрь 1999

MANEGE  
ART  
99

Центральный  
Выставочный  
зал «Манеж»

# АРТ-МАНЕЖ'99. МОСКВА ЕВРАЗИЙСКАЯ ЗОНА

МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА

103009 Москва, Манежная пл., 1; тел.: 095/291-6568; факс: 095/291-6311  
Почтовый адрес: 103009 Москва, а/я160 ЦВЗ «МАНЕЖ»  
E-mail: art-manege@manege.ru

9–15 декабря 1999 г.

